

21.11. 2021 20:00
Grand Auditorium
Dimanche / Sonntag / Sunday
Grands solistes

Gautier Capuçon violoncelle
Yuja Wang piano

Claude Debussy (1862–1918)

Sonate pour violoncelle et piano en ré mineur (d-moll) (1915)

Prologue: Lent, sostenuto e molto risoluto

Sérénade: Modérément animé

Final: Animé, léger et nerveux

11'

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Sonate pour violoncelle et piano en ré mineur (d-moll) op. 40 (1934)

Allegro non troppo

Allegro

Largo

Allegro

26'

—

Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur op. 19 (1901)

Lento. Allegro moderato

Allegro scherzando

Andante

Allegro mosso

35'

De Schnaarchert



Sonates russes et française pour violoncelle et piano au 20^e siècle

Claire Paolacci

Claude Debussy, *Sonate pour violoncelle et piano* (1915)

Fin juillet 1915, Claude Debussy annonce à son éditeur Jacques Durand son intention de composer « *Six Sonates pour divers instruments* » qu'il souhaite signer « *Claude Debussy, Musicien Français* » afin de manifester son patriotisme. En effet, malade et trop âgé, Debussy ne peut participer activement à la Grande Guerre mais il souhaite que sa musique prouve que « *trente millions de Boches ne peuvent pas détruire la pensée française* ». Il envisage ainsi de créer ses pièces dans l'esprit des maîtres français du 18^e siècle, à qui il désire rendre hommage, considérant que « *rien ne peut excuser d'avoir à ce point oublié la tradition inscrite dans l'œuvre de Rameau, remplie de trouvailles géniales presque uniques* ».

Composée en quelques jours entre fin juillet et début août 1915 lors de son séjour à Pourville, sur la côte normande, la *Sonate pour violoncelle et piano* est la première du cycle, qui restera finalement inachevée (seules trois sonates verront le jour). Dès le mois d'août, satisfait de son travail, il confie à son éditeur : « *Il ne m'appartient pas d'en juger l'excellence, mais j'en aime les proportions et la forme, presque classiques dans le beau sens du terme.* » Et le 6 octobre, Debussy annonce à Durand qu'il a terminé ses deux premières sonates « *dans la forme ancienne, si souple (sans la grandiloquence des sonates modernes)* ».



Claude Debussy à Pourville en 1904

Constituée de trois mouvements, sa *Sonate pour violoncelle et piano* met particulièrement en valeur le violoncelle, dont Debussy utilise toutes les ressources expressives et sonores. Il précise d'ailleurs « *que le pianiste n'oublie jamais qu'il ne faut pas lutter contre le violoncelle, mais l'accompagner* ».

La sonate débute par un *Prologue* qui adopte un plan sonate assez libre à deux thèmes dont le rythme pointé et le caractère fier et majestueux du premier rappelle le style des ouvertures à la française. Le violoncelle entame ensuite un second thème lyrique *dolce sostenuto* tandis que le piano se fait accompagnateur. Après un passage central plus agité, *animando poco a poco*, les deux thèmes reviennent puis le mouvement s'achève dans un murmure du violoncelle dans son registre aigu.

Dans le deuxième mouvement, une *Sérénade* de plan AA'BA'', Debussy exploite différents modes de jeux du violoncelle, tels les pizzicati, portando et harmoniques, pour évoquer la guitare ou la mandoline sur un rythme de habanera qui plonge l'auditeur dans une atmosphère hispanisante. Le violoncelliste Louis Rosoor a raconté que ce mouvement central évoquait le chant de Pierrot dédaigné par sa bien-aimée. Cette comparaison est démentie par Debussy qui aurait toutefois songé un temps intituler son œuvre *Pierrot fâché avec la lune*, allusion aux arlequinades de la commedia dell'arte ainsi probablement qu'au peintre Antoine Watteau et au poète contemporain du musicien, Paul Verlaine et ses *Fêtes galantes*. Avec son plan ABA'CDA'', le *Final*, enchaîné, est composé dans l'esprit d'un rondo dont les couplets rappellent l'atmosphère hispanisante du mouvement précédent. Très virtuose, il se termine par une courte cadence du violoncelle et des accords *fortissimo*, très secs.

Créée avec succès à l' Aeolian Hall de Londres le 4 mars 1916 par Charles Warwick Evans (violoncelle) et Ethel Hobday (piano), l'œuvre, dédiée à la seconde femme de Debussy, Emma, suscite l'enthousiasme immédiat du public, et de nombreux interprètes, dont le compositeur lui-même, la reprennent immédiatement en concert.

**Dmitri Chostakovitch, *Sonate pour violoncelle et piano*
*op. 40 (1934)***

À la demande de Viktor Koubatski, violoncelliste principal du théâtre Bolchoï de Moscou, Dmitri Chostakovitch compose la *Sonate pour violoncelle et piano op. 40* d'août à septembre 1934 après le triomphe de son deuxième opéra, *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, qui ne sera condamné par le pouvoir stalinien qu'en 1936. Célébré comme compositeur, Chostakovitch, marié depuis deux ans avec l'astrophysicienne Nina Varzar, voit son mariage vaciller. Tombé amoureux d'une jeune philologue et traductrice de vingt ans, Elena Konstantinovskaïa, avec qui il a une liaison, il compose sa sonate lors d'une période de séparation d'avec Nina. Le premier mouvement aurait ainsi été écrit au cours de deux nuits d'insomnie passées chez son ami Viktor Koubatski, futur dédicataire de l'œuvre avec qui il la crée le 25 décembre 1934 au Conservatoire de Leningrad.

Le violoncelle, dont l'écrivain Boris Pasternak aurait dit que son timbre mélancolique et élégiaque reflète le mieux « la voix intérieure de l'âme russe », tient une place particulière dans l'œuvre de Chostakovitch. Avec sa sonate pour violoncelle et piano, celui-ci compose l'une de ses premières pièces de musique de chambre dont le succès encouragera les musiciens soviétiques à ne pas négliger ce type de compositions. Chostakovitch écrira en 1944 à Antal Molnár que « *la musique de chambre exige du compositeur la plus parfaite des techniques et la plus grande profondeur de pensée. [...] Composer des œuvres de musique de chambre est, pour moi, significativement, plus difficile que composer des œuvres orchestrales... La pauvreté de pensée dans la musique de chambre est tout bonnement insupportable.* »

Avec son opus 40, il propose une sonate qui respecte la structure classique du genre en quatre mouvements et qui, très fortement influencée par le modèle beethovénien, correspond aux recherches de clarté, de simplicité et d'expressivité que le compositeur réalise à partir de la fin des années 1930 et revendique déjà dans plusieurs articles à cette époque.

Dans le premier mouvement, *Allegro non troppo*, de plan sonate, Chostakovitch met immédiatement le violoncelle en avant avec un thème élégiaque, rappelant Gabriel Fauré, sur les accords en arpèges du piano. Le second thème s'accompagne d'un motif obstiné dont le rythme de marche servira à introduire le développement. Dans la coda, le violoncelle évolue avec sourdine accompagné de simples octaves au piano.

Le deuxième mouvement, *Allegro*, sorte de scherzo tournoyant, évoque une danse populaire. Chostakovitch y propose une multitude de modes de jeux du violoncelle qui permet d'entraîner l'auditeur dans une sorte de ronde animée pleine de virtuosité. Les glissandi en harmoniques naturelles du violoncelle accompagnent ainsi l'exposition du second thème au piano. Le mouvement se termine par une très brève coda.

Après l'animation très rythmée du deuxième mouvement, le *Largo*, plus chantant et méditatif, débute avec le seul violoncelle en sourdine dans le registre grave avant que le piano n'introduise progressivement un rythme de marche. Le violoncelle sans sourdine entame ensuite une sorte de long monologue accompagné dramatique, voire pathétique. Dans le développement, le piano évolue en accords très longs et parfois dissonants qui font penser à un glas dans le lointain avant que le thème principal ne revienne conclure le mouvement dans une atmosphère crépusculaire.

Le climat du dernier mouvement, *Allegro*, contraste immédiatement avec le précédent. Son thème d'inspiration populaire simple, joyeux et sautillant avec ses notes répétées et ses doubles et triples croches forme un rondo qui revient à trois reprises dans le mouvement. Il apparaît une dernière fois au piano avant une ultime variante accompagnée de pizzicati arpégés du violoncelle à la manière du jeu à la guitare. Les couplets sont l'occasion de moments très virtuoses pour chacun des instrumentistes tels des



Dmitri Chostakovitch vers 1930

trioletts *marcato* au violoncelle, des ruissellements de doubles croches au piano tandis que le mouvement se termine par une brusque cadence marquée *risoluto*.

Sergueï Rachmaninov, *Sonate pour violoncelle et piano op. 19 (1901)*

En 1901, peu après la composition de son second *Concerto pour piano* qui permet au musicien de sortir d'une période de dépression nerveuse après l'échec de sa *Première Symphonie* (1897) qui l'a réduit au silence pendant près de quatre ans, Sergueï Rachmaninov conçoit l'une des premières sonates russes pour violoncelle et piano. Composée principalement dans la tonalité sombre et mélancolique de sol mineur, sa *Sonate op. 19* est dédiée à son ami violoncelliste Anatoli Brandukov, qui la crée avec lui le 2 décembre 1901 à Moscou, ainsi qu'officieusement à Nicolas Dahl, psychothérapeute et violoncelliste amateur qui l'aïda à sortir de sa dépression via un traitement par hypnose.

Avec cette sonate construite en quatre mouvements, Rachmaninov s'inscrit dans la grande tradition de la sonate romantique. Elle débute par un *Lento* méditatif au cours duquel le violoncelle réalise une mélodie ascendante mélancolique en longues tenues ponctuées de silences au caractère dramatique. La ligne de l'instrument est soutenue par le piano qui poursuit ses phrases et nous laisse en suspension. Suit un *Allegro moderato* contrastant de plan sonate sans véritable réexposition. Le premier thème est partagé entre, au piano, une cellule rythmique en accords (deux croches, noire, deux croches, noire) que l'on réentendra dans le mouvement à l'un ou l'autre des instruments, et un chant au violoncelle. Le second thème, exposé successivement par les deux instruments, est une sorte d'élégie dans laquelle la ligne mélodique du violoncelle en notes longues et longues tenues d'archet semble s'étirer. Un court motif annexe introduit un développement dans lequel le piano se fait plus présent tandis que le violoncelle évolue en pizzicati.

Le deuxième mouvement, *Allegro scherzando*, de plan ABACABA en do mineur débute dans un climat haletant dans le grave des instruments, les changements incessants d'intensité et le violoncelle en pizzicati apportant une note un peu inquiétante. Si dans les parties A (scherzo), très rapides et virtuoses, les deux instruments ont un rythme particulièrement marqué plongeant l'auditeur dans un climat palpitant rappelant le lied « *Erkönig* » (*Le Roi des Aulnes*) de Franz Schubert, en revanche, dans les épisodes B et C (trio), les deux instruments évoluent de manière legato avec d'amples cantilènes au violoncelle et des arpèges au piano.

L'*Andante*, en mi bémol majeur, très lyrique, débute par une longue introduction en accords arpégés avec notes répétées au piano évoquant les cloches orthodoxes d'où émerge peu à peu une mélodie. Le violoncelle entame ensuite une sorte de chant d'amour mélancolique en guise de premier thème. Le climat nostalgique et rêveur rappelle les œuvres de Frédéric Chopin et Gabriel Fauré. Le second thème, construit autour du rythme du triolet qui apporte un caractère nonchalant, fait bientôt contrepoint avec une variante du premier avant le retour de celui-ci. Le final *Allegro mosso*, de type rondo-sonate, débute avec des accords dynamiques du piano qui introduisent le violoncelle



Anatoli Brandukov (à gauche), dédicataire de la *Sonate op. 19* de Sergueï Rachmaninov, ici aux côtés de Piotr Ilitch Tchaïkovski

et l'entraîne dans une sorte de course effrénée qui se calme au moment d'aborder le *Moderato*. Épisode très contrastant, le violoncelle y expose une mélodie élégiaque qui reviendra comme un refrain tout au long du mouvement. Il est alors accompagné par le piano qui reprend parfois des motifs mélodiques et rythmiques de la première partie. L'ensemble du mouvement, très virtuose, propose de nombreux changements de tempi et de climats au cours desquels le dialogue entre les deux instruments se fait souvent exubérant, joyeux et brillant. S'il conserve son caractère vocal, le violoncelle alterne les modes de jeu legato, staccato, en pizzicati ou en accords qui plongent l'auditeur dans une multitude d'atmosphères, tantôt langoureuses, mélancoliques, nostalgiques, exaltées ou agressives. Après la réexposition, une coda termine l'ouvrage avec des réminiscences des deux thèmes.

Si sa sonate est devenue une œuvre importante du répertoire pour piano et violoncelle, à la création, Rachmaninov se heurta à des critiques surpris et effrayés par la profusion d'émotions qu'elle contenait. Un critique de Saint-Petersbourg constata même avec effroi que cette sonate était « nuisible pour l'éducation musicale des jeunes générations ».

Historienne et musicologue, Claire Paolacci est professeur d'histoire de la musique, de la danse et du spectacle au Conservatoire à Rayonnement Régional de Saint-Maur-des-Fossés. Également conférencière au Musée de la musique (Philharmonie de Paris) et enseignante dans les Universités de Paris-Diderot et Rouen, elle poursuit ses recherches sur la danse, la musique et l'Opéra de Paris. Elle a publié ces dernières années Les Danseurs mythiques (éd. Ellipses, 2015), Danse et Musique (éd. Fayard-Mirare, 2017) et prépare un ouvrage sur l'Opéra de Paris de la Grande Guerre à la Libération.

Dernière audition à la Philharmonie

Claude Debussy *Sonate pour violoncelle et piano*
25.11.2019 Nicolas Altstaedt / Julien Quentin

Dmitri Chostakovitch *Sonate pour violoncelle et piano op. 40*
15.03.2021 Gautier Capuçon / Jérôme Ducros

Sergueï Rachmaninov *Sonate pour violoncelle et piano op. 19*
16.01.2019 Kian Soltani / Mario Häring

Gleichgewicht der Kräfte

Drei Sonaten für Violoncello und Klavier

Jürgen Ostmann

Wer führt, wer folgt? Diese Frage stellt sich Komponisten und Interpreten generell, besonders aber bei Stücken für zwei Spieler und zumal dann, wenn so unterschiedliche Instrumente wie Violoncello und Klavier beteiligt sind. Denn eine völlige Gleichbehandlung des klanglich flexiblen, ausdrucksintensiven Streichinstruments mit dem tonlich neutraleren, aber vielstimmig spielbaren Tasteninstrument ist ja nicht möglich. Weist man den beiden also feste Rollen zu, lässt entweder das Cello oder das Klavier dominieren? Oder ermöglichen häufige Wechsel der Führung unter Beachtung instrumentaler Eigenheiten ein Gleichgewicht zwischen den Partnern?

Einen ersten Hinweis auf das Kräfteverhältnis gibt schon die Reihenfolge der Instrumente im Titel. Heute ist ja zumeist von Duokompositionen «für Violoncello und Klavier» die Rede oder gar von «Cellosonaten» – wobei das Klavier unausgesprochen mitgemeint ist. Und auch in der Barockepoche schrieb man Sonaten, die beispielsweise für «Violine und Basso continuo» bestimmt waren. Das Cello kam allerdings als Melodieinstrument noch kaum in Betracht, sondern führte eher, gemeinsam mit dem Cembalo, den harmonisch grundierenden Generalbass aus. Dagegen dominierte zur Zeit der Wiener Klassik und noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein das Tasteninstrument – zumindest in den Werktiteln. Sie lauteten etwa «Sonate für Klavier mit Begleitung des Violoncellos» oder, im Fall von Klaviertrios, «mit Begleitung von Violine und Violoncello». Solchen Formulierungen entsprachen oft auch die musikalischen Tatsachen: Streichinstrumente dienten in erster Linie dazu, den schwachen

Ton der frühen Klaviere zu verstärken. Allerdings verwirklichte bereits Ludwig van Beethoven in seinen fünf Sonaten für Klavier und Violoncello weitgehend jenes gleichberechtigte Miteinander, das nach seinem Tod zunehmend zum Standard wurde. In dieser Zeit erschlossen die Cellisten ihrem Instrument neue Spieltechniken und einen Tonumfang, der den gesamten Bereich der menschlichen Stimme abdeckt – von den tiefen Bass- bis zu den höchsten Soprantönen. Mit der menschlichen Stimme ist das Cello dann auch oft verglichen worden. Sein Klang wird spätestens seit der Romantik als weich, warm, sonor, singend beschrieben. Lyrischer, vor allem elegischer Ausdruck gilt bis heute als besonders cellogerecht. Aber schränkt diese Charakterisierung die Möglichkeiten des Instruments nicht unnötig ein? Gerade im späten 19. und im 20. Jahrhundert entdeckten viele Komponisten noch eine andere Seite des Cellos – die kapriziöse, humoristische, quirlig-lebhafte.

Melancholisch, graziös, clownesk

Als Claude Debussy seine Sonate für Violoncello und Klavier veröffentlichte, waren auf dem archaisch gravierten Titelblatt die folgenden Worte zu lesen: «*Six Sonates pour divers instruments composées par Claude Debussy, Musicien Français*». Dass Debussy sich ausdrücklich als «französischen Musiker» bezeichnete, ist als patriotisches Bekenntnis vor dem aktuellen Hintergrund des Ersten Weltkriegs zu verstehen. Mit der Ankündigung einer ganzen Serie von sechs Sonaten spielte er dagegen auf die Vergangenheit an: Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war es üblich gewesen, Kammermusik in Serien von sechs Stücken zu veröffentlichen. Ausführen konnte Debussy vor seinem Tod im Jahr 1918 letztlich nur drei Sonaten: Unmittelbar nach der Cello-sonate vom Sommer 1915 entstand eine Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe, und 1917 noch eine Sonate für Violine und Klavier.

Die Cello-Komposition ordnete der Debussy-Spezialist Léon Vallas in die Tradition der französischen Sonate des 17. und 18. Jahrhunderts ein: «*Man kann darin nach einer langen Zwischenpause die Fortführung der Manier oder vielmehr der einfachen Form von Jean-Marie Leclair und seiner Vorgänger entdecken. Überdies lässt der*



Claude Debussy 1911

«französische Musiker» des 20. Jahrhunderts in dem Ganzen eine geistige Grazie, einen mitreißenden Esprit walten.» Der erste Satz, *Prologue* überschrieben, enthält manche durchaus «typische» Stelle für das Cello wie etwa seinen majestätischen ersten Einsatz oder wenig später eine leise klagende Melodie voller abgerissener Phrasen. Zu hören sind aber auch schon einige der ungewöhnlicheren Klangeffekte, die im zweiten Satz noch häufiger auftreten. In dieser *«Sérénade»* scheint der Cellist stellenweise ein Tamburin zu schlagen, eine Gitarre zu zupfen oder eine Flöte zu blasen – der schnelle Wechsel auch instrumentenfremder Klangfarben trägt viel zum launisch-tändelnden Charakter des Stücks bei. Ohne Pause folgt das Finale; auch hier wird das Cello gelegentlich fast wie eine Gitarre behandelt, was zusammen mit den treibenden Rhythmen für spanisches Kolorit sorgt.

Anders als in vielen Sonaten des späten 18. und des 19. Jahrhunderts dominiert bei Debussy eindeutig das Streichinstrument gegenüber dem Klavier. Der Komponist vermerkte dazu in

seinem Manuskript: «Der Pianist darf nie vergessen, dass er nicht mit dem Violoncello kämpfen soll, sondern dass er es zu begleiten hat!» Ursprünglich wollte Debussy das Werk «*Pierrot fâché avec la lune*» nennen, «*Pierrot im Streit mit dem Mond*» – vermutlich als Huldigung an Albert Giraud, den Verfasser des 1884 veröffentlichten Gedichtzyklus *Pierrot lunaire*. Der Titel hätte gut gepasst zu der teils ironisch-grotesken, teils melancholischen Musik, die oft wie eine imaginäre Clownsszenerie wirkt.

Deformation der Seele

Mit einer Cello-Melodie in bester romantischer Tradition beginnt Dmitri Schostakowitschs Sonate für *Violoncello und Klavier op. 40*: ein edler Gesang, leicht melancholisch ansetzend, dann zu leidenschaftlichem Ausdruck gesteigert. Aber auch das zweite, schwärmerisch zarte Thema in H-Dur, zunächst vom Klavier vorgetragen, erweist sich bald als bestes Cellisten-Futter. Seine Sonate schrieb Schostakowitsch bis in den September 1934 für den befreundeten Musiker Wiktor Kubazki, mit dem er sie am 25. Dezember 1934 auch erstmals öffentlich vortrug. Die Uraufführung war ein großer Erfolg, nicht zuletzt sicher wegen der schwelgerischen Celloklänge, oder allgemeiner: der gemäßigten, konservativ-spätromantischen Schreibweise des Stücks.

Gerade dafür warfen allerdings westliche Kritiker Schostakowitsch «*vorauseilenden Gehorsam*» gegenüber den sowjetischen Kulturfunktionären vor. Vergleicht man die wohlklingende Sonate mit den dissonanten Kühnheiten der Anfang 1934 uraufgeführten Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, dann ist der Gegensatz tatsächlich auffallend. Man kann sich durchaus vorstellen, dass Schostakowitsch zwei Jahre nach der Parteiresolution von 1932, die in zunehmendem Maß die Kontrolle und Gleichschaltung des künstlerischen Lebens bewirkte, das drohende Unheil noch abwenden wollte. Doch dazu war es schon zu spät: 1936 gab eine Aufführung der *Lady Macbeth* den Anlass für eine vermutlich von Stalin selbst initiierte Hetzkampagne, der zahlreiche Musiker zum Opfer fielen.



Dmitri Schostakowitsch

Doch auch wenn Schostakowitsch sich durch die offizielle Forderung nach Allgemeinverständlichkeit beeinflussen ließ – ein harmloses, parteikonformes Stück ist die Cellosonate nicht. Das bestätigt zum Beispiel die Entwicklung des ersten Themas im Kopfsatz. Die ursprünglich so eingängige, seelenvolle Melodie ist am Ende kaum wiederzuerkennen: Eingeleitet und begleitet durch trockene, mechanisch tickende Klavieroktaven, schleppt sie sich mühsam dahin – verlangsamt, ausdruckslos, gespenstisch fahl. Obwohl die Töne stimmen, wirkt die daraus gebildete Gestalt deformiert. Ähnlich problematische, mehrdeutige Botschaften scheinen auch die übrigen Sätze zu enthalten. Etwa das folgende *Scherzo* über ein folkloristisches Tanzthema: Dem unbefangenen Hörer erscheint es vielleicht nur temperamentvoll, doch man kann in seiner atemlosen Geschäftigkeit auch manische Züge erkennen. Den brüchigen Tonfall vom Ende des ersten Satzes nimmt das *Largo* wieder auf. Es beginnt mit einem klagenden Rezitativ und bringt dann über pochenden Klavierbässen ein

ausdrucksvolles Cello-Thema, dessen fünf Variationen durch Wiederholungen des Rezitativs unterbrochen werden. Wie der dritte an den ersten, so knüpft der vierte an den zweiten Satz an. Er ist als Rondo in der Form ABACADA-Coda gestaltet, wobei das Ritornell (das wiederkehrende Thema A) je nach Deutung lebenswürdig verspielt wirken kann oder voller bösem Humor. In jedem Fall stören jedoch die eingeschobenen Episoden die Stimmung: Die Teile B und D wirken durch ihre rohe Kraft als Fremdkörper, der C-Teil durch seinen Charakter als leicht vulgärer Foxtrott.

Kunstvoll und stimmungsvoll

In Sergej Rachmaninows Schaffen nimmt die Kammermusik nur wenig Raum ein: Es gibt von ihm einige kleine Duostücke, bevorzugt für Cello und Klavier, zwei Klaviertrios und die *Sonate op. 19*. Die Vorliebe des Russen für das Cello, die auch in seinen Orchesterpartituren auffällt, mag vielleicht vom elegischen Klang des Instruments herrühren. Angeregt wurde sie aber sicher auch durch Rachmaninows Freundschaft mit dem Cellisten Anatoli Brandukow. Ihm widmete der Komponist sowohl die Stücke op. 2 als auch die Sonate. Während die Duostücke noch der Salonromantik zuzurechnen sind, hatte Rachmaninow mit dem umfangreichen, viersätzigen Werk op. 19 weitaus ernstere Absichten. Ob er sie einlösen konnte, darüber gingen die Meinungen auseinander. Rachmaninows Mentor Anton Arenski betrachtete die Sonate als Wendepunkt in der Entwicklung des Komponisten und meinte, man könne jetzt «große Stücke» von ihm erwarten. Dagegen reagierte die zeitgenössische Presse negativ: Nach der Uraufführung (durch Rachmaninow und Brandukow am 2. Dezember 1901) verstieg sich der Rezensent der *St. Petersburger Nachrichten* zu dem Urteil, die Komposition sei unmelodisch, voller weitschweifiger Rhetorik, ohne inhaltliche Substanz und sogar «schädlich für die musikalische Erziehung der nachwachsenden Generationen».

Heute allerdings halten viele Cellisten die Sonate für eines der wertvollsten Stücke ihres Repertoires. Zwar wird das Klavier im Titel vor dem Cello genannt, und die Brillanz des Klavierparts



Sergej Rachmaninow 1900

lässt stellenweise an das unmittelbar zuvor komponierte *Zweite Klavierkonzert op. 18* denken. Doch deswegen handelt es sich keineswegs um eine Klaviersonate mit Cellobegleitung; die beiden Instrumente sind vielmehr vollkommen gleichwertig behandelt. In ihrer Form folgt die Sonate der Tradition: Der erste Satz, ein typisches Sonaten-Allegro, lässt in der langsamen Einleitung Motivfragmente des Hauptthemas hören, das dann, zu Beginn des schnellen Hauptteils, in seiner vollständigen Gestalt erscheint. Ein zweites Thema kontrastiert in fast jeder Hinsicht mit dem ersten: Es steht in Dur statt moll, wird nicht vom Cello, sondern vom Klavier präsentiert und stellt dem suchenden, instabilen Gestus des Anfangs eine ruhig-idyllische Stimmung gegenüber. In der Reprise des Satzes intensiviert Rachmaninow diese beiden Charaktere noch einmal.

Der zweite Satz ist ein kunstvoll gebautes Scherzo: Treibende Rhythmen und unruhige Tremoli beider Instrumente prägen weitgehend die gespenstisch huschenden Rahmenteile.

Allerdings schiebt Rachmaninow in jeden dieser Teile noch eine lyrische Episode ein, und der zentrale Trioabschnitt enthält eine ebenfalls lyrische Melodie des Cellos. Im folgenden *Andante*, dem kürzesten der vier Sätze, erinnert das zuerst vom Klavier, dann vom Cello vorgetragene Hauptthema daran, dass Rachmaninow auch ein bedeutender Komponist von Liedern war – fast 70 Beiträge zu diesem Genre sind von ihm bekannt. Anders als im Kopfsatz sind im Finale die beiden wichtigsten Themen eher ähnlich und einander ergänzend als gegensätzlich angelegt. Zur Wiederholung des zweiten Themas im Cello lässt Rachmaninow das Klavier sogar gleichzeitig Varianten des ersten Themas spielen – ein schönes Beispiel für jene Kontrapunktik, die neben den schwärmerischen Melodien eben auch ein bedeutender Aspekt seiner Kunst ist.

*Jürgen Ostmann studierte Musikwissenschaft und Orchester-
musik (Violoncello). Er lebt als freier Musikjournalist und Drama-
turg in Köln und arbeitet für Konzerthäuser, Rundfunkanstalten,
Orchester, Plattenfirmen und Musikfestivals.*

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Claude Debussy *Sonate pour violoncelle et piano*
25.11.2019 Nicolas Altstaedt / Julien Quentin

Dmitri Schostakowitsch *Sonate für Violoncello und Klavier op. 40*
15.03.2021 Gautier Capuçon / Jérôme Ducros

Sergej Rachmaninow *Sonate für Violoncello und Klavier op. 19*
16.01.2019 Kian Soltani / Mario Häring

Interprètes

Biographies

Gautier Capuçon violoncelle

Éminent ambassadeur du violoncelle, Gautier Capuçon se produit aux quatre coins du monde avec les instrumentistes et les chefs les plus réputés. Ambassadeur de l'association Orchestre à l'École, il dirige à Paris la Classe d'Excellence de Violoncelle qu'il a créée en 2014 à la Fondation Louis Vuitton. Récompensé par de nombreux prix, il est notamment salué pour la sonorité profonde qu'il tire de «L'Ambassadeur», son violoncelle Matteo Goffriller de 1701. Son projet «Un été en France», créé en 2020 durant la pandémie, a été reconduit en 2021 lors de concerts donnés aux côtés de 27 étudiants. Soucieux d'explorer et d'élargir le répertoire du violoncelle, il interprète chaque saison un large éventail d'œuvres et de nouvelles créations. Parmi ses projets en cours figurent notamment des collaborations avec Lera Auerbach, Richard Dubugnon, Danny Elfman et Thierry Escaich. Lors de la saison 2021/22, en parallèle de récitals solo donnés pour fêter son 40^e anniversaire, il se produit avec les Wiener Philharmoniker et Alain Altinoglu, les Münchner Philharmoniker dirigés par Giedrė Šlekytė, le New York Philharmonic Orchestra et Yu Long, le Concertgebouworkest sous la baguette de Myung-whun Chung, le Cleveland Orchestra et Michael Tilson Thomas ou encore l'Orchestra of the Mariinsky Theatre dirigé par Valery Gergiev. Artiste en résidence à la Philharmonie de Paris ainsi qu'au Wiener Konzerthaus, il joue aussi lors des festivals Enescu, Rostropovitch, du Printemps de Prague, de Saint-Denis et d'Évian. En musique de chambre, il se produit en tournée avec Jean-Yves Thibaudet et Lisa Batiashvili, notamment à l'Elbphilharmonie Hamburg, à la Tonhalle Zürich, à la Philharmonie



Gautier Capuçon
photo: Ann Street Studio

de Berlin, à l'Herkulesaal de Munich et à la Philharmonie de Paris. Il apparaît également aux côtés de Frank Braley, Jérôme Ducros, Nikolai Lugansky et Yuja Wang. Artiste exclusif Erato/Warner Classics, Gautier Capuçon a vu sa large discographie honorée de nombreuses distinctions. Son dernier album, «Emotions», enregistré avec Jérôme Ducros et l'Orchestre de Chambre de Paris sous la direction d'Adrien Perruchon, a paru en novembre 2020. Il apparaît également sur plusieurs DVD enregistrés en live, avec entre autres les Berliner Philharmoniker et Gustavo Dudamel ainsi qu'avec Lisa Batiashvili, la Staatskapelle Dresden et Christian Thielemann. Il est présent dans diverses émissions télévisées ou programmes sur le web, et anime sa propre émission sur Radio Classique. Originaire de Chambéry, Gautier Capuçon a étudié au CNSMD de Paris auprès de Philippe Muller et Annie Cochet-Zakine, puis à Vienne avec Heinrich Schiff. Il s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en mars dernier.

Gautier Capuçon Violoncello

Bedeutender Botschafter seines Instruments, konzertiert der Cellist Gautier Capuçon in der ganzen Welt unter Leitung der namhaftesten Dirigenten. Botschafter der Organisation Orchestre à l'École, leitet er in Paris eine Meisterklasse für Violoncello, die er 2014 im Rahmen der Fondation Louis Vuitton gegründet hat. Mit zahlreichen Preisen geehrt, wird er insbesondere für den speziellen Klang gerühmt, den er seinem Instrument «L'Ambassadeur», gebaut 1701 von Matteo Goffriller, zu entlocken weiß. Sein Projekt «Un été en France», entwickelt im Sommer 2020 während der Pandemie, wurde 2021 mit Konzerten fortgesetzt, die er gemeinsam mit 27 Studenten gab. Im Bestreben, das Repertoire für sein Instrument zu erweitern, interpretiert er Jahr für Jahr ein breites Spektrum an Werken, einschließlich diverser Uraufführungen. Seine laufenden Projekte beinhalten Kooperationen mit Lera Auerbach, Richard Dubugnon, Danny Elfman und Thierry Escaich. In der Saison 2021/22, wird er neben einer Recital-Reihe aus Anlass seines 40. Geburtstages, zusammen mit den Wiener Philharmonikern und Alain Altinoglu,

den Münchner Philharmonikern unter Giedrė Šlekytė, dem New York Philharmonic Orchestra und Yu Long, Concertgebouworkest unter Myung-whun Chung, Cleveland Orchestra und Michael Tilson Thomas sowie dem Orchestra of the Mariinsky Theatre unter Leitung von Valery Gergiev konzertieren. Artist in residence in der Philharmonie de Paris ebenso wie im Wiener Konzerthaus, spielt er auch im Rahmen des Enescu- und Rostropovitch-Festivals, des Prager Frühlings sowie der Festivals von Saint-Denis und Évian. Als Kammermusiker ist er auf Tournee mit Jean-Yves Thibaudet und Lisa Batiashvili, namentlich in der Elbphilharmonie Hamburg, Tonhalle Zürich, der Berliner Philharmonie, im Münchner Herkulessaal und der Philharmonie de Paris. Außerdem tritt er mit Frank Braley, Jérôme Ducros, Nikolai Lugansky und Yuja Wang auf. Exklusivkünstler bei Erato/Warner Classics, wurden Capuçons Einspielungen mit zahlreichen Preisen bedacht. Seine jüngste CD «Emotions» mit Jérôme Ducros und dem Orchestre de Chambre de Paris unter Leitung von Adrien Perruchon erschien im November 2020. Außerdem war er an verschiedenen Live-DVD-Produktionen beteiligt, u. a. mit den Berliner Philharmonikern und Gustavo Dudamel ebenso wie mit Lisa Batiashvili, der Staatskapelle Dresden und Christian Thielemann. Er tritt in verschiedenen TV- und Internetformaten auf und hat eine eigene Sendung bei Radio Classique. Aus Chambéry stammend, studierte Gautier Capuçon am CNSMD Paris bei Philippe Muller und Annie Cochet-Zakine, später in Wien bei Heinrich Schiff. In der Philharmonie Luxembourg war Gautier Capuçon zuletzt im März diesen Jahres zu erleben.

Yuja Wang piano

Artiste en résidence cette saison auprès du Czech Philharmonic et du Rotterdams Philharmonisch Orkest, la pianiste Yuja Wang est saluée pour son charisme et sa présence scénique, récemment illustrés par son interprétation du *Concerto N° 2* de Chostakovitch lors du gala de réouverture du Carnegie Hall après une fermeture historique de 572 jours. Née à Pékin dans une famille de musiciens, elle a commencé l'apprentissage du piano en Chine avant de poursuivre ses études au Canada et au



Yuja Wang
photo: Julia Wesley

Curtis Institute of Music avec Gary Graffman. Elle s'est imposée sur la scène internationale en 2007 lorsqu'elle remplace Martha Argerich en soliste aux côtés du Boston Symphony Orchestra. Elle signe ensuite un contrat exclusif avec le label Deutsche Grammophon et nombre de ses enregistrements ont depuis été salués par la critique. Nommée Musical America's Artist of the Year pour l'année 2017, elle a reçu en 2021 un OPUS Klassik pour le premier enregistrement du concerto de John Adams *Must the Devil Have All the Good Tunes?*, aux côtés du Los Angeles Philharmonic et Gustavo Dudamel. En musique de chambre, elle a développé d'étroites et longues collaborations avec plusieurs artistes dont Leonidas Kavakos, avec lequel elle a enregistré l'intégrale des *Sonates pour violon et piano* de Brahms et se produit en récital cet automne. En 2022, Yuja Wang jouera en récital dans les principales salles d'Amérique du Nord, d'Europe et d'Asie, proposant un programme consacré à Bach, Beethoven et Schönberg. Elle s'est produite pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg juillet dernier.

Yuja Wang Klavier

In dieser Saison Artist in residence bei Czech Philharmonic und Rotterdams Philharmonisch Orkest, wird die Pianistin Yuja Wang für ihr Charisma und ihre Bühnenpräsenz gefeiert, die sie jüngst durch ihre Interpretation von Schostakowitschs *Zweitem Konzert* für ihr Instrument erneut unter Beweis stellte, anlässlich der Gala zur Wiedereröffnung der Carnegie Hall nach der historischen 572-tägigen Schließung. In Peking in einer Musikerfamilie geboren, begann sie das Klavierspiel in China und setzte ihre Ausbildung in Kanada am Curtis Instiute of Music bei Gary Graffman fort. 2007 machte sie sich international einen Namen als sie an der Seite des Boston Symphony Orchestra für Martha Argerich einsprang. Anschließend unterschrieb sie einen Exklusivvertrag beim Label Deutsche Grammophon. Die zahlreichen seither erschienenen Einspielungen erhielten höchstes Kritikerlob. Musical America's Artist of the Year 2017, wurde sie 2021 mit einem OPUS Klassik für die Ersteinspielung von John Adams' *Must the Devil Have All the Good Tunes?* mit dem Los Angeles

Philharmonic und Gustavo Dudamel geehrt. Als Kammermusikerin entwickelte sie eine enge und andauernde Zusammenarbeit mit Leonidas Kavakos, mit dem sie sämtliche Brahms-Violinsonaten eingespielt hat und im Herbst auf Recitaltournee ist. 2022 wird Yuja Wang Recitals in den großen Sälen Nordamerikas, Europas und Asiens spielen. Auf dem Programm stehen Werke von Bach, Beethoven und Schönberg. In der Philharmonie Luxembourg konzertierte sie zuletzt im Juli des Jahres.

Grands solistes

Prochain concert du cycle «Grands solistes»
Nächstes Konzert in der Reihe «Grands solistes»
Next concert in the series «Grands solistes»

13.03. 2022 19:00
Grand Auditorium
Dimanche / Sonntag / Sunday

Concertgebouworkest
Fabio Luisi direction
Yefim Bronfman piano

Rachmaninov: *Concerto pour piano et orchestre N° 3*
Tchaïkovski: *Symphonie N° 6 «Pathétique»*

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 2021
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé par: Print Solutions
Tous droits réservés.



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