

15.05. 2019 20:00
Salle de Musique de Chambre

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

Soirées de musique de chambre

Boston Symphony Chamber Players

Haldan Martinson violon

Steven Ansell alto

Blaise Déjardin violoncelle

Edwin Barker contrebasse

Elizabeth Rowe flûte

John Ferrillo hautbois

William R. Hudgins clarinette

Richard Svoboda basson

Garrick Ohlsson piano

with

Richard Sebring cor (BSO associate principal horn)

Alexander Velinzon violon (BSO associate concertmaster)

Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello F-Dur (fa majeur)

KV 370 (1781)

Allegro

Adagio

Rondeau. Allegro

14'

Francis Poulenc (1899–1963)

Sextuor pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano FP 100

(1931/32–1939)

Allegro vivace

Divertissement: Andantino

Prestissimo

18'

—

Johannes Brahms (1833–1897)

Quintett für Klavier und Streichquartett f-moll (fa mineur) op. 34

(1862–1864)

Allegro non troppo – Poco sostenuto – Tempo I

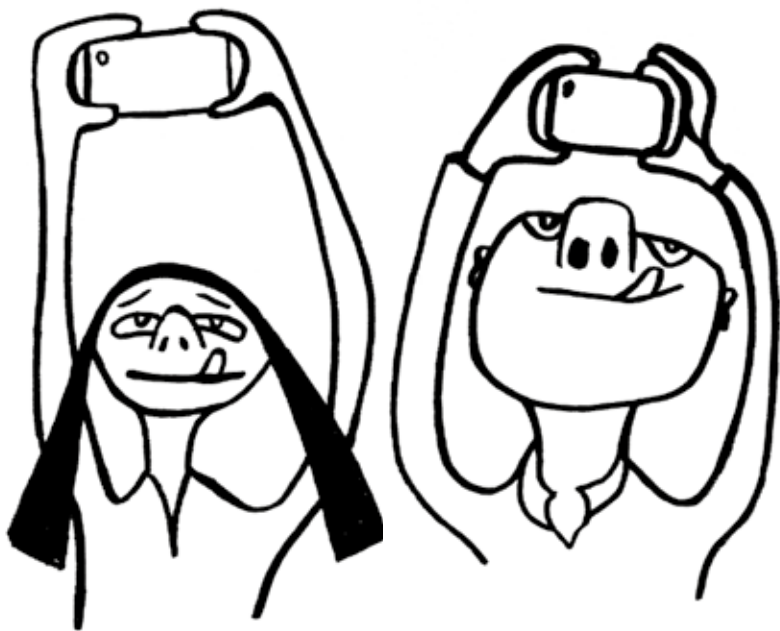
Andante, un poco Adagio

Scherzo: Allegro – Trio

*Finale: Poco sostenuto – Allegro non troppo – Tempo I – Presto,
non troppo*

43'

D'Knipserten



Du *Quatuor pour hautbois et cordes* de Mozart au *Sextuor* de Poulenc, quelques visages d'un genre divers

Angèle Leroy

Sont-ce simplement les lois du plaisir musical (une raison qui se suffit à elle-même...) qui poussent à réunir le *Quatuor avec hautbois KV 370* de Mozart, le *Sextuor pour quintette à vent et piano* de Poulenc et le *Quintette avec piano op. 34* de Brahms dans un même espace sonore, celui du concert de musique de chambre ? À première vue, on pourrait le penser, chacune des œuvres appartenant à une époque différente et adoptant un effectif particulier : hautbois, violon, alto et violoncelle pour Mozart, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et piano pour Poulenc, quatuor à cordes et piano pour Brahms. En adoptant des critères géographico-stylistiques, on pourrait cependant apparier les deux œuvres de Mozart et de Brahms, deux émanations de la tradition germanique (autrichienne ici), volontiers tournée vers le genre de la musique de chambre, même si Brahms, particulièrement investi dans la composition de pièces pour petit ensemble, fait plutôt figure d'exception dans une culture qui commence dans les années 1860 à se détourner du médium. Poulenc, en tant que Français mais aussi en tant que compositeur du 20^e siècle, prendrait de ce point de vue le rôle de l'*outsider*.

La prise en compte des influences et des affinités dessinerait une autre image : Brahms et Poulenc, chacun à leur manière, furent fortement marqués par Mozart. Le premier, on le sait (même si on a tendance à souligner essentiellement le rapport qu'il

entretenait à la figure de Beethoven), fut un compositeur extrêmement conscient de l'histoire musicale, et la curiosité qu'il manifesta dès ses jeunes années pour les œuvres de ses prédécesseurs nourrit chez lui un dialogue permanent entre passé et présent. Exploration de la bibliothèque de Schumann, collection de manuscrits de Schubert, Mozart, Beethoven et tant d'autres, copie de pages et de pages de musique de Palestrina à Haydn, annotation scrupuleuse de partitions, relevés musicaux, participation éditoriale aux grandes éditions qui commencèrent à fleurir durant les dernières décennies du 19^e siècle (il fournit notamment un travail poussé sur le *Requiem* de Mozart, distinguant soigneusement l'œuvre originelle, inachevée, et les ajouts de Süssmayr)... toutes ces activités firent intimement partie de sa vie de musicien. Ainsi, la référence à Mozart, outre qu'elle lui inspire des réflexions à la fois générales et techniques sur la composition, irrigue aussi bien – et ce tout à fait consciemment, ses lettres en témoignent – ses quatuors à cordes que ses sonates pour violon et piano ou ses œuvres pour clarinette. Quant à Poulenc (qui, notons-le, n'avait pas d'inclination pour Brahms, à propos duquel il confia à Claude Rostand : « c'est un génie qui me laisse totalement indifférent »), il plaçait Mozart au centre de son Panthéon musical : « *je préfère Mozart à tous les autres musiciens* », affirmait-il à l'hiver 1953/54, ajoutant quelques semaines plus tard : « *il n'y a qu'un Mozart [...]. Comme il n'y a qu'un seul Dieu.* » Ce qui attire Poulenc chez Mozart est différent de ce qui séduit Brahms (et d'ailleurs, ce que Poulenc ajoute à propos de la musique de Brahms – « *c'est trop lourd, et trop long...* » – fait plus que le suggérer) : hors de l'admiration partagée pour le génie, c'est notamment avec l'atmosphère mozartienne, et tout particulièrement l'alliage entre tristesse et joie, entre légèreté et profondeur, que le Français, qui partage également avec l'Autrichien le goût de la mélodie, se sent des affinités.

« Un son très pur » : le hautbois du *Quatuor KV 370* de Mozart

Tout comme les pièces pour cor et les pièces pour clarinette de Mozart furent écrites avec un instrumentiste précis en tête (Joseph Leutgeb dans le premier cas et Anton Stadler dans le second), le *Quatuor pour hautbois et cordes* fut destiné à un musicien en particulier, Friedrich Ramm. C'est à la cour de Mannheim que Mozart



Wolfgang Amadeus Mozart par le peintre
de la cour de Vienne Joseph Hickel, 1783

le rencontre en 1777, comme il le raconte à son père en 1777 : « *Il joue très bien et a un son très pur. Je lui ai offert mon concerto pour hautbois [écrit pour Giuseppe Ferlandis] et il en est enchanté.* » Quelques temps plus tard, il relate, toujours dans une lettre à Leopold Mozart, que Ramm s'en est fait l'ardent défenseur : « [il] *a joué pour la cinquième fois mon concerto pour hautbois de Ferlandis, qui fait ici beaucoup de bruit.* » Au vu de la partition du *Quatuor*, il semblerait que Ramm, entré dans l'orchestre de la cour à quatorze ans seulement, ait été un hautboïste hors pair. Malgré les évolutions subséquentes de la facture du hautbois, qui rendent aujourd'hui plus accessibles un certain nombre de tournures de la partition, cette page reste une œuvre exigeante techniquement.

Composé à l'époque des répétitions d'*Idoménée* (dont la partie de hautbois était elle aussi destinée à Ramm) à Munich, le *Quatuor* adopte une forme en trois mouvements, et semble fréquemment pencher vers le style concertant en raison de la prééminence du hautbois, visible dès les premières mesures de l'*Allegro* initial, qui confie la mélodie à l'instrumentiste à vent. Si les mouvements extrêmes sont l'occasion pour le hautbois de faire la preuve d'une certaine virtuosité, le court *Adagio* central, comme souvent chez Mozart le lieu d'une expressivité inspirée et touchante, met en jeu les qualités lyriques de l'interprète. Quant au bondissant *Rondeau* final, il présente notamment – l'attitude n'est pas sans précédent chez Mozart, qui appréciait de mettre au défi ses instrumentistes – un exemple précoce de polyrythmie, le hautbois à quatre temps binaires se superposant aux cordes à deux temps ternaires.

« **J'ai les bois dans le sang** » (Poulenc à Simone Girard, 1962) : **Poulenc et le Sextuor**

En 1962, quelques semaines avant sa mort, à propos de sa *Sonate pour clarinette et piano* et de sa *Sonate pour hautbois et piano*, Poulenc se félicite : « *Je viens d'achever deux sublimes (naturellement) sonates venteuses.* » Il ne faut pas déduire du recours à l'adjectif « sublime » un quelconque manque de modestie de la part du compositeur (« *Je ne suis pas de ces compositeurs qui, entendant leurs œuvres au concert, dodelinent béatement de la tête, semblables à ces mères qui suivent de leurs*



Francis Poulenc

yeux ravis les ébats de leurs filles dans leurs premiers bals », confiait-il à Claude Rostand), mais plutôt – et son « naturellement » entre parenthèses le montre bien – un amour de toute une vie pour les sonorités des instruments à vent. Le corpus de ses œuvres de musique de chambre, dans laquelle les cordes sont très minoritaires, le montre sans aucun doute possible. « *Les vents me sont plus favorables que les cordes* », répondit-il en 1962 au violoncelliste Pierre Fournier, qui sollicitait de sa part une œuvre pour son instrument. Quant au *Sextuor*, qui réunit nombre d'instruments auxquels il a déjà rendu ou rendra plus tard également justice dans ses sonates en duo et en trio, il le présente comme « *un hommage aux instruments à vent que j'ai aimés dès le moment où j'ai commencé à composer* ». Écrite en 1932, l'œuvre fut profondément

retravaillée en 1939 par Poulenc, volontiers critique à l'égard de son œuvre : « *l'ayant complètement refait en 1939, je suis plus indulgent maintenant, car, rajusté dans ses proportions, mieux équilibré, il sonne très clairement* » (*Entretiens avec Claude Rostand*).

Infusé de l'esprit « groupe des Six », bien que composé une bonne dizaine d'années après la fin des réunions des « samedistes » où se retrouvaient Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Tailleferre et Poulenc, **le Sextuor présente le subtil mélange de gouaille et d'émotion, de naïveté et d'humour typique de Poulenc**. Hervé Lacombe note ainsi : « *Toujours en quête d'une forme mieux équilibrée malgré la disparité du matériau et les sautes d'humeur permanentes qui animent les trois mouvements, Poulenc parvient [...] à construire à sa manière, à partir du collage, des variantes motiviques et de l'agencement tonal, une œuvre qui tient. Les idées jaillissent souvent sans préparation et s'agrègent les unes aux autres, créant une mosaïque de couleurs et d'affects. Le flux musical est ainsi la résultante de changements cyclothymiques [...] ; dureté ou suavité des harmonies, acidité ou douceur des timbres...* » Changeante, toujours renouvelée, exprimant un véritable « bonheur instrumental » (selon l'expression d'André Georges en 1933), la partition compte parmi les grandes réussites de la musique de chambre pour vents et piano.

« On n'avait jamais rien entendu de tel depuis l'année 1828 » (Hermann Levi à Brahms, 1865) : le Quintette op. 34 de Brahms

Le *Quintette avec piano op. 34* de Brahms – Brahms qui, comme Poulenc, manifestait une grande exigence à l'égard de son œuvre et détruisit nombre de ses partitions – connu lui aussi des remaniements, et des remaniements profonds. Le compositeur avait commencé par écrire un quintette pour cordes sur le modèle du *Quintette en do majeur D 956* de Schubert (deux violons, alto et deux violoncelles, un instrumentarium qui élargissait les textures et conférait à l'œuvre un côté orchestral), durant l'hiver 1861/62. Celui-ci se transforma par la suite en une sonate pour deux pianos, sur les conseils de Joseph Joachim, qui trouvait les instruments à cordes trop frêles pour une telle puissance d'écriture, et de Clara Schumann, qui pensait que l'œuvre appelait le piano. La première



Johannes Brahms, 1863

audition à Vienne le 17 avril 1864, avec Carl Tausig et l'auteur, ne remporta pas de succès, contrairement aux auditions privées de l'été 1864, dont le concert de Clara et Brahms devant la princesse Anna de Hesse, à qui Brahms dédia la partition, et qui offrit en remerciement au compositeur le manuscrit de la *Symphonie en sol mineur* de Mozart. Sans renier l'œuvre sous sa forme de duo, ainsi qu'il l'écrivait à l'éditeur Rieter-Biedermann en juillet 1865 (« *Je continue à penser que nous devons aussi conserver l'œuvre pour deux pianos : sous cette forme, elle me plaît [...] ; elle constitue une composition très intéressante et très valable pour deux pianos* »), Brahms se décida finalement à en donner une dernière version pour piano et quatuor à cordes, forme sous laquelle elle fut publiée en 1865 et sous laquelle elle est aujourd'hui la plus connue. « *Le quintette est d'une incommensurable beauté. Quiconque ne l'a pas connue sous ses formes initiales de quintette pour cordes et de sonate pour deux pianos ne pourrait pas supposer que l'œuvre n'a pas été originellement pensée et conçue pour la présente combinaison d'instruments...* », écrivait ainsi Hermann Levi à Brahms.

Opérant la fusion entre un idiome hérité du classicisme, dans ses orientations formelles, et une expressivité romantique, elle est tout entière imprégnée par le « ton Brahms », que ce soit dans son style « nordique », porté vers la ballade, comme dans ses ambiguïtés rythmiques ou dans son écriture instrumentale dense.



D'un classicisme formel subverti, l'*Allegro non troppo* liminaire mêle intimement un dramatisme pathétique, qui n'est pas sans rappeler Beethoven, à une « *Sehnsucht* » typiquement brahmsienne, le tout porté par un travail modulateur d'une grande richesse.

L'*Andante, un poco Adagio* suivant est tout entier fondé sur le thème qui ouvre le mouvement, présenté par la main droite du piano, berceuse un peu bancal où le rythme et la mélodie sont indissociables, ponctuée de légers contretemps de cordes. Le scherzo, fondé sur trois thèmes différents, tranche sur cette ambiance mélancolique par son allure de ballade nordique aux accents heurtés. Le trio central représente une parenthèse dans le caractère populaire avant que la bourrasque ne reprenne avec le *da capo* du scherzo.

Plus encore que les autres mouvements, le *Finale*, d'un grand poids dramatique, est d'une richesse thématique qui nécessite en quelque sorte sa propre forme. Ici en effet, plus de forme classique ; le compositeur y mêle sonate, rondo et scherzo. Après un début comme suspendu qui va de l'ombre vers la lumière, les différents épisodes de l'*Allegro non troppo* se suivent et se transforment, jusqu'au *Presto* qui retravaille certains éléments déjà entendus et mène à la coda *agitato*, sorte de feu d'artifice qui clôt avec éclat ces quarante minutes de musique.

Musicologue, Angèle Leroy exerce le métier de rédactrice pour diverses institutions françaises et étrangères (salles de concert, maisons d'opéra, orchestres et festivals) avec lesquelles elle collabore régulièrement.

Zu Saite, zu Taste und in der Luft. Begegnungen aus drei Jahrhunderten

Arne Lüthke

Auf den ersten Blick scheinen Mozart, Brahms und Poulenc wenig gemein zu haben. Die drei Werke sind nicht etwa nur Quartett, Quintett oder Sextett in unterschiedlicher Besetzung, bei allen drei Kompositionen gesellt sich zu einer etablierten Formation mit jeweils eigener Gattungsgeschichte ein Gast aus einer anderen Familie dazu. So müsste man die Werke eher als «drei, vier oder fünf plus eins» beschreiben: Streichtrio plus Oboe (Mozart), Streichquartett plus Klavier (Brahms), Bläserquintett plus Klavier (Poulenc). Wie es sich für Kammermusik gehört, bleibt der Gast nicht außen vor, dieser ist mal Solist, mal Begleiter, mal gleichberechtigter Partner. Zwei der Werke stellen ein Beispiel dafür dar, dass Komponisten ihre Werke teils deutlich umarbeiteten: um vermeintliche Verbesserungen vorzunehmen oder diese doppelt zu verwerten (oder aus beiden Gründen). Die Gegenüberstellung von Kammermusik Mozarts und Poulencs in der ersten Konzerthälfte ist Kontrast und Korrespondenz zugleich. Poulenc greift nicht auf musikalische Mittel zurück, die man im Allgemeinen Komponisten der sogenannten Spätromantik zuschreibt; seine klare Tonsprache und sein Witz lassen ihn auf gewisse Weise mit Mozart verwandt erscheinen, obwohl der österreichisch-süddeutsche Raum zum Ende des 18. Jahrhunderts und das Paris der 1920/30er Jahre schwer vergleichbar sind.

Mozart eignete seine Kammermusik für Holzbläser stets Zeitgenossen zu. So schrieb er das berühmte Klarinettenquartett für den Virtuosen Anton Stadler und die Flötenquartette im Auftrag des niederländischen Arztes und Musikliebhabers Ferdinand de Jean. Sein Oboenquartett entstand 1781 in München für den

Oboisten Friedrich Ramm (1744–1813), der Mitglied der viel gepriesenen und auch von Mozart hoch geschätzten Mannheimer Hofkapelle war, deren Musiker nach München umziehen mussten, da ihr Kurfürst Karl Theodor fortan dort residierte. Für Ramm und weitere Mannheimer Orchesterkollegen komponierte Mozart bereits im Jahr 1778 die *Sinfonia concertante* für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester. Über Ramm hieß es: «[M]an sagt nicht zuviel, wenn man behauptet, daß noch keiner den schönen, runden, sanften und wahren Ton auf der Oboe, verbunden mit der schmetternden Tiefe im Forte, sich so vorzüglich zu eigen gemacht habe als er.» Mozart konnte also aus dem Vollen schöpfen und für Ramm, wie schon im Oboenpart seiner kurz zuvor entstandenen Oper *Idomeneo*, mit hohem spieltechnischem Anspruch schreiben. Die Besetzung Oboe plus Streichtrio fand sich gelegentlich in Böhmen, Mähren und Österreich – viele Vorbilder dafür dürfte Mozart nicht gekannt haben.

Mozarts Quartett nimmt den Zuhörer mit auf Zeitreise in Vergangenheit und Zukunft. So finden sich im ersten Satz (*Allegro*) eindeutige Referenzen an den kontrapunktischen Stil vergangener Tage. Die Violine beginnt den Mittelteil dieses Satzes mit einer signalartig absteigenden Quarte, die diese auf anderer Tonstufe wiederholt. Durch Imitation dieses Motivs in Viola und Cello wird der Hörer in Sextenseligkeit versetzt. Dieses alte Muster überrascht, hätte man doch an dieser Stelle thematisches Material des Anfangs erwartet. Indirekt erfüllt Mozart dies sogar, da jenes Motiv lediglich die rhythmische Verbreiterung und Umkehrung der satzeröffnenden Auftaktquarte in der Oboe darstellt und so als Mittel für kontrapunktische Künste Verwendung findet. Auch Überraschungen passen sich bei Mozart geschmackvoll ein.

Die zweite Zeitreise unternimmt Mozart im tänzerischen Rondo (*Rondeau. Allegro*). Hier wird dem Oboisten nicht nur Einiges an Virtuosität abverlangt, Mozart kombiniert für dreizehn Takte zwei verschiedene Taktarten. Dabei konnte er nicht ahnen, dass derartige polyrhythmische Proportionen im 20. Jahrhundert



Wolfgang Amadeus Mozart. Silberstiftzeichnung
von Dorothea Stock, 1789

selbstverständlich zum stilistischen Repertoire von Komponisten gehören würden. Über der Begleitung des Streichtrios im 6/8-Takt gestaltet die Oboe eine reich verzierte Melodie und nachfolgend einige waghalsige Sechzehntelläufe im 4/4-Takt ehe das gewohnt gleiche Taktmaß des tänzerischen Rondos wieder aufgegriffen wird. Mozart verstand diesen Taktartenmix wohl als derben, für seine Zeitgenossen ungewöhnlichen musikalischen Spaß. Die beiden Sätze werden durch das *Adagio* miteinander verbunden. Die besondere Qualität eines Bläusers zeigt sich oft im langsamen Satz: Ein langer Atem ist gefragt und das Tempo bietet Raum für diverse Ausschmückungen. Die Streicher beginnen sehnsuchtsvoll in d-moll, die Oboe beseelt den Klang mit zartliegendem Ton, aus dem heraus, gewissermaßen in einem auskomponierten Vibrato, die Oboe die Führung übernimmt. Diverse ausladende Tonsprünge des Oboisten – bis zu zwei Oktaven – verlangen maximale Tonkontrolle.



Die Salle Pleyel in Paris heute. Hier wurde im Dezember 1940 die zweite Fassung von Poulencs *Sextett* uraufgeführt.

Das Repertoire für das klassische Holzbläserquintett mit Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn (!) wurde auch von französischen Komponisten um einige Schätze bereichert. Poulenc fügte für sein *Sextett* noch ein Klavier hinzu. Ob er die Anzahl der Mitspieler zufällig wählte oder dies als Augenzwinkern bezüglich der *Groupe de Six*, dessen heutzutage bekanntester Vertreter Poulenc war, zu verstehen ist? Diese eher lockere Komponistenvereinigung – eine Frau und fünf Männer – verband die Abkehr vom französischen Impressionismus und den spätromantischen Tongebilden in der Nachfolge Richard Wagners. Poulencs stilistische Antwort bestand in der Verbindung von Witz, Humor, und gelegentlich Vulgärem mit Ernsthaftigkeit und Klarheit der Tonsprache; auch der Katholizismus hat sein Schaffen entscheidend geprägt. Die am Lebensende verfassten Sonaten für Klarinette, Flöte und Oboe zählen zum Besten für das jeweilige Repertoire, Poulencs Liebe zu den Holzblasinstrumenten wird noch durch einige weitere Kammermusikwerke bezeugt. Das *Sextett* entstand in den Jahren 1931/32, gelangte 1933 zur Uraufführung und wurde bis 1939 von Poulenc umgearbeitet. Poulenc, der ein hervorragender Pianist war, übernahm den Klavierpart. Widmungsträger des Werkes ist Georges Salles, wichtiger Pariser Kunsthistoriker und Museumsdirektor.

Am Beginn des ersten Satzes (*Allegro vivace*) wird der Vorhang rasant geöffnet – in schwungvoll aufsteigender a-moll-Skala über drei Oktaven. Das anschließende im Unisono vorgetragene Motiv der Holzbläser ist die Keimzelle des Satzes. So ist bereits nach den ersten fünf eröffnenden Takten das Motto aufgestellt: Buntes Treiben, wildes Durcheinander, hektisches Großstadtleben und sorgloses Schlendern wechseln sich ab. Das Fagott leitet den langsamen Mittelteil mit einer elegischen Solo-Kantilene ein. Gerade in dieser höchsten Lage bietet das Basson, die in Frankreich weit verbreitete Bauform des Fagotts, erhebliche Vorteile gegenüber der deutschen Bauart; die höchsten Tonhöhen sind ohne Anstrengung spielbar. Das Klavier greift anschließend das Anfangsmotiv des Satzes in leicht veränderter Form und ruhigfließendem Gestus auf und entwickelt dieses zu einer weit ausschweifenden Melodie, die von der Oboe übernommen wird. Die Tremoli und Flatterzunge tauchen das Ende des Mittelteils in eine geheimnisvoll-gespannte Atmosphäre, ehe die Hektik des Anfangs plötzlich wiederkehrt. In einem vom rhythmisch prägnanten Hornsignal eingeleiteten Schlussteil gewinnt der Satz nochmals an Fahrt, dabei hat der Hornist einige wahnwitzige Sprünge zu meistern. Die an den Satzbeginn angelehnten a-moll-Schleifer im Klavier zum Satzende schließen den Bogen: Der Vorhang ist gefallen.

Poulencs Orientierung an tradierten Formen zeigt sich auch im zweiten Satz (*Divertissement*), der dreiteilig angelegt ist in der Tempoabfolge langsam – schnell – langsam. Das entspannt fließende, recht kurze Andantino wird durch einen unbeschwert heiteren Mittelteil abgelöst. Hier ist die Hektik des ersten Satzes einem sorglosen Schlendern gewichen, das sich zunehmend ins Nachdenkliche verkehrt, ehe der Charakter des Anfangs wieder aufgegriffen wird. Das orgelregisterartige Unisono im Abstand von zwei Oktaven – zunächst im Klavier, dann zwischen Flöte und Fagott – zum Ende des zweiten Satzes, kombiniert mit dem Schlussklang as-moll erzeugt wiederum eine geheimnisvolle Schlussatmosphäre. Im dritten Satz (*Finale*) schüttet Poulenc das Füllhorn seiner stilistischen Eigenarten aus. Er kombiniert weite Melodiebögen mit wilden und eckigen Figuren, verzerrten Klängen, orgeltypische Mixturen der Bläser und jazzidiomatische solistische

Einwürfe. Im langsamen Schlussteil finden sich Reminiszenzen an das Anfangsthema des ersten Satzes. Glockenartige Anschläge im Klavier verwandeln den Konzertsaal fast in eine Kathedrale: Der Komponist sakraler Werke lässt grüßen.

Das *Klavierquintett* von Johannes Brahms wurde erst nach mehreren Etappen und diversen freundschaftlich-kollegialen Rückmeldungen zum Quintett in entsprechender Besetzung. Ursprünglich plante Brahms ein Streichquintett mit verdoppeltem Violoncello. Zwei prominente Meinungen fielen zunächst wohlwollend aus. Clara Schumann übermittelte Brahms im Herbst 1862: *«Ich weiß nicht recht, wie ich's anfangen soll, Dir mit ruhigen Worten zu sagen, welche Wonne ich an Deinem Quintett habe! Ich habe es viele Male gespielt, und mir ist das Herz ganz voll davon! Das wird ja immer schöner, herrlicher!»* Der befreundete Joseph Joachim, Geigenkoryphäe des 19. Jahrhunderts, urteilte ebenfalls positiv, merkte nach dem Partiturstudium an: *«Es ist schwer, das Quintett, und ich fürchte, dass es ohne energisches Spiel leicht unklar klingen wird.»* Nachdem Joachim das Werk probiert hatte, wendete er im Frühjahr 1863 ein: *«Klangreiz [...] ist's, was mir daran zum ungetrübtem Genuss fehlt. Und ich meine, bei ruhigem Anhören nach einiger Zeit müsste Dir das auch fühlbar werden.»* Nach einigen Änderungsversuchen arbeitete Brahms das Werk zu einer Sonate für zwei Klavier um, die er gemeinsam mit Carl Tausig erstmals 1864 in der Wiener Singakademie aufführte, ein zweites Mal mit Clara Schumann in Baden-Baden. Die anwesende Anna von Hessen, spätere Landgräfin, war derart hingerissen, dass Brahms ihr das Autograph schenkte. Sie bedankte sich gleichfalls mit einer Schenkung und überreichte Brahms das Autograph der *g-moll-Symphonie (KV 550)* von Mozart. Sowohl Clara Schumann als auch der befreundete Dirigent Hermann Levi rieten zur nochmaligen Umarbeitung, Schumann wünschte sich gar eine orchestrale Version. Das Quintett in heutiger Fassung wurde dann im privaten Kreis in Basel mit Brahms am Klavier uraufgeführt, öffentlich erstmals 1866 im Leipziger Konservatorium. Schließlich ließ Brahms sowohl die Fassung für Klavierquintett als auch jene für zwei Klaviere verlegen. Dem orchestralen Anspruch wird Brahms in der Klavierquintettfassung eindrucksvoll gerecht. Seine

Instrumentationsweise, die den Hörer schon im ersten Satz daran zweifeln lässt, ob nicht mehr als fünf Instrumente spielen sowie ausgedehnte Formteile hinterlassen fast den Eindruck einer Symphonie in kleinerer Besetzung. Brahmostypische Stilmittel durchziehen alle Sätze: Weite Sprünge und vollgriffige Akkorde im Klavier, zahlreiche Unisonopassagen der Streicher im Wechsel mit polyphonen Abschnitten, Verschleierungen des Taktes durch konsequentes Verschieben der Notenwerte gegen das Zeitmaß – insbesondere beim Thema im *Scherzo*. Fugen (im *Scherzo*) oder Anklänge an solche (zu Beginn des vierten Satzes) sind bei Brahms nicht Handwerk, sondern eindringliches Mittel zur Verarbeitung des thematischen Materials. Leider verwandelte Brahms das Werk nicht noch in eine «echte» Symphonie. Vor dieser Gattung hat er sich wohl zu Unrecht sehr lange gescheut.

Arne Lühke, geboren 1987, studierte Schulmusik und die Erweiterungsrichtung Instrumentalpädagogik (Klarinette) an der Hochschule für Musik «Franz Liszt» Weimar sowie Tonsatz/Musiktheorie bei Gesine Schröder u. a. an der Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig. Zunächst arbeitete er als stellvertretender Musikschulleiter in Hennigsdorf/ b. Berlin und dirigierte das dortige Jugendorchester. Nach abgeschlossenem Referendariat war er im Schuldienst in Sachsen und Sachsen-Anhalt tätig. Musikwissenschaftlich beschäftigte er sich zuletzt mit Tanzsätzen des 17. Jahrhunderts, Kontrapunkt, der Entwicklung des Orchesters sowie der jüngeren Geschichte der Musiktheorie.

Interprètes

Biographies

Boston Symphony Chamber Players

Ensemble de chambre parmi les plus éminents parrainé par un orchestre symphonique majeur et constitué des principaux instrumentistes de cette même phalange, les Boston Symphony Chamber Players sont constitués des solistes à cordes et à vent du Boston Symphony Orchestra. Fondés en 1964 pendant le mandat d'Erich Leinsdorf alors directeur musical, les Boston Symphony Chamber Players peuvent presque interpréter tout le répertoire de musique de chambre en faisant appel à d'autres membres du Boston Symphony Orchestra et en collaborant avec des artistes, partenaires centraux du BSO, comme Thomas Adès ou encore les pianistes Emanuel Ax, Gilbert Kalish, Paul Lewis et Jean-Yves Thibaudet. Les activités de l'ensemble incluent une série annuelle de quatre concerts au Jordan Hall du New England Conservatory de Boston, des concerts réguliers à Tanglewood et de nombreuses tournées. Au-delà de leurs prestations aux États-Unis, ils se sont produits en Europe, au Japon, en Amérique du Sud et dans ce qui était alors l'Union soviétique. En 2008, sponsorisés par la Cunard Line, les Boston Symphony Chamber Players ont joué sur le Queen Mary 2 lors de la traversée transatlantique de New York à Southampton en Angleterre. En mai 2019, l'ensemble se produit en tournée à Istanbul, Berlin, Munich, Varsovie, Prague, au Danemark à Aalborg et Aarhus, et Dublin. Pour commémorer la 50^e saison des Boston Symphony Chamber Players en 2013/14, le Boston Symphony Orchestra a commandé de nouvelles œuvres pour les Chamber Players à Gunther Schuller, Yehudi Wyner, Sebastian Currier, Kati Agócs et Hannah Lash, et a réédité sous forme de téléchargements chez

BSO Classics les enregistrements historiques réalisés entre 1964 et 1968 sous le label d'origine de l'ensemble, RCA. Leurs enregistrements récents incluent, chez BSO Classics, un album consacré à la musique de chambre pour vents et cordes de Mozart, un disque de musique de chambre des compositeurs américains William Bolcom, Lukas Foss, Michael Gandolfi et Osvaldo Golijov, «Profanes et Sacrées», captation nominée aux Grammy et consacrée à la musique de chambre française du 20^e siècle de Ravel, Debussy, Tomasi, Françaix et Dutilleux et, dernièrement, des arrangements pour ensemble de chambre, de sérénades à l'origine composées pour orchestre par Brahms (*Sérénade N° 1 en ré majeur op. 11*) et Dvořák (*Sérénade pour orchestre à cordes en mi majeur op. 22*).

Boston Symphony Chamber Players

Die Boston Symphony Chamber Players sind eines der bekanntesten Kammerensembles, die unter dem Patronat eines großen Symphonieorchesters stehen und aus den wichtigsten Instrumentalisten desselben gebildet werden. Die 1964 während der Amtszeit von Erich Leinsdorf als Music Director gegründeten Boston Symphony Chamber Players rekrutieren sich aus den Streicher- und Bläsersolisten des Boston Symphony Orchestra und können fast das gesamte Kammermusikrepertoire aufführen, indem entweder weitere Mitglieder des Boston Symphony Orchestra hinzugezogen oder prominente Gäste gewonnen werden, die mit dem Orchester verbunden sind, etwa Thomas Adès, Emanuel Ax, Gilbert Kalish, Paul Lewis und Jean-Yves Thibaudet. Das Ensemble veranstaltet eine Reihe von jährlich vier Konzerten in der Jordan Hall des New England Conservatory in Boston, regelmäßige Konzerte in Tanglewood und geht immer wieder auf Tournee. Neben Auftritten in den Vereinigten Staaten erfolgten Gastspielreisen nach Europa, Japan, Südamerika und in die damalige Sowjetunion. Im Jahre 2008 spielten die Boston Symphony Chamber Players, gesponsert von der Cunard Line, auf der Queen Mary 2 während der Überfahrt von New York nach Southampton. Im Mai 2019 wird das Ensemble



Boston Symphony Chamber Players

photo: Hilary Scott

außer in Luxemburg auch in Istanbul, Berlin, München, Warschau, Prag, Aalborg und Aarhus sowie Dublin auftreten. Anlässlich der 50. Saison der Boston Symphony Chamber Players 2013/14 gab das Ensemble neue Werke von Gunther Schuller, Yehudi Wyner, Sebastian Currier, Kati Agócs und Hannah Lash in Auftrag und veröffentlichte historische Aufnahmen aus den Jahren 1964 bis 1968 unter dem Originallabel RCA als Download bei BSO Classics. Zu den jüngsten Aufnahmen des

Ensembles auf BSO Classics gehören ein Album mit Mozarts Kammermusik für Bläser und Streicher, ein Album mit Werken der amerikanischen Komponisten William Bolcom, Lukas Foss, Michael Gandolfi und Osvaldo Golijov, die Grammy-nominierte Aufnahme «Profanes et Sacrées» mit Werken von Ravel, Debussy, Tomasi, Françaix und Dutilleux sowie zuletzt ein Album mit den Kammermusikfassungen der Serenaden Brahms' (*op. 11*) und Dvořáks (*op. 22*).

Garrick Ohlsson piano

Le pianiste Garrick Ohlsson dispose d'un immense répertoire englobant toute la littérature pour piano. Bien que longtemps considéré comme un ambassadeur majeur de la musique de Chopin (après avoir gagné la médaille d'or en 1970 au concours international Chopin de Varsovie, demeurant d'ailleurs le seul Américain à avoir remporté cette compétition), il est également apprécié pour ses interprétations de Mozart, Beethoven, Schubert et du répertoire romantique. Il maîtrise plus de quatre-vingts concertos allant de Haydn à Mozart et jusqu'au 21^e siècle. Cette saison, il a entamé un ambitieux projet qui s'étendra sur deux ans pour explorer l'intégrale de l'œuvre pour piano solo de Brahms avec quatre programmes différents. Dans le domaine du concerto, de Beethoven à Busoni en passant par Brahms, Rachmaninov et Barber, il retrouve le New York Philharmonic, le Cleveland Orchestra, le Philadelphia Orchestra ainsi que le Boston, le Baltimore, le Houston, l'Indianapolis et le Seattle Symphony Orchestra. Passionné de musique de chambre, il a collaboré avec le Cleveland, l'Emerson et le Tokyo String Quartet. Au printemps 2019, il part en tournée avec le Takács Quartet et les Boston Symphony Chamber Players. Originaire de White Plains dans l'État de New York, Garrick Ohlsson a commencé ses études de piano à l'âge de huit ans au Westchester Conservatory of Music avant d'intégrer la Juilliard School à 13 ans. Son épanouissement musical a ensuite été influencé par des pédagogues aussi différents que Claudio

Arrau, Olga Barabini, Tom Lishman, Sascha Gorodnitzki, Rosina Lhévinne et Irma Wolpe. Artiste Steinway, il a reçu l'Avery Fisher Prize en 1994, l'University Musical Society Distinguished Artist Award à Ann Arbor dans le Michigan en 1998 et le Jean Gimbel Lane Prize en piano de la Northwestern University Bienen School of Music. Depuis ses débuts avec le Boston Symphony en 1971, il a été régulièrement invité par la phalange à la fois au Symphony Hall et à Tanglewood où il a été fait Koussevitzky Artist en 2017, un titre créé pour honorer les artistes dont la présence dans le cadre de la résidence estivale du Boston Symphony Orchestra a laissé un impact durable sur les programmes musicaux et pédagogiques proposés dans ce lieu.

Garrick Ohlsson Klavier

Der Pianist verfügt über ein breites Repertoire, das die gesamte Klavierliteratur umfasst. Obwohl er seit langem als wichtiger Botschafter der Musik Chopins gilt – er gewann 1970 die Goldmedaille beim internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau und ist immer noch der einzige Amerikaner, der diese Auszeichnung errang – wird er auch für seine Interpretationen der Werke Mozarts, Beethovens, Schuberts und anderer Komponisten der Romantik geschätzt. Er hat sich über achtzig Solokonzerte mit Orchester angeeignet, von Haydn und Mozart bis ins 21. Jahrhundert. In der aktuellen Saison verfolgt er ein ehrgeiziges Projekt, in welchem er innerhalb von zwei Jahren, auf vier Programme verteilt, das gesamte Klavierwerk von Johannes Brahms erkundet. Als Solist mit Orchester wird er Konzerte von Beethoven, Busoni, Brahms, Rachmaninow und Barber spielen und hierbei unter anderem mit dem New York Philharmonic, dem Cleveland Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Baltimore Symphony Orchestra und dem Seattle Symphony Orchestra zusammenarbeiten. Als passionierter Kammermusiker ist er unter anderem mit dem Cleveland String Quartet, dem Emerson String Quartet und dem Tokyo String Quartet aufgetreten. Im Frühjahr 2019 ging er mit dem Takács Quartett auf Tournee. Ursprünglich aus White Plains



Garrick Ohlsson

NY stammend, begann Garrick Ohlsson sein Studium als Achtjähriger am Westchester Conservatory of Music, bevor er sich im Alter von 13 Jahren an der Juilliard School einschreiben durfte. Die Entfaltung seines Talents wurde durch so unterschiedliche Lehrpersonen wie Claudio Arrau, Olga Barabini, Tom Lishman, Sascha Gorodnitzki, Rosina Lhévinne und Irma Wolpe befördert. Als Steinway Artist erhielt er 1994 den Avery Fisher Prize, außerdem 1998 den University of Michigan Musical Society Distinguished Artist Award und den Jean Gimbel Lane Prize für Klavier, der von der Bienen School of Music der Northwestern University vergeben wird. Seit seinem Debüt beim Boston Symphony Orchestra im Jahre 1971 ist er regelmäßig dessen Gast, sowohl in der Symphony Hall als auch in Tanglewood, weswegen er 2017 zum Koussevitzky Artist ernannt wurde – ein Titel, der zu

Ehren von Künstlerpersönlichkeiten geschaffen wurde, deren Anwesenheit während der alljährlichen Sommersaison des Boston Symphony Orchestra eine besonders nachhaltige Wirkung ausgeübt hat.

Soirées de musique de chambre

Prochain concert du cycle «Soirées de musique de chambre»
Nächstes Konzert in der Reihe «Soirées de musique de chambre»
Next concert in the series «Soirées de musique de chambre»

25.11. 2019 20:00 Salle de Musique de Chambre

Lundi / Montag / Monday

Vilde Frang violon

Nicolas Altstaedt violoncelle

Andreas Ottensamer clarinette

Julien Quentin piano

Ysaÿe: *Sonate pour violon seul N° 5 «Pastorale»*

Zemlinsky: *Trio op. 3 pour clarinette, violoncelle et piano*

Debussy: *Première Rhapsodie pour clarinette et piano*

Sonate pour violoncelle et piano

Bartók: *Contrasts*

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 2019
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