

25.09. 2018 20:00
Salle de Musique de Chambre
Mardi / Dienstag / Tuesday
Soirées de musique de chambre

Renaud Capuçon violon

Kit Armstrong piano

Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Sonate für Violine und Klavier F-Dur (fa majeur) KV 376 (1781)

Allegro

Andante

Rondeau: Allegro grazioso

18'

Wolfgang A. Mozart

*Sonate für Violine und Klavier Es-Dur (mi bémol majeur) KV 380
(1781)*

Allegro

Andante con moto

Rondo: Allegro

21'

Wolfgang A. Mozart

Sonate für Violine und Klavier G-Dur (sol majeur) KV 379 (1779–1781)

Adagio

Allegro

Thème: Andantino cantabile

17'

Wolfgang A. Mozart

Sonate für Violine und Klavier A-Dur (la majeur) KV 526 (1787)

Molto allegro

Andante

Presto

22'

De **Kamelle**knécheler



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) ponctue les programmes du soir de la saison 2018/19 d'instantanés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.

Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvollen Störens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

Histoire de la sonate en duo : quelques jalons d'une longue fermentation

Marie-Anne Maršálek

Souvent affranchie des orientations contemporaines, la programmation des salles de concert perpétue, voire revivifie, certains genres et certaines formes hérités des siècles passés. La sonate et la symphonie se sont-elles même jamais si bien portées qu'aujourd'hui en termes de répertoire joué ? Esquissées à l'époque baroque, codifiées au 18^e siècle et ô combien mises à parti par les 19^e et premier 20^e siècles, ni l'une ni l'autre ne constituent pourtant plus des absolus depuis les années 1950.

De même que l'interaction entre le mouvement historique et ses manifestations esthétiques, l'évolution au fil des siècles d'un genre ou d'une forme artistique révèle l'esprit et les priorités d'un temps. Pour le montrer, notre étude se focalise sur la sonate en duo pour violon et piano. Dans ce genre phare de la musique de chambre tel que nous le connaissons aujourd'hui, deux instruments sont mis en valeur à l'égal, deux protagonistes dialoguent ou se livrent à de véritables luttes. L'esprit bien romantique de la sonate concertante pour violon et piano a toutefois mis plusieurs siècles à s'affirmer depuis le lointain duo baroque entre un violon et un clavier – d'abord clavecin puis pianoforte.

La sonate en duo à l'époque baroque : la décantation d'une identité

À l'époque baroque, la marche vers la sonate concertante répond à une double évolution : d'une part, l'abandon de la basse continue ; d'autre part, la transformation progressive des « sonates pour clavier avec accompagnement obligé » en duos de plus en plus égalitaires. Dans ce dernier genre, le violon ne faisait à l'origine que doubler la main droite du clavier à l'unisson, à la tierce ou à l'octave et il



Arcangelo Corelli par Jan Frans Douven

n'était pas rare de lire même la mention « violon ad libitum », précisant que sa présence n'avait rien d'indispensable. Dans les années 1730, la préoccupation profonde de certains compositeurs de faire évoluer l'écriture de la musique de chambre – y compris en dépit du goût dominant – s'avère décisive et vient en accélérer la transformation.

La sonate chambriste à l'époque baroque

Au début du 17^e siècle, le terme de « sonate » désigne d'abord une pièce instrumentale, par opposition à ceux de « canzona » et « cantata » (de l'italien « cantare », chanter). La terminologie est d'ailleurs si floue que les termes de « sonata », « concerto » et « sinfonia » sont souvent confondus et interchangeables. En

réalité, l'appellation de « sonate » recouvre alors « *des formes musicales assez différentes par leurs structures, leurs particularités stylistiques ou leur inscription dans la vie musicale* » (*Dictionnaire de la musique*, Larousse). Toutes ces formes, quel que soit l'effectif instrumental, font appel à la basse continue, partie d'accompagnement notée par des accords semi-improvisés, réalisée selon des formules convenues par le claviériste – organiste ou claveciniste.

Dès le 17^e siècle, par ailleurs, la sonate destinée à un instrument seul accompagné par la basse continue est déjà chose fréquente. Sous la plume des grands de ce temps, Arcangelo Corelli ou Jean-Sébastien Bach notamment, **le schéma de quatre mouvements contrastés par leur mètre, leur tempo et leur écriture, tirant très tôt leur cohérence de leur unité tonale, se dessine de plus en plus nettement.**

La disparition progressive de la basse continue

Au fil de l'ère baroque, la basse continue se mue en une partie de clavier de plus en plus écrite et exigeante. Les *Six sonates pour violon et clavecin BWV 1014–1019* de Jean-Sébastien Bach, composées entre 1717 et 1723 à la cour de Köthen, en constituent l'un des premiers exemples. Le séjour à Köthen est dans son ensemble propice à la musique instrumentale puisqu'en mélomane averti, le prince Léopold d'Anhalt-Köthen suscite l'intérêt de Bach pour la musique italienne profane. Là, le maître est en outre entouré d'excellents violonistes. Et à l'évidence, l'accompagnement de ces derniers par la basse continue ne le contente plus puisqu'il écrit intégralement la partie de clavecin de ses sonates. Ce faisant, il trace le chemin vers la sonate en duo moderne.

La « sonate pour piano avec accompagnement de violon »

À la charnière entre baroque et classicisme, la sonate pour piano avec accompagnement de violon évolue de façon décisive. Mais la route est longue depuis ses débuts en territoires germaniques jusqu'à l'advenue de la sonate concertante.

Le genre est très en vogue dans les années 1740–1760. Peu avant le règne de Wolfgang Amadeus Mozart, l'écriture pour le violon gagne en diversité ; dans le même temps, l'équilibre entre les deux

instruments s'accroît, la partie subordonnée du violon devenant indépendante et substantielle. La forme gagne quant à elle en ampleur et se structure. L'une des impulsions émane de France, en particulier d'une revendication esthétique bien consciente des enjeux de son temps : en 1737, dans la préface à son volume des *Six sonates pour clavecin avec l'accompagnement d'un violon* dédié au duc de Boufflers, Jean-Joseph Casanea de Mondonville affirme avoir expédié la basse figurée, dépassée : il « décide – en vue d'explorer de nouvelles manières de s'exprimer – de confier au clavecin aussi bien la basse qu'une voix de dessus, et de les enrichir de < commentaires > donnés par une seconde voix de dessus exprimée par le violon. » Il note en outre : « Il y a peut-être plus que de la témérité à donner aujourd'hui de la musique instrumentale au public. On a mis au jour depuis quelques années un nombre si prodigieux de sonates de toute espèce qu'il n'est personne qui ne croie que ce genre est épuisé. Cependant [...] je me suis appliqué à chercher du nouveau. » Malgré le ton péremptoire de ce propos, peu nombreux sont ceux qui lui emboîtent le pas au cours des décennies suivantes.

La sonate en duo proprement dite, dans son achèvement, reste donc un produit de l'âge classique.

De Carl Philip Emanuel Bach à Ludwig van Beethoven : les contours d'un genre se définissent

Au temps de Mozart et de Beethoven, le piano constitue l'instrument domestique par excellence, celui que préfèrent les dames de la bourgeoisie européenne. La coutume est telle que le maître de maison se joint volontiers au violon à sa femme ou à sa fille. Sous l'influence des grands maîtres de ce temps et à la faveur du passage au pianoforte, on constate l'émergence de la sonate en duo à proprement parler, d'abord au Nord de l'Italie, rapidement ensuite en Autriche et en Allemagne, puis en Angleterre et en France.

Une fausse révolution

Alors que la sonate baroque est tributaire de l'histoire des instruments à cordes, la sonate classique suit celle des instruments à clavier. Or, au 18^e siècle, un changement primordial survient : le pianoforte s'impose, damnant peu à peu le pion au clavecin.

À partir des années 1760, grand nombre de sonates sont en effet destinées au nouvel instrument à cordes frappées ; dans les partitions datées des années 1750, la note « pour clavecin ou piano » se mue en « pour piano ou clavecin » ; enfin, vers la fin du 18^e siècle, la mention du « clavecin » disparaît tout à fait. S'ensuit un changement dans l'écriture dès les années 1760, le pianoforte s'émancipant peu à peu du rôle de basse continue pour devenir protagoniste à part entière.

Contrairement à ce qu'il est convenu de lire, toutefois, l'ère classique ne fige pas une bonne fois pour toutes les codes d'écriture de la sonate en général ni de la sonate en duo en particulier. D'une part, l'histoire de la musique se forge d'archaïsmes, de survivances, de fausses disparitions ; d'autre part, les tentatives de théorisation de la sonate ne datent que des années 1840–1850. Voilà sans doute pourquoi le premier 18^e siècle voit perdurer la notion d'accompagnement obligé et la mention « pour le piano avec accompagnement de violon ad libitum ». Même lorsque les deux instruments tendent à devenir des partenaires à part égale, chez Mozart ou chez Beethoven, l'intitulé « sonates pour piano avec accompagnement de violon » est maintenu.

*De Carl Philip Emanuel Bach à Wolfgang Amadeus Mozart :
une évolution du goût*

Le catalogue de Carl Philip Emanuel Bach atteste le lien ténu existant entre forme esthétique et contexte socio-historique. Auteur d'une musique de chambre fournie, au sein de laquelle prédomine la sonate pour instrument soliste et continuo, il préside à la transition entre baroque et classicisme en Allemagne du Nord. S'il n'abandonne pas le solo instrumental avec continuo, c'est sans doute parce qu'il compose la majorité de sa musique de chambre pour le roi. Se conformer au goût des dominants, voilà une bonne raison de se montrer un tant soit peu conservateur. En plein classicisme, les *Sonates pour pianoforte et violon* dites « *Palatines* » (1781) de Wolfgang Amadeus Mozart, composées entre Mannheim et Paris, marquent en revanche une étape de choix. Le fait de solliciter le violon en tant qu'instrument concertant et de partager le discours entre les deux protagonistes représente alors un champ

d'exploration tout nouveau. Ses premières sonates pour violon et piano n'avaient-elles sacrifié à la tradition d'époque, accompagner la partie de clavier par un violon « ad libitum », dispensable ? Comme souvent dans l'histoire de la musique, le maître s'inspire d'un autre, aussi visionnaire que désormais oublié. En l'occurrence, les *Sonates palatines* sont composées sous l'impulsion des *Duetti a clavicembalo e violino* de Joseph Schuster, maître de chapelle de l'électeur de Saxe, qui font preuve d'un emploi neuf du violon, traité à l'égal du clavier. Mozart en témoigne dans une lettre datée du 6 octobre 1777 : « J'envoie ci-joint à ma sœur six Duetti a clavicembalo e violino de Schuster. Je les ai déjà joués souvent ici ; ils ne sont pas mal. Si je reste ici, j'en composerai six aussi dans ce goût car ils plaisent beaucoup. » Ainsi donc l'écriture chambriste évolue-t-elle à la faveur de ce changement de goût, ce qui ne passe pas inaperçu. À son tour, au cours du printemps 1784, le *Magazin der Musik* de Hambourg commente les *Six Sonates pour le clavecin ou pianoforte avec l'accompagnement d'un violon* de Mozart : « Ces sonates sont uniques en leur genre. Pleines d'inventions nouvelles, elles portent l'empreinte de l'immense génie musical de leur auteur. Très brillantes, bien adaptées à l'instrument, elles entrelacent si habilement l'accompagnement de violon à la partie de clavier que les deux instruments se renvoient la parole en un dialogue incessant ; c'est pourquoi elles exigent des deux interprètes une égale virtuosité. »

L'iconoclasme beethovénien et son influence

Le genre de la sonate pour violon et piano avait besoin d'iconoclasme pour que le violon acquière définitivement son indépendance et pour mériter son épithète « concertante ». Une vision téléologique de l'histoire l'affirmerait : on attendait Ludwig van Beethoven pour briser les codes établis, délier les chaînes. En majorité ancrées dans ses deux premières périodes, ses dix sonates pour violon voient plus loin que jamais : il s'agit de duos aux deux parties équilibrées, au sein d'une forme de plus en plus ambitieuse. Le maître écrit aussi bien pour les deux instruments, fait étonnant lorsqu'on sait qu'il n'est que bon violoniste, le piano lui étant de loin le plus familier.



Violon de concert de Wolfgang Amadeus Mozart

D'une sonate à l'autre, l'éloignement de la conception dix-huitiémiste est de plus en plus clair, les deux protagonistes acquérant une personnalité exclusive et tout aussi autoritaire l'une que l'autre. C'est à l'âge de 32 ans, en 1803, que Beethoven compose la célèbre *Sonate « à Kreutzer »*. L'*Allgemeine Musikalische Zeitung* lui destine un commentaire cinglant, considérant que Beethoven avait « *poussé le souci de l'originalité jusqu'au grotesque* ». Beethoven avertit quant à lui : elle est « *écrite dans un style très concertant – presque un concerto* ». Emblématique du romantisme musical, dramatique, héroïque, l'œuvre donne lieu à des duels incessants, véritables corps à corps entre les protagonistes.

Les compositeurs du mouvement romantique s'engouffrent chacun à leur manière dans la brèche ouverte par le géant. C'est le cas de Johannes Brahms, plus formaliste, ou Robert Schumann, auteur de deux sonates pour violon et piano évitant la plupart du temps la virtuosité à laquelle sacrifie son époque : deux œuvres qui reprennent certes l'appellation classique de « sonate » mais qui, dénuées de tout formalisme, invitent davantage à un voyage intérieur au cœur d'un univers passionné, parfois teinté de folie.



Début de la partition autographe de la *Sonate « à Kreutzer »* de Ludwig van Beethoven

Ouverture sur les 20^e et 21^e siècles

Le genre séduit entre autres, au début du 20^e siècle, l'école française de César Franck, Claude Debussy ou Gabriel Fauré. Le contexte de composition est bien entendu très différent de celui du classicisme ou du romantisme allemands. Comme beaucoup d'œuvres de musique de chambre datées de cette période, la *Sonate pour piano et violon* (1913) de Franck fait réaction aux pratiques musicales du Second Empire. Le genre n'en reste pas moins bien vivace, ainsi que l'atteste l'émotion de Marcel Proust à son écoute : « *Grosse émotion ce soir. À peu près mort, je suis allé [...] entendre la Sonate de Franck que j'aime tant. [...] les pépiements douloureux du violon répondaient au piano, comme d'un arbre, comme d'une feuille mystérieuse. C'est une grande impression.* » (*À la Recherche du Temps perdu*)

Au cours du second 20^e siècle, une désaffection pour la sonate en général est sensible, cela particulièrement en France : Roussel, Ravel ou Messiaen n'y ont ainsi quasiment pas contribué. Certes, cette forme n'a pas totalement cessé d'inspirer depuis les années 1950, mais elle peut être jugée en dissonance avec son temps. Pour Dominique Jameux, par exemple, l'écriture de la *Deuxième Sonate pour piano* (1947) de Pierre Boulez, « *saisie d'[une] forme pluricentenaire de la musique instrumentale* », représente un « *pari en ces années d'immédiat après-guerre et de développement en France du sérialisme* » (programme du Festival d'automne à Paris, 1981) ; la jeune compositrice Elisabeth Angot considère quant à elle que la sonate réfère à une « *vision très rhétorique de la musique qui ne [lui] semble plus très pertinente aujourd'hui* ».

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Ulm) et du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris en musicologie, agrégée de musique, Marie-Anne Maršálek est l'auteure d'une récente thèse consacrée à la réinvention du Moyen Âge sur les scènes lyriques parisiennes au début du 19^e siècle.

Neuorientierung mit Rückbesinnung

Wolfgang Amadeus Mozarts Violinsonaten

Christoph Vratz

Wer eine unsortierte Werkstatt betritt, wird erst einmal für Ordnung und Übersicht sorgen wollen. Mozarts ›Werke für Klavier und Violine‹ – man beachte die Reihenfolge der Instrumente auf allen Titeln der betreffenden Werke – sind ein solches Laboratorium. Auf den ersten Blick herrscht Durcheinander: Was gehört zu wem? Wo sind die Frühwerke geblieben? Warum tauchen auf einmal Opus-Zahlen auf, da wir uns bei Mozarts Werken doch vom Köchel-Verzeichnis so sicher geleitet wissen? In den gängigen Notenausgaben und den meisten CD-Einspielungen sucht man die Werke aus Mozarts Jugendzeit vergebens. Anders gesagt: Berücksichtigung finden in aller Regel nur die Werke seit seiner Mannheimer Zeit (1778), dagegen fallen die Arbeiten KV 6–9, die noch in Vater Leopolds Handschrift notiert sind, sowie die Werke KV 10–15 und schließlich die so genannten «Romantischen Sonaten» KV 55–60 gern unter den Tisch. Gemäß Mozarts eigenem Wunsch werden seine Violinsonaten in Gruppen zusammengefasst.

An der Spitze stehen die sechs *Sonaten KV 301–306*, die Mozart geschlossen 1778 bei Sieber in Paris drucken ließ und die der Kurfürstin Maria Elisabeth von der Pfalz gewidmet sind. Da sich Mozart für diese Ausgabe ausdrücklich die Bezeichnung *Œuvre premier* und *op. I* wählte, ist zu vermuten, dass er seine früheren Beiträge zu dieser Gattung, also auch die Werke KV 26–31 von 1766, als wenig bedeutungsvoll angesehen hat. Dem kann man insofern zustimmen, als mit der *Sonate KV 301* Mozarts Kompositionen tatsächlich eine neue Qualität erhalten: Dank eines komplizierter werdenden Geflechts der Stimmen und aufgrund der Bauart seiner Themen, etwa wie Mozart Spannung aufbaut und sie nach längeren Zeitspannen wieder auflöst.

Die zweite Gruppe umfasst ebenfalls sechs Sonaten – neben den Werken KV 376, 377, 379 und 380 sind dies die beiden früher entstandenen *Sonaten* KV 296 von 1778 und die einzige aus seiner Salzburger Zeit stammende *Sonate* KV 378. Sie alle wurden als *Opus II* im Jahr 1781 gedruckt und sind Mozarts Klavierschülerin Josepha Barbara Aurnhammer gewidmet. Hier lässt sich erneut ein Qualitätssprung gegenüber der ersten Gruppe ausmachen, auch wenn diese Sonaten nicht ganz an die nahezu zeitgleich entstandenen Haydn-Quartette heranreichen.

Bleibt noch die dritte Gruppe, die den letzten drei Symphonien und den Streichquintetten absolut ebenbürtig ist: Sie umfasst die für Regina Strinasacchi geschriebene *Sonate* KV 454, die *Sonaten* KV 481 von 1785 und KV 526 aus dem *Don Giovanni*-Jahr 1787 – beide wurden gleich nach ihrer Niederschrift von Mozarts Freund Franz Anton Hoffmeister gedruckt – sowie die auch in einer Klavierfassung überlieferte *Sonate* KV 547 (*Eine kleine Klavier-Sonate für Anfänger mit einer Violine*). Schließlich gehören dieser Gruppe auch die beiden Variationenwerke KV 359 und 360 an.

Mozart komponiert in seinen Violinsonaten wie in fast allen anderen Gattungen auch: **Er sucht einen Weg zur Freiheit.** Er kennt die strengen Formmodelle aus früherer Zeit alle – von der Fuge bis zur Sonate – doch diese Formen sind nur Gerüste. Sie halten das Innere zusammen, aber Mozart hält sich nicht krampfhaft an ihnen fest. Vielmehr prüft er sie auf ihre Festigkeit, indem er mit ihnen spielt. Beethoven hat den Sonatensatz später grimmig und – versteckt – humorvoll auf all seine Möglichkeiten hin befragt, Mozart entzieht sich aller Schwere der Gedanken auf eine virtuose Weise. Seine Musik lebt im Rokoko und gibt sich reich verziert, doch ohne barock überladener Ornamentik. Seine Musik lebt meist von einer quecksilbrigen Leichtigkeit, die es den Interpreten heute sehr schwer macht. Wenn Mozart traurig ist, möchte man das Moll-Bad direkt mit ihm teilen, weil man sicher sein kann: Mozart verzweifelt nie, er findet immer Lösungen, und diese Lösungen kommen ganz ohne Pathos aus. Seine Kammermusik steht dafür exemplarisch.



Attentionnés envers nos clients, attentifs au monde

Nous accompagnons nos clients avec attention afin qu'ils puissent mener à bien leurs projets en toute sérénité. Nous sommes attentifs au monde qui nous entoure et apportons notre soutien et notre expertise à des acteurs de la société civile.

Partenaires de la Philharmonie dans le cadre de sa programmation musicale, nous sommes également mécènes fondateurs de la Fondation EME - Ecouter pour Mieux s'Entendre.

Von seinen 36 Lebensjahren stehen 30 Jahre zu Buche, in denen Mozart Kammermusik komponiert hat, und gerade seine Violinsonaten lassen den Hörer den Weg vom früh begabten Jungen nachvollziehen bis hin zum gereiften Mann, der in seinen letzten Werken einen Weg einschlägt, den auch andere Komponisten, in weit höherem Alter, gewählt haben: eine Rückbesinnung auf alte Modelle und Formen, nur eben neu interpretiert.

Violinsonate F-Dur KV 376

«Diese Sonaten sind die einzigen in ihrer Art, reich an neuen Gedanken und Spuren des großen musikalischen Genies des Verfassers, sehr brillant und dem Instrument angemessen. Dabei ist das Akkompagnement der Violine mit der Klavierpartie so künstlich verbunden, dass beide Instrumente in ständiger Aufmerksamkeit erhalten werden, so dass diese Sonaten einen ebenso fertigen Violin- als Klavierspieler erfordern.»

So lautete die Ankündigung der im Sommer 1781 bei Artaria in Wien veröffentlichten Sonaten des *Opus II*. Die *F-Dur-Sonate*, übrigens ebenso in F-Dur wie die *Sonate KV 377*, ist brillant. Nach drei wichtigen Forte-Akkorden setzt das erste Thema mit einem Arpeggio und einer kurzen Sechzehntelfigur ein, gefolgt von vier gleichmäßigen Vierteln. Dieser Wechsel der Notenwerte setzt sich pausenlos fort und gibt dem Satz sein variables Gepräge. In der Mitte wartet ein zärtlich-schwärmerisches *Andante*, dessen Melodie zunächst das Klavier vorträgt, während sich die Geige mit gleichmäßig säuselnden Sechzehnteln begnügt. Wenn das Thema dann in die Violinstimme wechselt, assistiert das Klavier mit Triolen. Zuletzt folgt ein graziöses, konzertant kapriziöses Rondeau mit den bei Mozart typischen punktierten Rhythmen und Vorschlägen.

Violinsonate Es-Dur KV 380

Am 7. April 1781 ist Mozart einmal mehr bis spät in die Nacht hinein zugegen. Er ist wieder in Wien und weiß, dass am nächsten Tag ein Konzert beim Fürsterzbischof Colloredo stattfinden soll. Die beiden liegen nicht immer auf einer Wellenlänge, aus ihrer gemeinsamen Salzburger Zeit schwelen noch einige Konflikte.

«Nachts von 11 Uhr bis 12 Uhr», schreibt Mozart an seiner neuen *Sonate Es-Dur-KV 380*. Alles geht im Eilverfahren: *«damit ich fertig*



Familie Mozart. Porträt von Johann Nepomuk della Croce, 1780 bis 1781

geworden bin», so hält er fest, notiert er nur die «*accompagnement-stimme*» für den Violinsolisten Antonio Brunetti, wogegen er seine Partie «*im kopf behalten habe*».

Im anfänglichen *Allegro* dominiert Brillanz. Immer wenn Mozart in Es-Dur komponiert, schwingt etwas Feierliches mit oder etwas Ernsthaft-Majestätisches. Entsprechend entwickelt er hier den Dialog zwischen beiden Instrumenten: Mal ergänzen sie einander, mal zeigen sie kontrastreich ihre unterschiedlichen Charaktere. Kraftvolle Akkorde und Geläufigkeit stehen einander gegenüber, und im Seitenthema wirbelt Mozart das ganze bisherige Gefüge durcheinander, indem mit Hilfe von Triolen die Metrik neu justiert wird. Alle Gegensätze sollen im Mittelteil des Satzes zusammengebracht werden, und auf den ersten Eindruck hin wirkt es, als habe Mozart ein Spiel mit lauter kleinen Fragmenten getrieben. Mozart möchte nicht immer korrekt sein und alle Regeln befolgen, er sucht nach Auswegen aus Situationen, in die er sich mutig hineinmanövriert hat – er sucht, siehe oben, den Weg in die Freiheit. Das *Andante con moto* wirkt sehr nachdenklich, es steht in moll. Das Eingangsthema ist so dominant, dass sich alles immer wieder darauf fokussiert, selbst wenn Mozart später nach

Dur aufhellt. Hier erscheinen die beiden Instrumente wie Seelenverwandte, die in Melancholie miteinander verbunden sind. Das *Rondeau Allegro* präsentiert sich wie eine Wendung ins Positive. Die markanten Jagd-Motive erinnern an den Schlusssatz des *Hornkonzerts KV 417*, das ebenfalls in Es-Dur steht. Mozart schreibt kein reines Rondo, er schmuggelt Elemente des Sonatensatzes ein, was zeigt, dass die Rondo-Form für Mozart längst nicht mehr nur die Form für das Unkomplizierte ist. Mag es auf den ersten Eindruck auch so scheinen.

Violinsonate G-Dur KV 379

Dreisätzigkeit ist spätestens mit der *C-Dur-Sonate KV 296* für Mozart zur Regel geworden. Einzig bedeutende Ausnahme ist die *G-Dur-Sonate KV 379*. Mozart ringt also doch noch und immer wieder mit der Form; und gerade diese Sonate ist ein Prototyp für das Nicht-Normale. Die *Sonate KV 379* beginnt mit einem gravitatischen *Adagio*, dessen erstes Thema sich nach drei majestätischen Arpeggien herauschält. Diese ersten 33 Takte weisen alle Merkmale des Sonatensatzes auf. Es folgen 16 ebenfalls unverdächtige Takte, die wir als eine Art Durchführung betrachten können. So weit, so konventionell. Doch dann packt Mozart den Zauberstab aus. Statt der Reprise, also der Wiederaufnahme des ersten Teils, folgt ein *Allegro*, ausgerechnet in Moll. Insgesamt erinnern die zahlreichen Temporeduzierungen sowie die eher knappen, aber aussagekräftigen Motive an die Welt des *Idomeneo*.

Der zweite Satz, wiederum ein Variationensatz, ist Musik zum Verlieben. Ihm liegt ein herzerweichendes, schlichtes Thema zugrunde. Überscriben ist es mit *Andante cantabile*, also einem Mittelmaß zwischen ‚Adagio‘ und ‚Allegro‘, außerdem ist es gesänglich zu gestalten. Nach drei Variationen der Beschleunigung biegt Mozart hier, im Gegensatz zur vorigen Sonate und analog zum Kopfsatz dieser Sonate, nach Moll ab und fügt zusätzlich eine *Adagio*-Variation ein. Diese steht markant in Dur. Daraufhin wird das Thema wiederholt. Doch nun nicht mehr *Andante*, sondern *Allegretto*. Wie Schumann es später liebte, so endet auch diese Sonate bescheiden im Piano.



Wolfgang Amadeus Mozart, Mozarthaus Wien

Violinsonate A-Dur KV 526

«Eine Klavier Sonate mit Begleitung einer Violin», so notiert es Mozart am 24. August 1787 in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis. Papieranalysen haben bestätigt, dass Mozart an seiner *A-Dur-Violinsonate* etwa zeitgleich zu seinem *Streichquintett KV 515* arbeitete. Was beide Werke eint: Mozart beschäftigt sich intensiv (in gezielter Abgrenzung von den Streichquartetten) mit einem dreistimmigen Satz. In der Sonate wird dieser abgeleitet aus der Violinstimme und den beiden Händen des Klaviers, auch im Quintett liegt der Fünfstimmigkeit die Dreistimmigkeit zugrunde. Ergänzend und vergleichend wäre in diesem Kontext noch das *Streichtrio-Divertimento KV 563* hinzuzuziehen.

In der Violinsonate steht das geläufige Figurenwerk des Klaviers nur noch in Ausnahmefällen im Zeichen von Brillanz. Das Ganze wirkt fast geglättet oder barockisiert. Schon der Kopfsatz mit seinem 6/8-Takt erinnert an eine Giga, und das *Andante*-Thema ist im Grunde nichts als bewegte Form, als fließende Harmonie. Die Geige wirkt vom Klavier-Bass wie domestiziert, als wolle Mozart die violinbegleitete Klaviersonate neu erfinden – im Sinne einer Reduktion der Mittel. Etwas Ähnliches wie diesen langsamen Satz mit seiner monothematischen Struktur und seinen basso continuo-artigen Verläufen gibt es in Mozarts Schaffen kein zweites Mal. Doch Mozart nutzt nicht einfach historisches Material nur um des Zitats willen, er leitet daraus Neues ab; anders gesagt, er arbeitet mit Erinnerungen an Vergangenes, um daraus Neues zu schaffen: Weiterführungen, Brechungen, Linien.

Wie sehr Mozart seine Violinsonaten als Laboratorium dienten, verrät schon das einleitende *Allegro*, in dem er sechs (!) Themengebilde entwirft, die jeweils wieder auftauchen, allerdings in gewandelter Gestalt. Alles wird zweimal gesagt. Das erklärt auch die großen Ausmaße dieses Satzes – hierin wiederum dem Streichquintett verwandt. Diese ständige Umschichtung des Materials macht es den Interpreten nicht unbedingt leicht, ständig müssen sie auf der Hut sein, weil sich der Charakter der Musik permanent und sozusagen subkutan ändert. Im Finale,

einem verschachtelten Sonatenrondo, verfeinert Mozart seine Kunst zu einer Art Perpetuum mobile. Der Satz wirkt pseudohaft barock, er weist nicht auf das 19. Jahrhundert voraus, sondern treibt das Gewesene auf einen neuen Höhepunkt.

Christoph Vratz, 1972 in Mönchengladbach geboren, studierte in Wuppertal und Paris und promovierte über die Wechselbeziehungen von Musik in Literatur. Er arbeitet freischaffend von Köln aus für Printmedien (Fono Forum, Opernwelt) sowie für verschiedene Rundfunk-Sender.

Interprètes

Biographies

Renaud Capuçon violon

Né à Chambéry en 1976, Renaud Capuçon étudie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris avec Gérard Poulet et Veda Reynolds, puis avec Thomas Brandis à Berlin et Isaac Stern. En 1998, Claudio Abbado le choisit comme Konzertmeister du Gustav Mahler Jugendorchester, ce qui lui permet de parfaire son éducation musicale avec Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim et Franz Welser-Möst. «Nouveau talent de l'Année» aux Victoires de la Musique de 2000 puis «Soliste instrumental de l'année» cinq ans plus tard, il reçoit en 2006 le Prix Georges Enesco décerné par la Sacem. Renaud Capuçon collabore avec les plus grands chefs et les orchestres les plus prestigieux: Berliner Philharmoniker avec Bernard Haitink, Leipzig Gewandhaus Orchester avec Kurt Masur, Staatskapelle de Dresde avec Daniel Harding, Orchestre de Paris avec Paavo Jarvi, Chamber Orchestra of Europe avec Yannick Nézet-Séguin, Orchestre du Mariinsky avec Valery Gergiev, Tonhalle Orchester Zürich avec Lionel Bringuier, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia avec Semyon Bychkov, New York Philharmonic avec Tugan Sokhiev, Boston Symphony avec Andris Nelsons Los Angeles Philharmonic avec Gustavo Dudamel, Seoul Philharmonic avec Myung-Whun Chung, NHK Symphony avec Stéphane Denève et bien d'autres. Parmi ses moments forts de la saison 2017/18 figurent une tournée européenne aux côtés de la Camerata Salzburg avec l'intégrale des *Concertos pour violon* de Mozart ainsi que des concerts avec notamment les Wiener Philharmoniker et Robin Ticciati, l'Orchestre National de France et le Scottish Chamber Orchestra avec Emmanuel Krivine, l'Orchestre Philharmonique



Renaud Capuçon
photo: Simon Fowler Erato

de Radio France et le Royal Flemish Philharmonic avec Lahav Shani. Passionné de musique de chambre, il collabore régulièrement avec des artistes tels Martha Argerich, Nicholas Angelich, Yefim Bronfman, Hélène Grimaud, Gérard Caussé, Yuri Bashmet, Myung-Whun Chung, Yo Yo Ma, Truls Mørk et son frère Gautier dans les plus grands festivals: Aix-en-Provence, La Roque d'Anthéron, Tanglewood, Lucerne, Lugano, Salzburg, Rheingau, Bucarest Festival Enescu... Sa très vaste discographie chez Erato est à l'image de la diversité de son répertoire, tant en soliste qu'en musique de chambre. Sont parus récemment : un disque réunissant la *Symphonie espagnole* de Lalo, le *Premier Concerto* de Bruch et les *Airs bohémiens* de Sarasate, un disque avec des concertos contemporains de Rihm, Dusapin et Mantovani nommé pour le meilleur enregistrement aux Victoires de la Musique et à l'Echo Prize 2017 et un disque de sonates et trios de Debussy sorti la même année, avec Bertrand Chamayou, Gérard Caussé, Emmanuel Pahud, Marie-Pierre Langlamet et Edgar Moreau. Son dernier enregistrement est consacré aux *Concertos pour violon N° 1 et N° 2* de Bartók avec le London Symphony Orchestra dirigé par François-Xavier Roth. Renaud Capuçon joue le Guarneri del Gesù «Panette» (1737) qui a appartenu à Isaac Stern. Promu Chevalier dans l'Ordre National du Mérite en 2011, il est fait Chevalier de la Légion d'honneur en 2016. Fondateur et directeur artistique du Festival de Pâques d'Aix-en-Provence et du festival Les Sommets Musicaux de Gstaad, ainsi que professeur de violon à la Haute École de Musique de Lausanne, il a créé en février 2018 l'ensemble à cordes Lausanne Soloists.

Renaud Capuçon Violine

Renaud Capuçon wurde 1976 in Chambéry geboren und studierte zunächst bei Gérard Poulet und Veda Reynolds am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, später dann bei Thomas Brandis in Berlin sowie bei Isaac Stern. Im Jahre 1998 wurde er von Claudio Abbado zum Konzertmeister des Gustav Mahler Jugendorchester berufen, was ihm die Möglichkeit verschaffte, von Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim und Franz Welsch-Möst wichtige Impulse für seinen weiteren musikalischen

Werdegang zu empfangen. 2006 erhielt er den Prix Georges Enesco der französischen Verwertungsgesellschaft Sacem. Renaud Capuçon hat mit vielen bedeutenden Dirigenten und mit vielen bedeutenden Orchestern zusammen gearbeitet. Zu nennen sind die Berliner Philharmoniker unter Bernard Haitink, das Gewandhausorchester Leipzig unter Kurt Masur, die Staatskapelle Dresden unter Daniel Harding, das Orchestre de Paris unter Paavo Järvi, das Orchester des Mariinsky-Theaters St. Petersburg unter Valery Gergiev, das New York Philharmonic unter Tugan Sokhiev, das Boston Symphony Orchestra unter Andris Nelsons und das Los Angeles Philharmonic unter Gustavo Dudamel. Als passionierter Kammermusiker findet er sich regelmäßig mit Künstlerpersönlichkeiten wie Martha Argerich, Héléne Grimaud, Yo-Yo Ma oder seinem Bruder Gautier Capuçon zum gemeinsamen Musizieren zusammen, dies auch bei wichtigen Festivals wie dem Lucerne Festival, den Salzburger Festspielen oder dem Rheingau Musik Festival. Seine umfangreiche Diskografie für das Label Erato umfasst unter anderem eine CD mit Violinkonzerten von Rihm, Dusapin und Mantovani sowie eine CD mit den beiden Violinkonzerten von Béla Bartók, begleitet vom London Symphony Orchestra unter François-Xavier Roth. Renaud Capuçon spielt auf der Guarneri del Gesù «Panette» (1737) die zuvor im Besitz von Isaac Stern gewesen war. Er wurde 2011 als Chevalier in den Ordre National du Mérite und 2016 als Chevalier in die Légion d'honneur aufgenommen. Er ist Gründer und künstlerischer Leiter des Festivals de Pâques d'Aix-en-Provence sowie des Festivals Les Sommets Musicaux im schweizerischen Gstaad. Zudem ist er Professor für Violine an der Haute École de Musique de Lausanne, wo er im Februar 2018 das Streicherensemble Lausanne Soloists gegründet hat.

Kit Armstrong piano

«*L'incroyable Kit Armstrong, qu'on ne peut que qualifier de phénomène musical*» (*Süddeutsche Zeitung*) est né à Los Angeles en 1992. Il a commencé à composer à l'âge de cinq ans et se produit très tôt comme pianiste dans les salles de concert les plus renommées du monde; il est aujourd'hui régulièrement



Grand-Duché de Luxembourg
Philharmonique
Luxembourgeois

PHILHARMONIE

PHILHARMONIE LUXEMBOURG Grand Auditorium

Vendredi — Freitag — Friday 05.10.2018 20:00

RIGOLETTO

Giuseppe Verdi

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Philharmonia Chor Wien

Gustavo Ginseno direction

Ekaterina Siarina Gilda

Simon Keenlyside Rigoletto

Salmir Pirgu Duce

Stanislav Trofimov Sparafucile

Alisa Kolosova Maddalena

Pietro Piccone Borsa

Carlo Cigni Monterone

Andrea Borghini Marullo

Kiril Chohanov Comte Ceprano,
Usciere

Alexandra Scholik Giovanna,
Comtesse Ceprano,
Faggio

Stanislav Angelov répétiteur

Bertrand Condere mise en espace,
lumière

Tickets: 35 / 55 / 75 € — < 7 ans 21 / 30 / 42 €

(+352) 26 32 26 32 — www.philharmonie.lu

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

caceis
INVESTOR SERVICES



Kit Armstrong
photo: Neda Navae

invité au Musikverein Vienne, au Concertgebouw Amsterdam, à la Philharmonie de Berlin, à l'Elbphilharmonie de Hambourg, au NHK Hall de Tokyo et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Il travaille avec des chefs d'orchestre de premier plan, tels Christian Thielemann, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Kent Nagano ou encore Esa-Pekka Salonen et a joué aux côtés d'orchestres parmi les plus importants de la scène mondiale, dont les Wiener Philharmoniker, la Staatskapelle Dresden, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et le NHK Symphony Orchestra. Kit Armstrong a été Lauréat en résidence lors du Festspiele Mecklenburg-Vorpommern à l'été 2018. Le Musikkollegium Winterthur l'a nommé «Artist in Resonance». Chambriste passionné, il entretient des partenariats artistiques étroits avec d'autres solistes instrumentaux et vocaux. Avec Renaud Capuçon, il a présenté l'intégrale des *Sonates pour violon* de Mozart dans le cadre de la Semaine Mozart à Salzbourg et de la Pierre Boulez Saal à Berlin. Avec Christiane Karg ou Julian Prégardien, il crée des programmes consacrés au lied. Il est apparu en tant qu'organiste à la Philharmonie de Berlin et à la Philharmonie de Cologne. Artiste aux multiples facettes, il s'est également fait un nom dans le monde entier avec ses compositions et a reçu entre autres des commandes du Gewandhaus de Leipzig et du Musikkollegium Winterthur. Kit Armstrong a été élève au Curtis Institute of Music de Philadelphie et à la Royal Academy of Music de Londres. Dès l'âge de sept ans, il étudie en parallèle la composition à la Chapman University et la physique à la California State University, puis les mathématiques et la chimie à l'University of Pennsylvania et à l'Imperial College de Londres et les mathématiques à l'Université Paris VI. En 2010, il a reçu le Leonard Bernstein Award du Schleswig-Holstein Music Festival. À l'âge de 13 ans, Kit Armstrong rencontre Alfred Brendel, qui l'a depuis lors fortement influencé en tant que professeur et mentor et atteste de sa «*compréhension de la grande littérature pianistique comme une entité mêlant sentiment et raison, fraîcheur et raffinement*». Leur relation unique a été documentée dans le film *Set the Piano Stool on Fire* du réalisateur britannique Mark Kidel.

Kit Armstrong Klavier

Der «*Staunen erregende, nur als musikalisches Phänomen zu charakterisierende Kit Armstrong*» (*Süddeutsche Zeitung*) wurde 1992 in Los Angeles geboren. Mit fünf Jahren begann er zu komponieren. Früh trat er als Pianist in den renommiertesten Konzertsälen der Welt auf; heute ist er regelmäßig zu Gast im Musikverein Wien, dem Concertgebouw Amsterdam, der Philharmonie Berlin, der Hamburger Elbphilharmonie, der NHK Hall Tokyo und dem Palais des Beaux-Arts Brüssel. Armstrong arbeitet mit bedeutenden Dirigenten wie Christian Thielemann, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Kent Nagano und Esa-Pekka Salonen zusammen und war bereits bei einigen der wichtigsten Orchester der Welt zu Gast, darunter die Wiener Philharmoniker, die Staatskapelle Dresden, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und das NHK Symphony Orchestra. Bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern war Kit Armstrong im Sommer 2018 Preisträger in residence. Das Musikkollegium Winterthur hat ihn zum «Artist in Resonance» berufen. Als passionierten Kammermusiker verbinden Kit Armstrong enge künstlerische Partnerschaften mit anderen Instrumental- und Vokalsolisten. Mit Renaud Capuçon stellte er u. a. bei der Salzburger Mozartwoche und im Berliner Pierre Boulez Saal in Konzertreihen sämtliche *Violinsonaten* von Mozart vor. Mit Christiane Karg oder Julian Prégardien gestaltet er Liedprogramme. Als Organist war er bereits in der Berliner Philharmonie und der Kölner Philharmonie zu erleben. Mit seinen Kompositionen hat sich der vielseitige Künstler ebenso weltweit einen Namen gemacht. Kompositionsaufträge erhielt Armstrong u. a. vom Gewandhaus zu Leipzig und vom Musikkollegium Winterthur. Kit Armstrong studierte am Curtis Institute of Music in Philadelphia und an der Royal Academy of Music in London. Seit seinem siebten Lebensjahr studierte er außerdem Komposition an der Chapman University und Physik an der California State University, später Mathematik und Chemie an der University of Pennsylvania und am Imperial College London sowie Mathematik an der Université Paris VI. 2010 erhielt er den Leonard Bernstein Award des Schleswig-Holstein Musik Festivals. Im Alter von 13 Jahren

lernte Kit Armstrong Alfred Brendel kennen, der ihn seither als Lehrer und Mentor stark geprägt hat und ihm ein «*Verständnis der großen Klavierliteratur als eine Einheit von Gefühl und Verstand, Frische und Verfeinerung*» attestiert. Die einzigartige Beziehung zwischen Armstrong und Brendel wurde in dem Film *Set the Piano Stool on Fire* des britischen Regisseurs Mark Kidel festgehalten.

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2018
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture