



**Philharmonie  
Luxembourg**

**Viioloncello**





Paul Gauguin, *Le Violoncelliste Upaupa Schneklud*, 1894



---

# Sommaire – Inhalt – Content

---

- 4**      Éditorial – Editorial – Editorial
- 
- 10**     George Kennaway: *The Cello and the Viola da Gamba*
- 
- 18**     Gilles Cantagrel: *Cello Solo*
- 
- 26**     Ursula Kramer: *Fundament und noch viel mehr*
- 
- 36**     Conversation avec Balthazar Soulier :  
« *Des objets passionnants qui ne cessent  
de nous poser des questions* »
- 
- 40**     Le violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Goffriller /  
Das Violoncello «Le Luxembourgeois» von Matteo Goffriller
- 
- 46**     Philippe Gonin: *Violoncelle et jazz,  
une liaison contre nature ?*
- 
- 54**     Stefan Franzen: *Mehr als eine «riesige Geige»!*
- 
- 62**     Bertrand Boissard: *Le violoncelliste :  
un long chemin vers la gloire*
- 
- 72**     Gespräch mit Benjamin Kruithof:  
«*Der menschlichen Stimme am nächsten*»
- 
- 78**     Jürgen Ostmann: *Befreiung aus der Generalbass-Fron*
- 
- 86**     Eszter Fontana: *Das Violoncello im Bild*
- 
- 100**    Auteurs – Autoren – Authors
-

*«On donne ordinairement aux violoncelles, à l'orchestre, la partie de contrebasse, qu'ils doublent alors à l'octave supérieure ou à l'unisson, mais dans une foule d'occasions il est bon de les en séparer.»*

Avec la parution de ce nouveau livre thématique, l'occasion semble toute trouvée! La Philharmonie Luxembourg prend ainsi au mot Hector Berlioz et son *Traité d'orchestration* en procédant à l'exfiltration, rare sinon bienvenue, de cet instrument à cordes, pilier de l'orchestre symphonique, mais pas seulement.

À la Philharmonie – où l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg s'est de surcroît vu mettre à disposition depuis 2012 le violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Goffriller – les opportunités de l'entendre au sein de multiples configurations ne manquent pas: parmi ses frères et sœurs de cordes à l'orchestre, en soliste, au sein d'ensembles de chambre, dans les musiques du monde ou encore en mode jazz, quand il ne cède pas la place à son auguste aïeule – la viole de gambe – lors de soirées de musique ancienne. Le violoncelle n'a cessé et ne cesse de stimuler l'imagination des artistes, qu'ils soient compositeurs, interprètes, luthiers ou même peintres. De là à dire qu'il possède plus de quatre cordes à son arc, il n'y a qu'un pas... qu'entend franchir et démontrer, à son humble échelle, le septième opus de cette petite collection.

---

Car de simple accompagnateur, l'instrument a en effet su se frayer au fil des siècles une place à part entière dans le paysage musical, à l'origine de l'émergence d'un répertoire dédié, les *Suites* de Johann Sebastian Bach en constituant, entre bien d'autres, l'un des meilleurs exemples.

C'est donc à travers les volutes de cette passionnante histoire que nous vous proposons de déambuler.

Bonne lecture!

**Anne Payot-Le Nabour**

Publications Editor

**Matthew Studdert-Kennedy**

Head of Artistic Planning Division

«Gewöhnlich gibt man den Celli im Orchester die Kontrabasspartie, die sie dann in der oberen Oktave oder im Unisono verdoppeln, aber bei vielen Gelegenheiten ist es gut, sie davon zu trennen.»

Mit dem vorliegenden neuen Themenbuch scheint die Gelegenheit gekommen zu sein! Die Philharmonie Luxembourg nimmt Hector Berlioz und seinen *Traité d'orchestration* beim Wort, und nutzt die seltene, aber willkommene Chance, dieses Streichinstrument herauszustellen.

In der Philharmonie – wo das Luxembourg Philharmonic seit 2012 das Cello «Le Luxembourgeois» von Matteo Goffriller zur Verfügung gestellt bekommt – gibt es vielerlei Gelegenheiten, das Instrument in den verschiedensten Konstellationen zu hören: Inmitten seiner Streichergeschwister im Orchester, als Solist, in Kammerensembles, in der Weltmusik oder auch im Jazz, wenn es nicht gerade bei Abenden mit alter Musik seiner Ahnin – der Viola da Gamba – den Vortritt lässt. Das Cello hat die Fantasie von Künstlern – Komponisten, Interpreten, Geigenbauern und sogar Malern – immer wieder angeregt und tut dies auch heute noch. Von hier ist es nur ein kleiner Schritt, zu sagen, dass das Cello mehr zu bieten hat, als vier Saiten auf seinem Steg... und die siebte Ausgabe unserer kleinen Sammlung will dies auf ihre bescheidene Weise zeigen.

---

Die *Suiten* von Johann Sebastian Bach sind nur eines, aber eines der besten Beispiele dafür, wie sich das Instrument im Laufe der Jahrhunderte von einem reinen Begleitinstrument zu einem Protagonisten der Musiklandschaft entwickelt hat.

Wir laden Sie ein, sich auf einen Streifzug durch diese spannende Geschichte zu begeben, und wünschen eine anregende Lektüre!

**Anne Payot-Le Nabour**

Publications Editor

**Matthew Studdert-Kennedy**

Head of Artistic Planning Division

---

# EN Editorial

---

*«In orchestral writing the cellos are generally given the same part as the double-basses, which they then double an octave higher or in unison. But in a great number of cases it is better to separate them.»*

The publication of this new thematic book has provided the perfect opportunity to do just that! The Philharmonie Luxembourg is taking Hector Berlioz and his *Treatise on Orchestration* at their word, with a rare, not to say welcome, exfiltration of this string instrument, a mainstay of the symphony orchestra, but not only.

At the Philharmonie, where the Luxembourg Philharmonic has had Matteo Goffriller's «Le Luxembourgeois» cello at its disposal since 2012, the opportunities to hear the cello in a variety of configurations are hardly lacking: alongside its fellow string instruments in the orchestra, in solo performances, in chamber ensembles, in world music or even in jazz mode, when it is not deferring to its august ancestor – the viola da gamba – for early music evenings. The cello has never ceased to inspire artists of all kinds: composers, performers, luthiers or even painters. Indeed, it has more strings to its bow than you might imagine – as the seventh opus in this small collection sets out to demonstrate in its own modest way.

---

Suffice it to say that over the centuries the cello has emerged from its original role as a simple accompanist to become an integral part of the musical landscape, giving rise to a dedicated repertoire exemplified, among many other works, by Johann Sebastian Bach's *Suites*.

We trust you will enjoy following the meanders of this fascinating history.

Happy reading!

**Anne Payot-Le Nabour**

Publications Editor

**Matthew Studdert-Kennedy**

Head of Artistic Planning Division

---

# EN The Cello and the Viola da Gamba

---

## A brief introduction

George Kennaway

---

The film *Tous les matins du monde* (1991) shows us the virtuoso Marin Marais, music director for Louis XIV, as a young man trying to discover the secrets of an even greater virtuoso, Sainte-Colombe. He hides under a summerhouse to hear Sainte-Colombe practicing evermore difficult techniques. The instrument they both play is the «viola da gamba». Sainte-Colombe's instrument has seven strings; he himself added the seventh string, increasing the bass range of the instrument. «Viola da gamba» means, literally, the «string instrument you play on your leg». It is held like a cello, but it is smaller and lighter, so it does not need a tail-pin to support it. Viols come in several sizes, but they all are made to basically the same design. They have six strings, tuned quite close together, and they are fitted with frets like a guitar but made of lengths of gut tied round the neck, not metal. The player's fingers are placed firmly just behind this fret, producing a particularly clear sound. Its light construction makes the sound more transparent, sometimes «reedy», and it blends well with other instruments and voices. Viols are more resonant than loud, responding quickly to light bowstrokes. The bow is held underhand, with the hand below the hair, the opposite way to the violin or cello.

Viols began life in Italy, although it was once thought that they developed from a type of guitar played with the bow in Spain. It had upper-class associations – the early violin was a tavern instrument more suitable for dancing. Aristocrats liked playing the viol because it was not physically demanding, so the player did not

JEAN-LOUIS LIVI  
p r é s e n t e

---

GÉRARD DEPARDIEU

---

JEAN-PIERRE MARIELLE

---

ANNE BROCHET



*Tous les matins  
du monde*

U n f i l m d e  
ALAIN CORNEAU

---

Poster of the film *Tous les matins du monde*



**Mid-17th-century English bass viol**  
**Metropolitan Museum of Art, New York**

look as if they were working hard. Viols were played by aristocratic amateurs in private, but also by professionals at court festivities in larger instrumental groups.

Viol music ranges from ensemble pieces to extravagantly difficult solo works, all composed within a period of a few centuries. The English music for viol ensemble («consort music») was popular

---

in other European countries, while Italians were the first to develop real virtuosity on the viol. But in the baroque period the French virtuoso viol school dominated; foreign viol players came to France to study, perhaps trying to follow in Marais's footsteps. In Germany, Heinrich Schütz, Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach, and others used viols as accompanying instruments or as soloists. Bach gave the viola da gamba major solos in his *St John* and *St Matthew Passions*, and he also wrote three sonatas for viola da gamba and harpsichord (which are often played on the cello). In the later 18th century, the most notable viol player was Carl Friedrich Abel, who settled in London in 1759 and was often depicted with his instrument; Thomas Gainsborough painted his portrait and wanted to buy his viol. After Abel's time, the viol was thought to have become more or less obsolete. A 19th-century music dictionary said that the viola da gamba was so neglected that «*you would have to dig up a stringless, worm-eaten example from some court music room*». But it never really disappeared, and there was a revival of interest in the instrument in the late 19th century. This was renewed in the 1950s and it is now increasingly popular, with professional viol ensembles and networks of amateur players throughout Europe and North America.

The film *Hilary and Jackie* (1999) focusses on the life and relationships of the British cellist Jacqueline du Pré, whose career was tragically cut short by multiple sclerosis. Du Pré is played by Emily Watson, who was coached so well that she is one of the most convincing non-cellists in film. One scene shows her playing the cello concerto by Edward Elgar, a work she was particularly associated with. Romantic, very personally expressive, her performances came to define the character of the cello for audiences everywhere. But where did this particularly human instrument, combining the vocal ranges of men and women, come from?



**Cello by William Forster (1782), made for George, Prince of Wales (later George IV)**

Four centuries ago, the viola da gamba and the cello were closely intertwined, and many documents from that time use the word «viol» or «viola» to mean, in fact, the cello. The confusion is even present in the name itself, because «violoncello» means literally «small violone», which in turn means «small large viol». Unlike the viol, but like all members of the violin family, the cello has four strings, and no frets, and is played with the bow held from above rather than below. Early cellos varied considerably in size. A three-stringed cello was described as early as 1529, but a five-stringed model was widely used in the baroque period. Even with four strings, there could be large and small sizes. Matteo Goffriller

---

and Stradivari made cellos in two different sizes, but eventually Stradivari's smaller pattern became the standard one. In 1752 Johann Quantz advised cellists to have a smaller cello for solos and a larger one for orchestral playing, because the larger instrument's thicker strings were not suitable for agile solo playing. Some modifications have been made that increase the volume of sound and lengthen the range of notes – almost all older instruments were modified in this way, so cellos in their original condition are very rare.

The cello bow is shorter and heavier than that of the violin or the viola. It is normally held near the «heel», but in the baroque and classical periods it was held further down the stick. Baroque bows were slightly convex; later 18th-century bows were less so; and the concave design created by François Tourte at the end of the 18th century rapidly became the one preferred by professional players or soloists. Tourte's design has remained unchanged until the present day. The bow was often made of snakewood but eventually Pernambuco and brazilwood became the standard. For environmental reasons, tropical hardwoods are now harder to find, and alternatives are being tried – carbon fibre bows are increasingly popular, and they can even have synthetic hair in a range of colours.

Until the mid-19th century the cello was simply held resting between the legs, but now it is held up with a tail-pin. It was introduced by the Belgian Adrien-François Servais – the story that he needed it because he was obese is untrue – but it only became widely used in the 20th century. It had a positive effect, because it made it easier for women cellists to play more comfortably while wearing large dresses. Servais had several successful female pupils, and so he helped make it possible for Jacqueline du Pré to play with so much physical expression.

---

At first, cello strings were made of sheep gut, but the lower strings were difficult to tune and play because they were so thick. This problem was solved in 17th-century Bologna, where the thickest strings were wound with silver wire. These strings were thinner, with a better sound, and easier to tune. Most cellists now use all-metal strings, which are much more reliable, stay on tune, and break less often. The top string of the cello was sometimes G rather than A, and Bach's *Fifth Solo Suite* uses this tuning. Some later compositions also change the tuning: Robert Schumann's *Piano Quartet op. 47* (1842) lowers the C string to B flat and Zoltán Kodály's *Solo Sonata op. 8* (1921) brings both lower strings down a semitone.

The cello can be an accompanist or a soloist. In the orchestra or the opera house it could keep the ensemble together when soloists took liberties. The cellist Johann Georg Christoph Schetky (1737–1824) was praised for his skill in guiding singers: «*Singers male and female who anxiously wandered in the rocky seas of recitative were by his accompaniment made safe on shore.*» But the cello had a very large solo repertoire. Literally thousands of cello sonatas were composed in the baroque period. Georg Friedrich Händel gives the cello a solo role in his *Ode for St. Cecilia's Day* and *Alexander's Feast*. Many 18th-century composers, like Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, Francesco Geminiani and Luigi Boccherini, wrote sonatas and concertos that are now standard repertoire. Bach's six *Solo Suites* are now seen as one of the pinnacles of the cello repertoire. There are two concertos by Joseph Haydn, in C and D. The one in C major dates from the 1760s but was only discovered in the 1960s. It was almost instantly made famous by Mstislav Rostropovich, who toured the world playing it, taking the finale unimaginably fast. Haydn's *Concerto in D major* is one of the most frequently performed cello concertos and is central to the repertoire.

---

All virtuoso cellists wrote concertos and solo pieces for the instrument, and there has been renewed interest in this repertoire. Their works are mostly «salon» pieces – fantasias or variations on operatic themes or folk melodies. But other composers were writing in more «serious» forms. Cello sonatas were written by Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms, Frédéric Chopin, Richard Strauss, Edvard Grieg, Camille Saint-Saëns, Helene Liebmann, Emilie Mayer, and Ethel Smyth. The cello concerto repertoire includes works by Schumann, Antonín Dvořák, Saint-Saëns, and Édouard Lalo, but this is only a small part of the nearly two hundred cello concertos from that period. In the 20th century Pablo Casals (1876–1973), the most influential cello teacher of his time, dominated the wider musical world. His recording of the Bach *Solo Suites* in the late 1930s remained as a benchmark for decades, like du Pré's Elgar. Another major cellist was the Russian Mstislav Rostropovich (1927–2007), a great virtuoso who also enlarged the cello repertoire, commissioning dozens of new works from a wide range of composers including Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, and Benjamin Britten. This was part of a wider 20th-century expansion that included concertos, sonatas, and a host of other pieces in many genres. Contemporary composers have increased the range of effects and playing techniques on the cello considerably. Helmut Lachenmann's *Pression* for solo cello (1969) used no normal cello sounds at all – they were all distorted in one way or another. After Lachenmann, the expressive 18th-century cello was now a vehicle for sounds that would have been called «unmusical». If it has lost its regulatory role, it has entered a new sound world.

---

# FR Cello Solo

---

**Gilles Cantagrel**

---

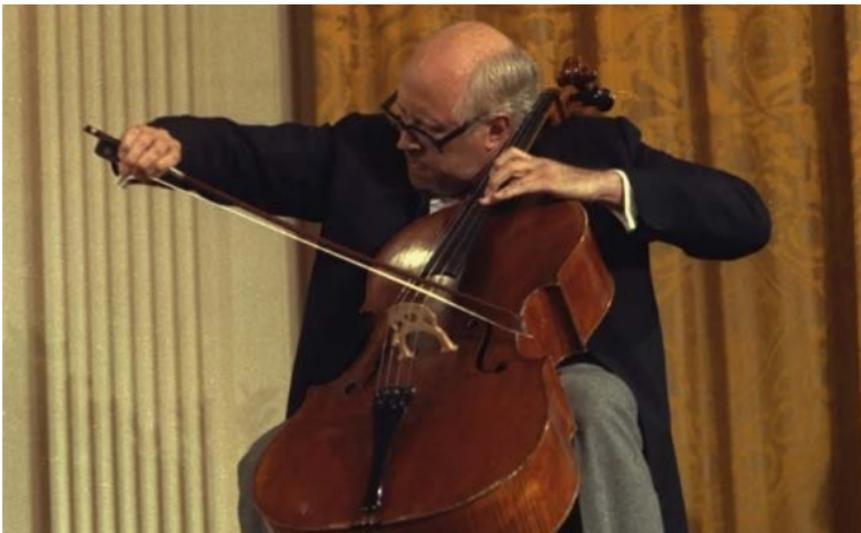
Si les six *Suites pour violoncelle seul* de Johann Sebastian Bach sont aujourd'hui devenues familières aux mélomanes par le concert et le disque, au point d'être considérées parfois parmi les œuvres les plus « populaires » du grand répertoire, en tout cas les plus entendues de Bach, il n'en a pas toujours été ainsi. Car déjà auparavant, en Italie particulièrement, les luthiers construisaient des violoncelles, plus précisément des basses de violon. Établi à Venise, Matteo Goffriller s'affirme comme le grand spécialiste de l'instrument au cours du demi-siècle de son activité – il est né la même année que Bach, en 1685, et mort en 1735. On en connaît aujourd'hui une quarantaine, à côté des soixante-trois répertoriés du grand Crémonais Stradivarius.

L'histoire du violoncelle commence donc vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, avec cet instrument qu'illustrent en soliste des compositeurs comme Domenico Gabrielli, Evaristo Dall'Abaco ou Giovanni Battista Degli Antoni. C'est un peu plus tard, vers 1720, que le violoncelle atteint la forme que nous lui connaissons, et qu'il devient le prototype adopté par les interprètes. La référence, de même que le sont les six *Suites* de Bach, lequel a porté l'écriture pour l'instrument à son point de perfection.

Peu à peu, les siècles suivants, 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup>, les compositeurs se prennent de passion pour le nouvel instrument, dès les sonates de Ludwig van Beethoven pour violoncelle et piano, en musique de chambre, sonates, quatuors, mais aussi en soliste, avec quelques œuvres où l'on aurait garde de l'omettre, comme le bref et langoureux *Cygne* du *Carnaval des animaux*, dans la suite pour petit ensemble

---

composée par Camille Saint-Saëns en 1886 – succès assuré ! –, sans parler, peu avant, de la transcription par Pablo Casals de la mélodie « *Après un rêve* » (1878), de Gabriel Fauré, autre « tube ». Et parmi les premières « grandes œuvres » pour le violoncelle seul, notamment la magnifique *Sonate pour violoncelle seul* en trois mouvements de Zoltán Kodály en 1915, à quoi on peut ajouter les œuvres de Paul Hindemith ou Bohuslav Martinů, la *Sonate pour violoncelle seul* d'Alexandre Tcherepnine en 1946 ou une autre *Sonate pour violoncelle seul*, celle de György Ligeti, en 1948, quelques belles œuvres, mais qui demeurent néanmoins dans le domaine de la rareté. La personnalité de Pablo Casals va contribuer à médiatiser l'instrument entre les deux guerres... Mais c'est l'aura de Mstislav Rostropovitch et son don de communicateur qui vont familiariser le public avec le violoncelle, particulièrement en France, avec la grande école de l'instrument, depuis Maurice Maréchal, André Navarra, Maurice Gendron, Paul Tortelier, Frédéric Lodéon et tant d'autres plus brillants les uns que les autres, aux personnalités bien affirmées.



**Mstislav Rostropovitch jouant à la Maison-Blanche en 1978**

---

Et c'est bientôt le début d'une longue et belle histoire, qui commence avec la rencontre de Mstislav Rostropovitch et de l'industriel et mécène Paul Sacher. Héritier d'une immense fortune, que l'on dit la troisième mondiale, l'industriel suisse Paul Sacher fut en effet un très grand mécène dans les domaines des beaux-arts (ce que l'on sait moins, avec notamment des œuvres de Jean Tinguely et Paul Klee, entre autres) et de la musique. En musique, il créa le Collegium Musicum de Zurich ainsi qu'une Fondation sise à Bâle, près de la cathédrale, puis l'orchestre de chambre de Bâle. Cette Fondation n'est pas le fruit de quelque thésaurisation égoïste, mais elle est au contraire largement ouverte aux musiciens et compositeurs, chercheurs et musicologues. Elle accueille et préserve un fonds considérable de manuscrits autographes des compositeurs que Sacher soutenait financièrement. Il commanda de nombreuses œuvres nouvelles qu'il dirigeait lui-même, de Béla Bartók (dès 1937, avec la *Musique pour cordes, percussion et célesta*) à nos jours. Ainsi est éclos, en quelques années seulement, une série d'œuvres qui ont enrichi le répertoire des œuvres pour violoncelle solo en un admirable bouquet d'une douzaine d'œuvres musicales nouvelles. C'est donc à l'initiative de Mstislav Rostropovitch que fut réalisé cet hommage de reconnaissance envers Paul Sacher, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, en 1976. Les œuvres commandées devaient être écrites sur les premières notes correspondant au nom de Paul Sacher dans la notation anglo-saxonne.

Davantage encore, cette série de commandes allait donner un élan nouveau à la création musicale du 20<sup>e</sup> siècle. Puisqu'il est bon que toute commande d'œuvre musicale soit assortie de ses futures conditions d'exécution, c'est bien ce qu'allait assurer magnifiquement la Fondation Sacher.

C'est le nom même de Paul Sacher qui a été choisi comme thème musical et proposé aux douze compositeurs retenus pour l'hommage rendu à l'illustre mécène. Mais il faut préciser à ce propos

---

que la lettre S n'existant pas dans la solmisation traditionnelle, on lui substitue son nom tel qu'il se prononce, un Es, ce qui revient à épeler un S, soit un mi bémol. Ainsi donc le thème retenu se compose-t-il des six notes suivantes : mi bémol, la, do, si, mi et ré.



**Conrad Beck, Igor Stravinsky et Paul Sacher à Bâle le 2 octobre 1930**

---

Compatriote et ami de Paul Sacher, le compositeur suisse Conrad Beck (1901–1989), Bâlois d'adoption, membre de l'École de Paris et disciple de Arthur Honegger, reste à découvrir pour le grand public – quoiqu'ayant dirigé des émissions musicales à la radio –, ce qui devrait se faire avec ses *Trois Épigrammes* pour violoncelle seul. Le compositeur latino-américain Alberto Ginastera dut s'expatrier pour fuir les troubles politiques qui agitaient l'Amérique du Sud. Mais une œuvre comme sa *Puneña N° 2* est imprégnée des modes et des rythmes de son pays. Le soliste argentin y dialogue avec lui-même dans une atmosphère envoûtante.

Avec la *Sequenza XIV*, Luciano Berio met un point final à la série de ses *sequenze* pour divers instruments solistes. Consacrée au violoncelle solo, elle est intitulée *Les Mots sont allés*. Cette dernière *Sequenza* est un peu plus tardive que les autres – de deux ans seulement. Il s'agit là d'une exploration poétique par petites touches des possibilités les plus diverses et les plus variées des modes de jeu du violoncelle, comme cela a occupé le musicien depuis 1958. On constatera sans peine l'éclectisme de ce groupe de douze compositeurs, comme, d'une façon générale, celui des commandes de Paul Sacher, qui s'est voulu le reflet d'un âge de la composition musicale, mais sans a priori esthétique.

Benjamin Britten a souvent accompagné au piano son ami Rostropovitch comme partenaire au concert ou en disque, au studio. Il y eut entre les deux musiciens une véritable complicité. *Tema Sacher* vient après trois *Suites* qui en témoignent, dont celle-ci, la dernière, l'année même de la disparition du compositeur. Comme leur nom le suggère, les *Trois Strophes sur le nom de Sacher* de Henri Dutilleux ne sont que le début de l'œuvre définitive qui compte en effet trois strophes, mais dont seules les premières (au nombre de trois) datent de 1976, l'année anniversaire de Paul Sacher. Le compositeur devait compléter son œuvre plus tard par deux autres strophes et la porter à trois *Strophes*, comme le ferait un poème. Elles furent créées en 1982. Pour parachever l'hommage,

---

chacune des trois strophes comprend un bref et discret rappel de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók, par quoi Paul Sacher avait commencé sa carrière de mécène.

*Messagesquisse* de Pierre Boulez est une œuvre à part, puisque faisant en effet appel à un violoncelle principal en soliste, mais escorté de six autres violoncelles. Elle a été commandée comme morceau de concours destiné au festival de La Rochelle. Elle fait alterner cinq sections soit très lentes, soit très rapides, mais toujours sur le thème unique « s.a.c.h.e.r » qui innerve l'œuvre entière.

Plus ancienne que les autres pièces, puisque remontant à 1933, mais aussi plus développée, la *Suite* en quatre mouvements de Wolfgang Fortner traite en son centre une *Canzone* avec variations empruntant à un motif d'une chanson de troubadour.

Dans sa vaste production, Witold Lutosławski a tenu lui aussi à faire une place à l'hommage de reconnaissance qu'il a vouée au célèbre mécène. Il s'agit d'une brève pièce, qui comme la plupart des autres dans sa concentration, est une sorte de haïku intitulé tout simplement *Variations pour Paul Sacher*.

Membre d'une grande famille de musiciens castillans avec ses oncles compositeurs Ernesto et Rodolfo, le Madrilène Cristóbal Halffter est considéré comme l'une des « *figures de proue de la Generación 51* », dont il est l'un des fondateurs. Il était normal de le voir figurer parmi les hommages à Paul Sacher, qui lui doit plusieurs œuvres, dont un concerto pour piano et orchestre. Impliqué dans les grands courants de la musique contemporaine européenne, avec ses *Variations sur le thème eSACHERe*, il a puissamment contribué à sortir la musique espagnole de ses particularismes.

Et voici comment Pierre Boulez parle de Paul Sacher. « *Paul Sacher était un homme d'exception. [...] Il possédait une grande collection de manuscrits d'œuvres, comme le manuscrit du Sacre du printemps, qu'il avait acheté. À la mort de Stravinsky, les manuscrits devaient en effet être vendus en une seule fois pour régler la succession, et aucune institution, fondation, bibliothèque ou musée américain*

---

ne s'en porta acquéreur. C'est ainsi que Sacher acheta l'ensemble. Après cet achat, il créa sa fondation, pensant qu'il serait intéressant de constituer un fonds d'archives avec des manuscrits de musique contemporaine. Il s'est porté alors acquéreur de tous les manuscrits de Webern et de Bartók que l'on pouvait trouver. Puis il s'est adressé aux compositeurs de ma génération. Au milieu des années 1980, il m'avait parlé de son projet et j'ai signé avec lui une sorte de contrat – comme Berio, Birtwistle et d'autres... – pour que nos manuscrits viennent enrichir sa collection au fur et à mesure. Aujourd'hui, celle-ci occupe un immeuble entier à Bâle. L'intérêt de la Fondation Sacher réside dans le fait que cette collection, au contraire de celles que l'on trouve dans les grandes bibliothèques à travers le monde, est très vivante. Une partie de l'argent de la Fondation sert à attribuer des bourses d'études à des personnes souhaitant écrire un article, une monographie, voire une thèse sur tel ou tel compositeur ou telle ou telle œuvre : si leur projet intéresse la Fondation, une bourse leur est offerte pour rester à Bâle [...]. « Je pense que ces documents sont mieux là-bas que chez moi où ils auraient risqué d'être oubliés » (Entretiens avec Pierre Boulez, Paris, 2016).

Le bref *Capriccio* de Hans Werner Henze, achevé en 1981, manifeste une grande fantaisie dans son discours. Disciple de Wolfgang Fortner à Heidelberg, et influencé par Hindemith, auteur prolifique très attiré par le monde de l'opéra, Henze déploie une grande fantaisie dans son éloquence, dont témoigne son *Capriccio*. Homosexuel notoire – il fut le compagnon du cinéaste Fausto Moroni –, établi en Italie et très vigoureusement impliqué dans la vie publique de son temps, notamment dans les mouvements de la gauche militante, il a connu un succès international avec sa musique de chambre, ses opéras et ses œuvres vocales.

Hautboïste virtuose, le compositeur suisse Heinz Holliger est aussi un chef d'orchestre de grande notoriété et un pianiste chevronné. Il s'est illustré dans la musique baroque (œuvres de Marcello, Bach ou Georg Philipp Telemann) en même temps que dans la musique contemporaine. Il a développé des modes de jeu inusités jusqu'alors

---

comme le son continu. Il a été membre de l'Orchestre de Bâle dont il est devenu chef invité, et étudié la composition avec Pierre Boulez. Il a écrit plusieurs pièces avec violoncelle, et deux au moins pour violoncelle solo, *Trema* et *Chaconne*.

La longue activité de Klaus Huber s'est principalement déroulée en Suisse, son pays, où il a enseigné la composition à Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm ou Michael Jarrell. Il a participé à ce grand hommage à Paul Sacher avec une pièce qu'il a nommée *Transpositio ad Infinitum für ein virtuoses Solocello*, où s'épanouit une intense spiritualité chrétienne.

Il manque à ce panorama bien des compositeurs et des œuvres composées à la suite des pages de Bach : études, morceaux de concours ou de concert, de Gilbert Amy (*Quasi scherzando*), Aribert Reimann (trois *Suites*), Krzysztof Penderecki (*Per Slava*), Nicolas Bacri (*Suites*), Bernd Alois Zimmermann (extraordinaire *Sonate pour violoncelle seul* de 1960...). Dans leur grande majorité, ces pièces sont entrées aujourd'hui au répertoire des violoncellistes. Elles sont couramment jouées à travers le monde et enregistrées.

Décédé en 1999, Paul Sacher n'est plus, mais les musiciens l'ont dignement honoré. N'a-t-il pas fécondé plusieurs générations de compositeurs et une grande quantité d'œuvres ? Pour conclure, on peut emprunter à l'un des plus grands maîtres de l'instrument, Pierre Fournier, cet acte de foi qu'il aimait répéter : « *Le violoncelle, c'était pour moi le seul instrument qui me permettait de chanter.* »

---

# DE **Fundament und noch viel mehr**

---

## **Kleines Kaleidoskop zur Rolle des Violoncellos in der Kammermusik**

Ursula Kramer

---

Von Katzen sagt man, sie hätten sieben oder – je nach Kulturkreis – neun Leben. Übertragen auf die Welt der Instrumente käme diese Rolle eindeutig dem Violoncello zu. Wie kein anderes Instrument erwies es sich als einsatzfähig in sämtlichen Zeitaltern der Musik, die es seit seiner «Erfindung» als Bassinstrument zur Komplettierung der Violingruppe ab der Mitte des 16. Jahrhunderts erlebt hat. Es war selbst noch jung, als um 1600 das sogenannte Generalbass-Zeitalter anbrach, als der monodische Einzelgesang die Epoche der vokalen Polyphonie endgültig ablöste. Fundament dieses neuen solistischen Singens war die Bassbegleitung; ausgeführt wurde sie stets von mehreren Musikern, einem mit akkordfähigen Eigenschaften (wie Cembalo, Orgel oder verschiedene Lauten) und einem, das die reine Basslinie übernahm. Hier war das Violoncello das zentrale Instrument, mitunter seinerseits unterstützt durch einen Violone (noch eine Oktave tiefer klingend) oder auch durch ein Fagott. Mit einer gewissen Verzögerung wurde dieses Prinzip von singender Oberstimme und Begleitung durch den Generalbass um 1620 auch in die Instrumentalmusik überführt – indem die Oberstimme von einer Violine übernommen wurde. Noch war die Aufgabe des Violoncellos beschränkt auf die Bassbegleitung, doch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts begann man in Italien, auch mit anderen Melodieinstrumenten zu experimentieren: Nun schlug auch die Stunde für das Violoncello, sich als Oberstimme über einer Generalbassstütze zu entfalten. Zu den ersten Komponisten, die solche Sonaten für Violoncello und Basso continuo (so die italienische Bezeichnung

---

der Fundamentstimme) hinterließen, gehören Domenico Gabrielli und Giuseppe Jacchini – bezeichnenderweise beides Cellisten: Sie wussten zunächst am besten, was an neuen instrumentalmusikalischen Herausforderungen für ihr Instrument möglich war.

Im Bereich der Kammermusik war der größte und nicht zuletzt für das Violoncello folgenreichste Meilenstein im Barockzeitalter die Herausbildung der Triosonate in verschiedenen regionalen Ausprägungen in Italien; in ihrer Spätphase im ausgehenden 17. Jahrhundert ist sie dann vor allem mit einem Namen verknüpft: Arcangelo Corelli. Während die Sonaten für Violoncello und Generalbass eher ein Nischensegment des Repertoires bildeten (aber immerhin von jemandem wie Antonio Vivaldi mit 10 Werken bedacht wurden), boomte die Komposition von Sonaten mit zwei Melodiestimmen und dem Fundamentbass, an dessen Ausführung – von Ausnahmen abgesehen – immer auch das Violoncello beteiligt war. (Ein vor rund zehn Jahren abgeschlossenes musikwissenschaftliches Forschungsprojekt hat für das 17. und 18. Jahrhundert europaweit über 20.000 Triosonaten eruiert und in einem Katalog dokumentiert – welches ein Reservoir für einen Cellisten oder eine Cellistin!). Der unerschöpflichen Menge zum Trotz – für das Violoncello sah die Triosonate in erster Linie die (dienende) Bassfunktion vor, während andere (in der Regel zwei Violinen, mitunter auch hohe Blasinstrumente) die Melodiestimmen übernahmen. Da tauchten auf einmal – quasi aus dem Nichts – sechs Suiten für Violoncello solo auf, vermutlich komponiert in den 1710er Jahren, die singulär blieben und bis heute sowohl spieltechnisch als auch gedanklich zum Anspruchsvollsten der gesamten Literatur für das Instrument gelten: Johann Sebastian Bachs *Sechs Suiten* mit ihrer Abfolge von jeweils einem einleitenden Prelude und einer Folge seinerzeit modischer Tänze, über die der weltberühmte Cellist Pablo Casals einmal gesagt hat: *«Sie sind die Quintessenz von Bachs Schaffen, und Bach selbst ist die Quintessenz aller Musik.»*

---

So wie die Triosonate *die* Kammermusik-Gattung der Barockzeit war, führten verschiedene Entwicklungsstränge ab dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts zu dem, was schließlich zwei Jahrzehnte später als «klassisches Streichquartett» zugleich den höchsten Rang in der Hierarchie der (instrumentalen) Gattungen



**Arcangelo Corelli**

---

erklomm. Verbunden wurde und wird dieser Schritt insbesondere mit dem Namen Joseph Haydns (was nicht ganz fair ist, weil auch andere wie Luigi Boccherini als treibende Kräfte die Entwicklung der Gattung voranbrachten); der Wiener Verleger Artaria vermarktete Ende 1781 Haydns *Quartettserie op. 33* als «auf eine ganz neue und Besondere Art» – was wiederum nur zum Teil seine Berechtigung hatte, wie der Vergleich mit Haydns früheren Werken für die Quartettbesetzung aus zwei Violinen, Viola und Violoncello zeigt, die in einigen Aspekten bereits durchaus in eine neue Richtung wiesen. Speziell das zweite Quartett seiner bereits 1772 entstandenen Serie op. 20 lässt sich als Studie über die Emanzipation des Violoncellos – weg von der reinen Fundamentfunktion – lesen und hören: Der Kopfsatz beginnt diesbezüglich geradezu programmatisch, indem das Bassinstrument das Thema vorstellt! In der Durchführung kommt es zum Dialog zwischen erster Violine und Violoncello, während die beiden Mittelstimmen die Begleitung übernehmen. Der zweite Satz wird durch ein Unisono eröffnet – erneut ist das Violoncello also thematisch mit von der Partie. Im ungarisch-tänzerischen Trio des Menuett-Satzes ist es wieder das Violoncello, das solistisch hervortreten darf. Den kompositionstechnisch höchsten Anspruch löst dann das Finale ein: Als Quadrupelfuge (Fuge mit vier Themen) gewährt es dem Bassinstrument quasi von «Amtswegen» die gleichberechtigte Stellung im musikalischen Dialog mit den beiden Violinen und der Viola.

Dieser Grad an Ausgewogenheit war zweifelsohne nicht immer zu erreichen, er war schließlich an die kontrapunktische Schreibart der älteren Zeiten gebunden. Doch hatte Haydn seinen unmittelbaren Bewunderern bzw. Nachfolgern Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven auch jenseits eines solchen Schlusssatzes den Weg gewiesen: Motivisch-thematische Arbeit und «obligates Accompagnement» (wie Beethoven es nannte) waren fortan das Gebot des Komponierens von Streichquartetten, und das bezog nun ziemlich selbstverständlich auch das Violoncello

---

mit ein. Damit war das gemeint und erreicht, was Johann Wolfgang von Goethe später in seinem berühmt gewordenen Satz so festhielt: *«Man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, und glaubt, ihren Discursen etwas abzugewinnen.»* In dieser Hinsicht hatte das Violoncello also inzwischen gleichgezogen mit seinen drei musikalischen Mitstreitern.

Neben dieser Emanzipation gleichsam von innen, aus der satz-technischen Konzeption heraus – die Beethoven im Übrigen auch auf die von Haydn neu begründete Gattung des Klaviertrios übertrug, indem er auch dort das Violoncello von Anfang an als sehr selbständige Partie behandelte, während es Haydn selbst viel stärker an den Klavierbass koppelte – gab es gelegentlich auch eine Motivation von außen, die zu einer Aufwertung der Violoncellostimme führte: dann nämlich, wenn das Werk dezidiert für eine bestimmte Person gedacht war, die ihrerseits das Instrument beherrschte. So geschehen im Fall des ab 1786 regierenden Preußenkönigs Friedrich Wilhelm II., der seinerseits das Violoncellospiel aktiv betrieb: Alle drei großen Wiener Komponisten Haydn, Mozart und Beethoven ließen es sich geraten sein, ihm just Streichquartette zu widmen, die die Cellopartie zunehmend in den Vordergrund rückten und dabei die technischen Anforderungen intensivierten.

Letzteres war eine grundsätzliche Entwicklung, die generell in Beethovens Streichquartettsschaffen auch die übrigen Stimmen betraf und einen Grad erreichte, der das kammermusikalische Musizieren nur mehr durch professionelle Spieler ermöglichte – welch ein Unterschied im spieltechnischen Anspruch etwa der Fuge von *Opus 59 N° 3* zu Haydns *op. 20 N° 2!* Ganz seinen kompositorischen Intentionen verpflichtet, nahm Beethoven schließlich auch keine Rücksicht mehr auf vermeintliche Unspielbarkeit bestimmter Passagen durch die ausführenden Musiker: Alles musste möglich sein. In Verbindung mit virtuosen

---

Instrumentalisten seiner Zeit wie den Brüdern Duport trieb er so auch spieltechnische Neuerungen wie die Verwendung der Daumenlage beim Violoncello voran.



**Joseph Haydn. Gemälde von Thomas Hardy, 1792**

---

Etwas allerdings fehlte noch, und hier schlug die Stunde von Franz Schubert. Ihm blieb es vorbehalten, eine neue Art von Kantabilität zu schaffen, die ihn und sein Werk zurecht zum Repräsentanten einer neuartigen romantischen Idee macht.

Beispielhaft mag dafür sein *Streichquintett C-Dur* mit gleich zwei Violoncelli (neben zwei Violinen und einer Viola) entstehen: 1828 wenige Monate vor seinem Tod entstanden, lässt es sich als Inbegriff von Schuberts persönlicher tragischer Lebensbilanz hören. Vom «*fatalen Erkennen der miserablen Wirklichkeit, die ich mir durch meine Phantasie (Gott sei's gedankt) so viel als möglich zu verschönern suche*» hatte er schon 1824 seinem Bruder berichtet – und genau dieser Schmerz unerfüllter romantischer Sehnsucht findet im erwähnten Quintett seine finale klingende Gestalt. Dazu tragen auch ganz unmittelbar die beiden Violoncelli bei, denen etwa die unendlichen Bögen des zweiten Themas im Kopfsatz zugewiesen sind.

Der deutsch-amerikanische Musikwissenschaftler Alfred Einstein (1880–1952) hat einmal von der «*Entdeckung des Violoncellos in der Romantik*» gesprochen. Was er damit meinte, waren die besonderen klanglichen und expressiven Fähigkeiten im baritonalem und tenoralen Register, die als neue Komponenten im Schaffensprozess von Komponisten zunehmend als eigenständige Kategorie Berücksichtigung fanden und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts immer wichtiger werden. Man kann diese Entdeckung vergleichen mit der Entdeckung des literarischen und bildkünstlerischen Motivs des Mondes. Auch er war der Welt des 18. Jahrhunderts noch fremd, nun aber, im früheren 19. Jahrhundert richtete sich das Interesse eben auch auf die Nacht- und Schattenseiten der Natur (eine der Nachwirkungen der verspäteten William Shakespeare-Rezeption in Deutschland) – man denke nur an die berühmten Bilder von Caspar David Friedrich, die in diesem Jubiläumsjahr 2024 allgegenwärtig sind. Insgesamt brachten die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts

---

speziell dem Violoncello endgültig die ersehnte Emanzipation in gleich drei Bereichen: dem satztechnischen der Komposition, dem klanglichen – und dem virtuosen. Letzterer, beflügelt durch die stupenden Qualitäten einzelner herausragender Musiker, fand vor allem im Konzertsektor seine Erfüllung, während das gleichberechtigte Miteinander mit den Kollegen das zentrale Movens der Kammermusik darstellte. Der Aspekt des Klanglichen dominierte – neben seiner selbstverständlichen Rolle auch in den Trio-, Quartett- oder Quintformationen – in einer ganzen Reihe von Werken für Violoncello und Klavier und reizte Komponisten in ganz Europa, unter ihnen Frédéric Chopin, Camille Saint-Saëns, Johannes Brahms, Antonín Dvořák, Max Reger, Edvard Grieg oder Sergej Rachmaninow.

Im Gänsemarsch der mittlerweile dreieinhalb Jahrhunderte, die das Violoncello bereits als aktiver Zeitzeuge erlebt hatte, war das 20. Jahrhundert kein gewöhnliches. Anders als die zurückliegenden Zeiten gab es keine grundsätzlich einheitliche Entwicklung der Kompositionsgeschichte mehr: Als «*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*» hat man deshalb dieses spezifische Phänomen bezeichnet, das nichts anderes besagt als eine bis dato nicht gekannte Pluralität verschiedenster kompositionstechnischer Standards zwischen einer Speerspitze experimenteller Entwicklungen bis zum unverdrossenen Weiter-Wie-Bisher im romantischen Klanggewand oder gar die Rückbesinnung auf noch ältere Tonwelten im Sinn des Neobarock und der Neoklassik. Auch die Literatur für das Violoncello spiegelt diese Bandbreite unmittelbar wider. Generell charakteristisch ist jedoch die Bevorzugung eines solistischen Violoncellos, emphatisch eingeleitet durch Max Reger mit seinen drei Solosuiten 1915 als bewusste Bezugnahme auf Johann Sebastian Bach. Gerade die Sololiteratur eignete sich in besonderem Maße für das Erproben und gewissermaßen Ausstellen ganz neuer, bis dato nicht genutzter Spieltechniken – man denke etwa an Helmut Lachenmanns *Pression* für einen Cellisten



Helmut Lachenmann photo by Emilio Pomarico

---

von 1969. Nicht selten trat dabei das Uranliegen der Musik, etwas in Tönen «auszusagen», einen «Diskurs zu führen», in den Hintergrund. Zum Glück gab es aber auch in diesen Zeiten Ausnahmen, die sich den in den Zentren der Avantgarde postulierten Maximen widersetzen – einer von ihnen ist der 1952 geborene Wolfgang Rihm, für den die Kammermusik, das Streichquartett, Streichtrio oder die kleinbesetzte Form mit Klavier und Violoncello immer schon ein zentrales Anliegen gewesen ist. Bereits als 22-Jähriger bezeichnete Rihm die Emotion als zentrales Momentum der Musik schlechthin – *«Musik muss voller Emotion sein, die Emotion voller Komplexität»*.

---

FR

# « Des objets passionnants qui ne cessent de nous poser des questions »

---

**Conversation avec Balthazar Soulier**

Charlotte Brouard-Tartarin

---

*Quelles sont les spécificités du violoncelle du point de vue du luthier ? En quoi se distingue-t-il des autres instruments à cordes ?*

Du point de vue de la facture, sur le plan technique et matériel, un violoncelle ne se distingue d'un violon ou d'un alto que par sa taille et ses proportions. Ils appartiennent à la même famille. Seules la pique et la mentonnière ajoutées au 19<sup>e</sup> siècle pour des raisons de jeu sont spécifiques.

C'est essentiellement la relation que l'on a avec l'instrument qui diffère. Ainsi, en tant qu'ancien violoncelliste, j'ai sans doute une relation plus intime avec les violoncelles sur le plan musical.

Dans sa dimension esthétique visuelle, le violon a une taille idéale pour être pris dans les mains et contemplé selon toutes les perspectives et échelles d'attention.

---

*Le débat sur la « qualité » des instruments anciens par rapport aux contemporains revient souvent sur le devant de la scène et semble difficile à trancher tant les paramètres à prendre en compte sont nombreux. Quel est votre avis sur la question ?*

Ce débat est récurrent depuis plus de 200 ans et assez stérile. Le biais réside dans le fait de vouloir réduire un artefact aux valeurs artistiques, culturelles et historiques à sa seule dimension d'objet technique producteur de son. L'appréciation d'un violon est d'ordre esthétique, et fait appel au registre des émotions, du goût selon un contexte culturel donné. Et comme pour tous les objets culturels, les critères d'appréciations sont multifactoriels et celui de l'authenticité est primordial. On n'a pas la même émotion devant un tableau, un manuscrit original que devant leurs reproductions, aussi fidèles soient-elles.

Or tous les violons construits après le milieu du 18<sup>e</sup> siècle sont des reproductions plus ou moins fidèles des modèles classiques établis par les grands maîtres de la lutherie italienne. Ce fait est dû aux choix des interprètes et compositeurs du 19<sup>e</sup> siècle qui ont porté leur préférence sur les instruments de l'ère classique au lieu de souhaiter faire évoluer le violon dans sa forme et sa sonorité. Ainsi, tant que l'on jouera de la musique ancienne pour violon, on préférera la jouer sur les originaux et non leurs copies, aussi bonnes soient-elles.

*Quel est selon vous l'instrument le plus exceptionnel sur lequel vous avez travaillé ?*

Nous avons la chance de travailler régulièrement sur des instruments emblématiques de l'histoire de la lutherie, auprès des plus grands interprètes et musées. Chaque instrument est unique, tant au niveau de sa matérialité que de son histoire. Ce sont des objets passionnants qui ne cessent de nous poser des questions.

---

Récemment, je me suis passionné pour un violon fascinant dont la table a été spécifiquement réalisée par Guarneri del Gesù sur le coffre d'un violon construit quelques années auparavant par le grand luthier vénitien Domenico Montagnana et qui a appartenu au pianiste, compositeur et homme politique polonais Ignacy Paderewski.



**Le luthier Balthazar Soulier lors d'une présentation de ses activités aux membres PhilaPhil de la Philharmonie Luxembourg**

photo: Marie Caillet

---

*On parle d'abord de l'instrument, mais ce dernier ne serait rien sans l'archet qui va se poser sur ses cordes !*

En effet, l'archet est le prolongement de la main droite de l'instrumentiste. Il est essentiel tant sur le plan des possibilités musicales que sur un plan technique, pour obtenir une égalité de son d'un bout à l'autre de l'archet et permettre de lier les notes entre elles tout au long d'une phrase musicale, comme un souffle continu, mais aussi être très agile pour permettre toutes les dynamiques spécifiques aux instruments à archets, du staccato aux sautillés les plus rapides. Aussi, sur le plan purement acoustique, un archet a un impact non négligeable pour révéler le maximum de couleurs et puissance sonore d'un instrument. Alors que c'est la lutherie italienne des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles qui représente les canons esthétiques (tant musicaux que visuels), ce sont les archets français du 19<sup>e</sup> siècle qui représentent le point culminant de l'évolution des archets.

*Vous avez une histoire particulière avec le violoncelle « Le Luxembourgeois » de Matteo Goffriller, prêté à l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg depuis 2012. Que pouvez-vous nous dire sur cet instrument ?*

Nous avons en effet la chance d'examiner et entretenir régulièrement ce magnifique témoin de la facture vénitienne qui, outre la beauté de son vernis, sonne particulièrement bien. Il fait partie des violoncelles de la fin du 17<sup>e</sup> et début du 18<sup>e</sup> siècle de grande taille, avec un fond en bois de peuplier, qui étaient conçus pour jouer la voix de basse dans les ensembles de l'époque et qui ont été recoupés au 19<sup>e</sup> siècle pour les rendre plus adaptés au répertoire soliste. Il est très similaire à un autre violoncelle vénitien que j'affectionne particulièrement, joué depuis quelques années par Sol Gabetta et qui résonne régulièrement dans la belle salle de la Philharmonie non loin de son « cousin luxembourgeois ».

---

# Le violoncelle

## «Le Luxembourgeois»

### de Matteo Goffriller

---

**FR** Le violoncelle «Le Luxembourgeois» fait partie des instruments de Matteo Goffriller qui ont eu l'ensemble de leur contour extérieur modifié au cours du 19<sup>e</sup> siècle. Son histoire est malheureusement peu documentée avant son arrivée au Luxembourg et l'absence d'étiquette originale rend difficile sa datation.

L'instrument a été vendu par Hill & Son's en 1925 à une certaine Miss B. Storey et est resté en possession britannique jusqu'à son acquisition en 1993, par BGL BNP Paribas. L'instrument a alors été mis à la disposition de la violoncelliste luxembourgeoise Françoise Groben (1965–2011) qui l'a joué à travers le monde tant comme soliste qu'en formation de chambre (entre autres au sein du Zehetmair Quartett depuis 1998) jusqu'à sa mort prématurée. Pendant toute cette période, l'instrument a été entretenu et optimisé acoustiquement par le célèbre luthier lyonnais Jean-Frédéric Schmitt (1937–2012).

À partir de 2012, «Le Luxembourgeois» est mis gracieusement à la disposition de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg par BGL BNP Paribas. Dans le certificat d'authenticité émis par la maison Hill en 1925, les éminents experts estiment que l'instrument a été produit entre 1690 et 1700 et mentionnent «*the dimension of the cello altered to those of Stradivari*». Cette modification a sans doute été réalisée dans le but de faire passer l'instrument pour l'œuvre d'un auteur crémonais mais aussi pour réduire ses dimensions, afin de l'adapter au format préconisé par les virtuoses du 19<sup>e</sup> siècle. Ainsi l'intégralité des bords et des filets de la table et du fond ont été

---

remplacés, dans un style crémonais. Malgré cette intervention, le violoncelle conserve un caractère vénitien par son vernis caractéristique, la forme de ses voûtes, de sa volute et de ses ouïes.

**DE** Das Violoncello «Le Luxembourgeois» von Matteo Goffriller gehört zu den Instrumenten, deren Umriss im 19. Jahrhundert verändert wurde. Über seine Geschichte vor seiner Ankunft in Luxemburg ist leider wenig bekannt. Eine genaue Datierung gestaltet sich angesichts des fehlenden Originaletiketts als schwierig.

1925 verkauften Hill & Sons das Cello an eine gewisse Miss B. Storey in London, und es blieb in britischem Besitz, bis BGL BNP Paribas es 1993 erwarb. Das Instrument wurde anschließend der Luxemburger Cellistin Françoise Groben (1965–2011) zur Verfügung gestellt. Sie trat bis zu ihrem frühzeitigen Tod weltweit damit auf, als Solistin wie auch als Kammermusikerin (u. a. war sie ab 1998 Mitglied des Zehetmair Quartetts). Die Wartung und klangliche Optimierung des Instruments lag während dieser gesamten Zeit in den Händen des berühmten Geigenbauers Jean-Frédéric Schmitt (1937–2012) aus Lyon.

Seit 2012 stellt die BGL BNP Paribas dem Luxembourg Philharmonic das Instrument freundlicherweise zur Verfügung. Im Echtheitszertifikat (1925) von Hill & Sons wird von führenden Experten behauptet, dass das Instrument zwischen 1690 und 1700 gebaut wurde; auch hier wird bereits die Modifikation erwähnt: «*the dimension of the cello altered to those of Stradivari*» (Maße des Cellos verändert auf jene von Stradivari). Diese Änderung wurde wahrscheinlich durchgeführt, um das Cello als Instrument eines cremonesischen Meisters auszugeben, aber auch, um es der von den Virtuosen des 19. Jahrhunderts vorgezogenen (kleineren) Größe anzupassen. So wurden alle Ränder und Einlagen (Decke und Boden) in cremonesischem Stil ersetzt. Der venezianische Charakter bleibt dank des typischen Lacks, der Form der Wölbungen, der Schnecke und der F-Löcher dennoch unverkennbar.



**Violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Goffriller**

photo: Sophie Delhaye



---

# La Philharmonie remercie BGL BNP Paribas pour la mise à disposition du « Luxembourgeois »

---

## Le point de vue de BGL BNP Paribas

---

*Quelle est l'histoire de BGL BNP Paribas avec le Goffriller ?*

BGL BNP Paribas est propriétaire de ce violoncelle depuis 1993. Fidèle à son attachement au mécénat culturel, la banque l'a confié, dès son acquisition, à Françoise Groben qui a magnifiquement porté cet instrument sur les plus grandes scènes internationales. Malheureusement, avec sa disparition subite en 2011, le Luxembourg a perdu l'une de ses plus prestigieuses musiciennes. Depuis 2012, le violoncelle est mis à la disposition de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg et se trouve aujourd'hui entre les mains d'un talentueux soliste de l'orchestre, Ilia Laporev.

Nous avons donc une longue histoire commune avec cet instrument mais finalement assez courte au regard de ses 300 ans d'existence, depuis sa création par le luthier italien Matteo Goffriller. C'est d'ailleurs très émouvant d'imaginer l'histoire de cet instrument, dans les mains de quels musiciens il est passé tout au long de ces années. Ce violoncelle est bien plus qu'un instrument, il porte en lui une forte charge symbolique.

---

*Pourquoi soutenir les activités de la Philharmonie Luxembourg est-il important pour vous ?*

C'est effectivement très important pour BGL BNP Paribas de soutenir les activités de cette grande scène internationale qu'est la Philharmonie Luxembourg. Une des vocations de notre banque est aussi de rendre les arts accessibles au plus grand nombre. L'accès à la culture est au cœur de notre mécénat culturel.

Soutenir les activités de la Philharmonie Luxembourg, ce n'est pas seulement soutenir une structure culturelle. C'est aussi soutenir des artistes, des compositeurs, la création au sens large et globalement le spectacle vivant. Plus que jamais, le spectacle vivant est indispensable à nos vies et le violoncelle de Matteo Goffriller est un symbole de ce besoin d'art : il vibre autant qu'il nous fait vibrer.

En soutenant les activités de la Philharmonie, BGL BNP Paribas est fière de contribuer à valoriser les acteurs du monde musical.

Propos recueillis par email en septembre 2024

---

# FR Violoncelle et jazz, une liaison contre nature ?

---

Philippe Gonin

---

Sous ce titre, un peu provocateur, se cache une vraie question : tous les instruments sont-ils « jazz compatibles » ? « Bien sûr que oui ! » répondra, enthousiaste et non sans raison, l'amateur de jazz du 21<sup>e</sup> siècle. Si les fanfares et autres *marching bands* permirent aux vents et même aux percussions d'être très rapidement intégrés aux orchestres « jazz », de même que leur présence dans les musiques populaires permit à des instruments comme le violon ou la contrebasse d'être parties intégrantes des premières formations du jazz New Orleans, d'autres mirent plus de temps à s'imposer. C'est le cas du violoncelle.

## Oscar Pettiford : un pionnier ?

Il faut en tout cas attendre les années 1950 pour voir le violoncelle devenir un instrument soliste dans le jazz. S'il faut trouver un pionnier, ce rôle revient sans doute à Oscar Pettiford. Né en 1922, il est âgé d'à peine vingt ans lorsqu'il intègre l'orchestre de Charlie Barnet et enregistre l'année suivante « The Man I Love » avec Coleman Hawkins. Sideman de Duke Ellington puis de Woody Herman, il se produit comme leader dans les années 1950. En 1949, il se casse le bras et ne peut provisoirement plus jouer de contrebasse. C'est à ce moment qu'il s'essaie au violoncelle qu'il accorde cependant en quartes comme une contrebasse qui sonnerait une octave plus haut. Il utilise pour la première fois cet instrument en studio le 13 septembre 1950 avec Lloyd Trotman à la basse, Jo Jones à la batterie et Duke Ellington au piano. Les deux faces (« *Perdido* » et « *Blues for Nation* »)

---

paraissent l'année suivante. Dès lors, le violoncelle devient le deuxième instrument du musicien qui, toutefois, n'utilisant pas l'archet, transpose le jeu en pizzicato de la contrebasse jazz sur cet instrument. Son influence est fondamentale car d'autres musiciens vont à sa suite s'intéresser au violoncelle.



**Oscar Pettiford**

---

### **Harry « The Bear » Babasin**

L'histoire raconte que Harry Babasin, né en 1921, est, au tournant des années 1950, engagé par les studios de cinéma comme musicien. Il y travaille notamment avec le sextet de Benny Goodman pour un film intitulé *A Song is Born* (Howard Hawks, 1949). Un film dans lequel jouent entre autres Louis Armstrong, Benny Goodman et le Golden Gate Quartet. Babasin est d'ailleurs crédité au générique de fin. C'est durant ce tournage que, trouvant un violoncelle sur le plateau, il commence à expérimenter entre les prises avec cet instrument. Conquis et, de longue date, admirateur d'Oscar Pettiford, il réfléchit à un ensemble qui devient les Jazz Pickers, une formation construite autour d'un trio de cordes pincées, guitare, violoncelle, basse. Il enregistre avec eux quelques plages dont on retiendra entre autres l'album publié en 1957 chez Mode Records « Harry Babasin & the Jazz Pickers with special guest star Terry Gibbs ». Les notes de pochette, signée Joe Quinn, soulignaient « *qu'il restait à la forme d'art connue sous le nom d'improvisation jazz à tirer pleinement parti du potentiel rythmique et mélodique [du violoncelle]. Dans cet élément, il est généralement associé à la basse à cordes et, entre les mains d'hommes comme Harry Babasin, le violoncelle a récemment été hissé au premier plan.* » Il existe quelques rares et précieuses images de celui que l'on surnommait « The Bear » avec ses Jazz Pickers, enregistrées pour *Stars of Jazz*, show télévisé diffusé dans les années 1950.

### **Ray Brown « Jazz Cello »**

Autre pionnier : Ray Brown. Né en 1926 à Pittsburgh, il étudie d'abord le piano avant de passer à la contrebasse. Pettiford tente une première fois de convaincre Brown de s'essayer au violoncelle. Mais Brown se montre d'abord assez peu convaincu. « *Je lui ai rendu [l'instrument] et lui ai dit d'oublier.* » Pourtant, quelques temps plus tard, un autre musicien, Keter Betts, sera plus chanceux. « *C'était à l'été 1959, lorsque je jouais avec le trio (celui d'Oscar Peterson, bien sûr)*

---

à Washington, raconte Brown. Keter est passé me voir et comme il était en retard, il a laissé son violoncelle sur place en disant qu'il le récupérerait le lendemain, mais avant de partir il m'a dit : « pourquoi ne l'essaies-tu pas ? » » Brown se montre cette fois-ci plus enthousiaste. Mais, ajoute le musicien, « lorsque nous avons quitté Washington, je n'y ai plus pensé ». L'idée d'utiliser un violoncelle lui revient à l'esprit, lorsque, de retour en ville, il se rend à une fête et décide d'emprunter un violoncelle avec lequel il *jamme* la nuit entière. Il se convertit alors à l'instrument. Mais quelques petites choses le gênent. De retour à Chicago, il appelle le vice-président de la Kay Bass Company et lui demande de travailler à la fabrication d'un violoncelle qui soit adapté au jeu des jazzmen : un violoncelle avec une touche semblable à celle de la basse, pour que le musicien habitué à celle-ci se sente à l'aise. Il serait d'autre part accordé comme une basse. Le facteur met même au point un nouveau jeu de cordes adapté à l'instrument, qui sera d'ailleurs baptisé « Ray Brown Jazz Cello ». C'est ainsi que, fin août, début septembre 1960, Brown entre en studio et enregistre avec « Jazz Cello » son troisième album pour Verve.

Cédant la basse à Joe Pendragon, Brown est donc au violoncelle et accompagné par un orchestre de onze musiciens dirigés par l'arrangeur Russ Garcia. L'album s'inscrit dans un jazz mainstream West Coast assez caractéristique de la fin des années 1950, alternant ballades et autres standards. Un disque qui fait espérer à Helen McNamara, en ouverture de ses notes de pochette, que les amateurs pourront dire après elle que « *Ray Brown, l'un des plus grands bassistes du jazz, deviendra l'un de ses plus grands violoncellistes* ».

### **« The first real jazz cellist » : Fred Katz**

Si Brown et Babasin font donc figures de précurseurs, le véritable innovateur est peut-être Fred Katz. Le musicien, né à New York en 1919, pousse un peu plus loin l'utilisation du violoncelle dans le jazz. Sa carrière prend un véritable essor lorsqu'il quitte sa ville

---

natale pour se rendre sur la Côte Ouest où il intègre la formation de Chico Hamilton avec lequel il enregistre plusieurs albums. Sa formation classique – il fut l'élève d'un disciple de Pablo Casals – se ressent dans son jeu et son écriture. On le voit interpréter le prélude de la *Suite pour violoncelle N° 1* de Johann Sebastian Bach dans le documentaire *Jazz on Summer's day* (filmé durant le festival de Newport de 1958) mais aussi en compagnie du quintet de Chico Hamilton. Parmi les albums enregistrés sous son nom, retenons « Zen : The Music of Fred Katz », paru en 1957 sur le label Pacific Jazz. Les notes de pochette, signées Fran Kelley, décrivent Fred Katz comme un musicien « *unique en ce sens qu'il est anormal-normal, c'est-à-dire un être humain supernormal* » combinant « *inévitablement et inextricablement* » dans sa musique « *toutes les formes, y compris le jazz* ». Un mélange « *naturel* » qui évoque « *une musique sans frontières. L'âme et l'esprit même du jazz* ». C'est aussi sous son nom qu'il enregistre en 1958 « Folk Songs for Far Out Folk » (Warner Bros, 1959), album d'une incroyable richesse orchestrale. Au-delà du violoncelle, son projet tient en ce qu'il croit que « *la musique en général et le jazz en particulier proviennent des racines des gens et les expriment* ». Pour lui, « *trop de compositions de jazz ne répondent pas à ce principe* » et il est grand temps que les musiciens et compositeurs se tournent vers d'autres cultures. Fort de cette idée, Katz compose un album autour d'arrangements de musiques populaires américaines, juives et africaines. « *Malgré ses innovations, Fred Katz est resté une perle cachée dans le monde du jazz* » déplore son site officiel. Une perle et, surtout, un compositeur qui mérite, au-delà du violoncelle, d'être redécouvert.

### **Les temps modernes**

La liste des musiciens ayant choisi le violoncelle est aujourd'hui bien longue, montrant que l'instrument a su acquérir ses lettres de noblesse : de Sam Jones, Percy Heath et Ron Carter à David Eyges (« The Captain », 1977), Abdul Wadud (« By Myself », 1978),



Fred Katz en 1979



**Vincent Segal et Ballaké Sissoko** photo: Claude Gassian

Dave Holland (« Life Circle », 1983), s'écartant parfois du jazz stricto sensu, tel David Darling (« Cello », 1992) ou Diedre Murray (« Firestorm » enregistré avec Fred Hopkins, 1992). C'est aussi dans un esprit de métissage et d'hybridation des genres qu'il faut entendre le violoncelle de Rufus Cappadocia. Qu'il soit seul (les « Songs for Cello » de 2008) ou en trio avec le Paradox Trio du clarinettiste Matt Darriau, le musicien est un parfait exemple de ce que le jazz, devenu un terme générique large, recouvre de créativité et d'inventivité. Il en est de même avec le New-Yorkais Erik Friedlander dont la musique oscille entre un jazz d'avant-garde avec « Topaz » (1998) ou « The Watchman » (1996), album mêlant free jazz et musique d'Europe centrale, voire « Volac », enregistré

---

aux côtés de John Zorn et un jazz que l'on pourrait esthétiquement qualifier de plus « classique » avec le récent « Dirty Boxing ». C'est un esprit plus classique, empreint de réminiscence « bachiennes » qui sous-tend la *Suite for cello and jazz piano trio* de Claude Bolling (1984), composée pour un quartet comprenant outre un violoncelle solo, le trio habituel, piano, batterie et contrebasse. On ne saurait également passer sous silence les noms de Vincent Segal ou Jannick Top. Du premier, violoncelliste éclectique et même électrique, on retiendra « T-Bone Guarnerius » (2003) dont Charles de Saint-André, pour *Citizen Jazz* dit : « *Du jazz, il n'a sans doute pas l'attitude du soliste ; son improvisation procède ici par empilement successif (lutherie électronique oblige) et doit plus à la musique répétitive américaine, le rock ou les musiques extra européennes.* » Il y a aussi son duo avec la kora de Ballaké Sissoko, fusion des genres et des cultures qui n'aurait pas déplu à Fred Katz. Du second, on retiendra qu'il fut, au milieu des années 1970, l'une des pièces maîtresses du groupe Magma et un maître du jazz fusion également arrangeur fidèle de Michel Berger. Violoncelliste de formation (comme le fut, en son temps, Charlie Mingus), Top a, à l'inverse de Pettiford ou du « Brown Cello », toujours accordé sa basse en quintes, comme un violoncelle. Son « *Infernal Machina* » (2009) est une sorte de condensé de tous ses univers, ajoutant une dimension ésotérique et une fascination pour les chiffres à son inspiration musicale.

À la lecture de ce panorama pourtant bien incomplet, une évidence apparaîtra au lecteur : s'il mit du temps à s'imposer, le violoncelle a désormais une place incontestable et incontestée dans un jazz éclectique et multiple.

---

# DE Mehr als eine «riesige Geige»!

---

## Das Cello in der Weltmusik

Stefan Franzen

---

Von der Karibik über Afrika bis in den mediterranen Raum: Das Cello hat in unserer Zeit die Musik der Welt erobert. Wie erklärt sich diese Beliebtheit – und mit welchen Facetten bereichert das Instrument die globalen Töne? Ein Rundflug mit dem «World Cello» von New Orleans über Südafrika bis Valencia.

Auf eine 350-jährige Erfolgsgeschichte kann das Violoncello in der abendländischen Klassik zurückblicken: Als Teil der Viola da Braccio-Familie befreite es sich in den Sonaten von Luigi Boccherini und Antonio Vivaldi von seiner ursprünglichen Begleitfunktion, wurde spätestens 1720 in den *Suiten* von Johann Sebastian Bach virtuoser Solo-Akteur. Ludwig van Beethoven ermöglichte ihm eine Emanzipation im Orchester, die Romantiker von Antonín Dvořák bis Edward Elgar widmeten ihm weltberühmte Konzerte. Im 20. und 21. Jahrhundert schließlich war und ist es mit großen Musikerpersönlichkeiten von Pablo Casals über Jacqueline du Pré und Mstislaw Rostropowitsch bis Jean-Guihen Queyras verknüpft. Wie aber ist in jüngster Zeit seine große Beliebtheit in der globalen Musik zu erklären?

Das liegt zum einen sicherlich daran, dass seit der Jahrtausendwende eine generelle Annäherung zwischen den Musikkulturen verschiedener Kontinente und der Klassik-Sphäre geschehen ist. Viele Weltmusikerinnen und -musiker, die das Cello für ihre individuelle Tonsprache nutzen, sind Grenzgänger zwischen den Genres, verfügen über eine klassische Ausbildung, die sie für die Erkundungen eigener Wurzeln nutzen.

---

Andererseits, so könnte man vermuten, fügt sich das Cello vielleicht wegen seines profunden Klangs in nicht-klassische Klangtraditionen. Ein lineares Streben in die Höhe ist unserem akademischen Musikverständnis zu eigen, während viele außereuropäische, auf Skalen fußende Musiksysteme ja eher von einer Rückkehr zum Grundton geprägt sind. Um es auf einen überspitzten und vereinfachten Nenner zu bringen: Erdigkeit statt Brillanz – wie es sie auch im Klang etlicher traditioneller Streichinstrumente überall auf der Welt gibt, seien es die nahöstlichen, indischen und asiatischen Streichlauten oder etwa die mongolische Pferdekopfgeige, deren Timbre frappierend an das europäische Cello erinnert.



**Yo-Yo Ma 2024 in der Philharmonie Luxembourg**

photo: Sébastien Grébillé



### **Leyla McCalla**

Die Präsenz des Cellos in einem weltmusikalischen Kontext kam nicht aus dem luftleeren Raum. Seit der Jahrtausendwende hat der amerikanische Cellist Yo-Yo Ma hier eine Vorreiterrolle übernommen. Er begab sich auf die Spuren der traditionellen Musik der Appalachen und machte einen Ausflug nach Brasilien. Bereits 1998 gründete er sein Silk Road Ensemble, mit dem er einen neuen, imaginären Kulturraum entlang der alten Seidenstraße erschloss, mit Dutzenden weltumspannenden Gästen und Konzerten auf jedem Erdteil. Ebenso zeigte der franko-katalanische Kontrabassist Renaud Garcia-Fons seit den 1990er Jahren, dass ein Streichinstrument der tiefen Frequenzen eine führende, solistische Rolle in der Arbeit mit orientalischen und mediterranen Klangfarben übernehmen kann. Der Boden wurde also schon bereitet – und ist in den letzten beiden Jahrzehnten eifrig bestellt worden. Einige Protagonistinnen und Protagonisten seien hier vorgestellt.

---

*«Mit acht Jahren habe ich das Cellospielen angefangen, noch auf der Volksschule», erinnert sich die amerikanisch-haitianische Musikerin Leyla McCalla. «Wir sollten eine Liste unserer drei Lieblingsinstrumente wählen, die wir lernen wollten. Ich entschied mich für Cello, Geige und Flöte, obwohl ich keine Ahnung hatte, was das Cello überhaupt ist. Durch Zufall habe ich es ausgewählt und bin dann hängen geblieben. Am Anfang war es eine Riesenenttäuschung: Es war für mich einfach eine riesige Geige! Aber es war auch der glücklichste Zufall meines Lebens.»*

McCalla, Tochter exilierter haitianischer Bürgerrechtler, zeigt sich sehr talentiert auf dem Instrument, bekommt Unterricht an der New Yorker Juilliard School. Zunächst nur klassisch, doch auf dem College weitet sie ihr Spektrum, auch beeinflusst durch den kanadischen Cellisten Rufus Cappadocia, der das Instrument bereits für eine Weltsprache geöffnet hat. *«So etwas hatte ich bis dahin noch nicht gehört», sagt McCalla. «Rufus ließ seinen Bogen auf die Saiten fallen, schlug die Saiten, sein Instrument hörte sich manchmal an wie eine Flamencogitarre, dann wie eine Kora. Und ich dachte mir: Moment mal, das ist auf dem Cello möglich? Vielleicht sollte ich das zu meinem Lebensziel machen anstatt mich durch die klassische Musik limitieren zu lassen. Obwohl ich ihr natürlich viel verdanke.»* McCalla entwickelt auf ihrem Cello eine panafrikanische Identität, integriert Blues- und Jazz-Vokabular in ihr Spiel. Sie schafft sich neue Techniken drauf, genießt das Instrument mit seinem ganzen Potenzial. Zunächst im Trio Carolina Chocolate Drops, mit dem sie die Musikgeschichte des US-Folk aus Perspektive der Schwarzen neu aufrollt, danach auf spannenden Soloalben. Auf ihnen erzählt sie von der neuen Wahlheimat New Orleans aus spannende kreolische Geschichten über ihre haitianische Herkunft, übt aber auch beißende Kritik am politischen und gesellschaftlichen Zustand der USA. Neben ihrer Stimme und ihrem Banjo spielt das Cello dort immer mal wieder eine überraschende Rolle in der Textur der Lieder, frappt mit galoppierender Rhythmusarbeit oder einfallsreichen Staccato-Einlagen.



**Abel Selacoe** photo: Christina Ebenezer

---

Technisch noch versierter zeigt sich das Cello-Spiel des Südafrikaners Abel Selaocoe (sprich: se-la-o-tscho-e), einer der großen neuen Stars der Weltmusik überhaupt, der für das heute selbstverständliche Niederreißen von Grenzen zwischen Klassik und afrikanischer Musik steht. Auch sein Kontakt mit dem Instrument war eher zufällig. *«Mein Bruder war ein großartiger Fagottist und ein wichtiger Einfluss für mich. Durch sein Spiel hatte ich schon eine Vorstellung davon, was für einen Umfang an Tönen man auf einem Instrument produzieren, dass man sehr hoch singen, aber auch sehr tiefe Basslinien spielen kann. Mein Bruder sagte zu mir: «Wenn du in der Musik wirklich verschiedene Dinge ausprobieren möchtest, könnte das Cello das richtige Instrument für dich sein.»»*

Prägend ist für Selaocoe ein Mann, der wie er selbst aus einem Township stammt, und der trotz der Armut Außergewöhnliches erreicht: Kutlwano Masote ist nicht nur ein herausragender Cellolehrer, sondern lotet Unerprobtes in der Musik aus, ist zugleich eine Radio-Persönlichkeit. Ihm eifert Abel Selaocoe nach. Er studiert die Spielweise der afrikanischen Fiedeln, ihre perkussiven Schlagtechniken, und überträgt dies auf das Cello. Damit «afrikanisiert» er das Cello gewissermaßen. Gleichzeitig bleibt der Südafrikaner aber im Gegensatz zu manch anderen Instrumentenkollegen tief der Klassik verpflichtet, was sich an seiner großen Liebe zu Johann Sebastian Bach und der barocken Musik im Allgemeinen zeigt. *«Bach spielen ist für mich wie die Bibel lesen. Er wird immer einen Platz in meiner Musik haben, gerade wenn es ums Cellospielen geht. Wenn ich die Sarabanden aus seinen Cello-Suiten interpretiere, dann befreie ich sie von allen Etiketten. Ich höre sie nicht als spanischen Tanz, sondern als puren Ausdruck, der sehr nahe an der menschlichen Sprache ist. Die Sarabanden geben mir die Möglichkeit, heilige Dinge zu sagen.»*

Für Abel Selaocoe ist das Cello eine Möglichkeit, Orte zu erreichen, die er sich nie erträumt hätte. Und er tut dies auch, indem er Barockmusik afrikanisch textiert, in sein Ensemble auch eine Kora

---

integriert. Das ist durchaus sinnträchtig, denn schließlich war die Koramusik der westafrikanischen Griots schon vor 700 Jahren in einem ebenso höfischen Text zuhause wie später der Barock, wurde für Herrscher und Könige gespielt. Von dieser zarten, edlen Atmosphäre zehrt im Übrigen auch das Duo zwischen dem malischen Koravirtuosen Ballaké Sissoko und dem französischen Cellisten Vincent Segal, das die flirrenden Linien der Stegharfe Kora mit dem warmen Cellogesang zusammenfügt – ein kontrapunktischer Glücksfall der jüngeren Weltmusikgeschichte. Und auch ein Experimentalmusiker wie der Kameruner Blick Bassy, wählte für sein Album «Akö» mit Clément Petit einen Cellisten als Teil seines kleinen Ensembles. Mit Gitarre, Cello und Posaune gelang es ihm, ein neues afrobluesiges Narrativ zu schaffen, das dunkle Klangfarben zu seiner Falsettstimme webt.

Fliegen wir abschließend hinüber vom schwarzen Kontinent in mediterrane Gefilde. Im spanischen Valencia findet man die derzeit vielleicht erstaunlichsten Cello-Töne in der globalen Klangwelt. Gleich zwei herausragende Cello-Persönlichkeiten hat die Stadt hervorgebracht, in der sich seit der Zeit griechischer Hochkultur die Lebenslinien verschiedenster Völker kreuzten. Der Franzose Matthieu Saglio und die Algerierin Nesrine Belmokh spielten in Valencia zunächst zusammen im Jazztrio Nes, das mit seiner Textur – zwei Celli und ein Schlagzeug – wohl einmalig in der Musikszene gewesen sein dürfte. Beide, Belmokh und Saglio, haben vor einigen Jahren jedoch eine Solokarriere gestartet, mit der sie ihre Individualitäten auf dem Cello noch besser ausleben können. Saglio: *«Es war Zufall, dass ich das Cello gewählt habe. Als ich mit sieben Jahren angefangen habe, wollte ich eigentlich Querflöte spielen, aber meine Hände waren dafür noch zu klein. Ich bin mit meinen Eltern zu einer Instrumentenvorstellung in der Musikschule gegangen, dort wurden sie auf das Cello aufmerksam – und es ist ja auch wirklich ein geniales Instrument!»* Saglios Ausbildung

---

war also zunächst klassisch, doch später entdeckte er den Jazz. Flamenco war für ihn sehr wichtig, Einflüsse aus Schwarzafrika und dem arabischen Raum traten hinzu. Auf seinen Alben «El Camino De Los Vientos» und «Voices» hat Matthieu Saglio seine Philosophie vom Violoncello als wahren Weltinstrument konsequent umgesetzt, ein Spiegel dafür, wie sich in seiner Wahlheimat in den letzten zwei Jahrtausenden griechische, römische, arabische, spanische und katalanische Einflüsse überlagerten.

In Saglios Klangmosaik finden sich Anlehnungen an Andalusien ebenso wie ein melancholischer Bolero, Reminiszenzen der westafrikanischen Griotmusik ebenso wie Farben der nahöstlichen Klangkunst. Selbst ein Thema von Maurice Ravel wird hier zum Wind für eine Karavelle, die den Ozean überquert. Und schließlich wird das Cello sogar zum Mittler zwischen den Religionen, wenn es zur Eröffnung von «El Camino De Los Vientos» den arabesken Gesang eines Muezzins nachahmt, und zum Finale einen barocken Ausdruck annimmt: *«Ich habe mir einen Cellisten vorgestellt, der ganz allein in einer Kathedrale sitzt, und dessen Klang hoch ins Gewölbe fliegt»*, sagt Saglio. Die Spiritualität vereine doch die Menschen, so seine Überzeugung.

Das Violoncello in der Weltmusik: ein wunderbares Werkzeug, das keine Barrieren kennt, sei es zwischen den Religionen, den Stilen oder den Weltgegenden. Ein Instrument, das mit seinem großen Register spirituelle Tiefe und den Kontakt zu alten Musikepochen herzustellen vermag, aber auch dazu dient, neue, experimentelle Klangpfade auszuloten. Ein Katalysator zwischen Epochen und Kontinenten. Man kann gespannt sein, zu welchen Abenteuern es sich in den kommenden Jahrzehnten noch aufschwingen wird.

---

# FR Le violoncelliste : un long chemin vers la gloire

---

**Bertrand Boissard**

---

*« Le violoncelle ? Le plus bel instrument du monde. Et le plus tendre, le plus persuasif, le plus émouvant [...], un magicien qui crée en nous ces appels et ces prolongements mystérieux qui, d'un coup d'aile, nous emportent vers le Beau. »* Ainsi s'exprimait le grand pédagogue Paul Bazelaire. Et pourtant, que de temps il lui fallut pour acquérir, au même titre que le violon ou le piano, ses titres de noblesse, et au violoncelliste, à l'origine simple faire-valoir du violon et réduit au rôle d'accompagnateur, le droit d'être reconnu comme un soliste à part entière !

Si Domenico Gabrielli (1651-1690) est un des plus anciens violoncellistes virtuoses connus, Francesco Alborea, dit Franciscello (1691-1739), est sans doute le premier violoncelliste de réputation internationale : l'Empereur Charles VI le manda à la cour de Vienne où il resta jusqu'à sa mort. Après qu'il eut joué sa partie de violoncelle obligée d'une cantate d'Alessandro Scarlatti, ce dernier se serait exclamé que *« seul un ange sous forme humaine pouvait jouer d'une manière si ravissante »*. Dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, Luigi Boccherini, lui-même virtuose remarquable et auteur d'une œuvre abondante, contribua largement à donner une impulsion décisive au développement du répertoire de l'instrument et par là même une place à l'interprète.



**Francesco Alborea dit Franciscello par Martinus de Meitens  
Vienne, Österreichische Nationalbibliothek**

---

Après l'Italie, c'est la France qui adopta le violoncelle. La venue de Boccherini au Concert spirituel développa l'attrance et le goût pour l'instrument. Au 18<sup>e</sup> siècle, quelques grands noms émergent : Martin Berteau (1691-1771), fondateur de l'école française de violoncelle, Jean Barrière (1707-1747) ou encore les frères Duport. De Jean-Pierre Duport (1741-1818), le *Mercur de France* rapporte : « *Cet instrument n'est plus reconnaissable entre ses mains ; il parle, il exprime, il rend tout au-delà de ce charme que l'on croyait exclusivement réservé au violon.* » Quant à Jean-Louis (1749-1819), dit le Jeune, Voltaire lui confie : « *Vous me faites croire aux miracles : vous savez faire d'un bœuf un rossignol.* »

Au 19<sup>e</sup> siècle, il lui aura manqué le visionnaire apte à révéler toute l'étendue de ses possibilités techniques et expressives, ce que feront avec un brio parfaitement inédit Niccolò Paganini pour le violon et Franz Liszt pour le piano, tous les deux compositeurs-interprètes de génie. Il y eut bien le violoncelliste belge Adrien-François Servais (1807-1866), surnommé « *le Paganini du violoncelle* », mais il lui manqua sans doute un répertoire apte à mettre ses dons en valeur : Paganini avait ses *Caprices*, Servais, lui, n'avait qu'un modeste *Souvenir de Spa* (et autre *Carnaval de Venise*) à offrir. Le seul peut-être qui réussit à s'approcher des deux illustres musiciens fut David Popper. Il épousa Sophie Menter, célèbre élève de Liszt et se produisit avec Johannes Brahms, Richard Wagner, Hector Berlioz et Clara Schumann. Ce grand virtuose, sans doute le plus fameux de son temps, a également considérablement enrichi le répertoire et laisse de nombreuses études pour l'instrument ainsi que des concertos.

Auguste-Joseph Franchomme (1808-1884) est une autre personnalité majeure de l'époque : ami de Frédéric Chopin, qui lui dédie sa *Sonate pour violoncelle et piano*, il enseigna durant plusieurs décennies au Conservatoire de Paris. François-Joseph Fétis relevait dans son jeu



David Popper photographié par E. Bieber avant 1904

*Prof. David Popper*

---

« une qualité de son plein de charme, beaucoup de grâce et d'expression dans sa manière de chanter, et une justesse rare dans les intonations ». Malgré tous ces artistes talentueux, il faudra attendre la fin du 19<sup>e</sup> siècle pour qu'émerge une personnalité qui va révolutionner l'instrument. De toute évidence, il y a un avant et un après Pablo Casals. Comme a pu le dire Marcel Dupré, « en réalité, le violoncelle date de lui ».

Par sa rigueur, son exigence morale, son travail inlassable sur la technique, qu'il remodèle de fond en comble (moins de rigidité, de raideur, plus de naturel : libérer le bras, le corps, tel était le credo de Casals), par sa dévotion à l'instrument, par son aura, bien au-delà de la musique, il fait entrer le violoncelle dans une nouvelle ère – comme le fera Andrés Segovia pour la guitare. D'instrument de second ordre, écrasé par le violon et le piano, il fait du violoncelle un soliste à part entière.

Sa découverte fortuite des *Suites* de Johann Sebastian Bach dans un magasin de Barcelone est entrée dans la légende. « *Je fouillais depuis quelques minutes dans un paquet de partitions lorsque je découvris un cahier, écorné et jauni par le temps, dont la couverture portait le titre suivant : Six Suites pour violoncelle seul de Jean-Sébastien Bach. Je n'en croyais pas mes yeux ! Quelle magie et quel mystère se cachaient sous ses mots ? J'ignorais totalement l'existence de ces Suites ; personne – pas même mes professeurs – ne m'en avait parlé* » (*Ma vie racontée à Albert E. Kahn*). Pendant douze ans, il les travaillera sans relâche avant de les interpréter en public, in extenso, ce qui ne se faisait jamais à une époque où les violoncellistes, au mieux, en tiraient une *Gavotte*, un *Menuet*, mais ne se confrontaient pas à une *Suite* dans son intégralité. Très vite, il pressent que cette œuvre va exalter les possibilités tant polyphoniques qu'expressives du violoncelle et qu'elle va, plus que tout autre, servir en quelque sorte de révélateur à l'instrument.



Jan Toorop, *Pablo Casals jouant du violoncelle*, 1904

---

« *Qui n'a pas entendu Pablo Casals, ne sait pas comment peut sonner un instrument à cordes* », notait Wilhelm Furtwängler. Géant de son temps, il est le premier violoncelliste à s'imposer sur les scènes mondiales. Manière d'idéal inatteignable, il influencera considérablement le parcours de quantité d'interprètes. Comme celui de Mstislav Rostropovitch, qui rencontre le vieux maître en 1957 : « *Après que Casals eut joué, il me paraissait dorénavant impossible d'interpréter Bach autrement, tellement la nature de sa personnalité artistique était forte et sa conviction totale en ce qu'il faisait.* »

Autre figure légendaire, l'Autrichien Emanuel Feuermann aura eu le temps durant sa brève existence d'instaurer de nouveaux standards, tant pour la perfection de sa technique que pour sa musicalité consommée. C'est à nouveau Casals qui lui donne envie de se surpasser : il explore ainsi les possibilités du registre aigu, auquel il confère une étonnante transparence. Chassé du Conservatoire de Berlin par les nazis en 1933, il émigre cinq ans plus tard aux États-Unis. Pour Eugene Ormandy, le violoncelle de Feuermann révélait au chef d'orchestre ce que la musique signifiait vraiment. À sa mort, Jascha Heifetz annula tous ses concerts de musique de chambre et refusera de jouer pendant sept ans avec un autre violoncelliste, tandis qu'Arthur Rubinstein, un autre de ses partenaires de légende, le qualifiera de « *plus grand violoncelliste de tous les temps* ».

L'école française a particulièrement brillé au 20<sup>e</sup> siècle – et continue de le faire. Tout d'abord avec Pierre Fournier, prince de l'archet dont le jeu tout empreint de noblesse et d'élégance s'appuyait sur une technique impeccable. Le compositeur et critique Virgil Thomson écrivit, à l'occasion de ses débuts aux États-Unis en 1948 : « *Je ne connais aucun autre violoncelliste qui lui soit supérieur.* » Il reste particulièrement célèbre pour son enregistrement d'une sereine beauté des *Suites* de Bach, ou pour son *Don Quichotte*

---

de Richard Strauss avec Herbert von Karajan. Francis Poulenc, Arthur Honegger ou Frank Martin lui dédièrent des œuvres. Il créa aussi des partitions signées Bohuslav Martinů ou Albert Roussel. « *Pierre Fournier chante mieux que tout ce qui chante* » : la phrase de Colette est restée célèbre.

Paul Tortelier est une autre figure illustre, d'une sensibilité à fleur de peau. Il joua *Don Quichotte* avec Strauss en personne et fut le partenaire des plus grands chefs : Otto Klemperer, Charles Munch, Dimitri Mitropoulos, John Barbirolli, Karajan... On ne saurait non plus passer sous silence les noms d'André Navarra, dont le lyrisme éloquent s'épanouissait dans un vaste répertoire, et qui fut un grand pédagogue ; de Maurice Maréchal, qui joua la *Sonate* de Claude Debussy avec le compositeur, créa celle de Maurice Ravel pour violon et violoncelle, ainsi que plusieurs concertos, signés Jacques Ibert, Honegger et Darius Milhaud ; de Maurice Gendron, qui assura la première audition en Europe du *Concerto op. 58* de Sergueï Prokofiev.

En Angleterre, où le violoncelle mit plus de temps à s'implanter, sans doute du fait de la grande popularité de la viole de gambe, il fallut attendre le 20<sup>e</sup> siècle pour qu'un nom mythique émerge, en la personne de Jacqueline du Pré. Elle était la musique incarnée : en dépit d'une carrière météorique, ses interprétations au disque continuent de briller au firmament.

Depuis Casals, aucun autre violoncelliste n'a connu une popularité comparable à celle de Mstislav Rostropovitch – au-delà même du cercle des mélomanes. Il fut le meilleur avocat de l'instrument. Immensément doué, il était aussi pianiste et chef d'orchestre. Sa technique transcendante, l'ardeur de son tempérament, son sens de la communication, son envergure artistique et son courage politique en ont fait une des icônes musicales de la



Jacqueline du Pré

---

seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Il a suscité un nombre impressionnant de partitions et créé des œuvres de géants comme Prokofiev et Dmitri Chostakovitch mais aussi de Benjamin Britten, Henri Dutilleul, Krzysztof Penderecki, Alfred Schnittke, et a été le partenaire des plus grands interprètes de leurs temps (David Oïstrakh, Sviatoslav Richter, Karajan).

Rostropovitch possédait depuis 1974 un Stradivarius de 1711, surnommé « le Duport » en l'honneur de Jean-Louis Duport, qui le joua, et qui fut ensuite la propriété de Franchomme. À travers ces instruments d'exception qui passent de mains en mains, le lien est fait entre ces interprètes d'époques différentes qui tous ont contribué, à leur manière, à édifier la longue histoire du violoncelle. Mis en lumière tardivement, il a désormais sa place acquise auprès d'un large public, qui aujourd'hui fait fête à Sol Gabetta, Gautier Capuçon, Yo-Yo Ma, Sheku Kanneh-Mason, comme il le faisait aux géants du passé. Placé entre les meilleures mains, il reste bien cet instrument, pour reprendre l'expression de Yehudi Menuhin, qui « *touche nos sentiments à un niveau profond, insondable* ».

---

# DE Der menschlichen Stimme am nächsten

---

**Gespräch mit Benjamin Kruithof**

Daniela Zora Marxen

---

*Sie sind in einer musikalischen Familie in Luxemburg aufgewachsen. Wann und wieso haben Sie sich für das Violoncello entschieden?*

Eben weil ich aus einer musikalischen Familie komme, hatte ich schon in meiner Kindheit mit Musik, aber auch mit Musikerinnen und Musikern zu tun. Begeistert war ich mit fünf Jahren von dem besten Freund meiner Eltern, ein Cellist, weil er mit mir Fußball und ein wenig Tennis gespielt hat. Das Cello habe ich nicht aus musikalischen Gründen, sondern seinetwegen gewählt. Er wurde mein erster Cellolehrer. Anfangs habe ich das Cellospiel als Hobby betrachtet. Meine Eltern waren darauf bedacht, ein gesundes Maß zu halten. Ihnen war wichtig, dass ich ein Instrument spiele und früh mit Musik in Kontakt komme. Als ich ungefähr elf Jahre alt war, habe ich angefangen, mehr zu üben, weil ich gemerkt habe, dass zehn Minuten am Tag nicht ausreichen. Ich habe es Schritt für Schritt aufgebaut. Mit dreizehn oder vierzehn Jahren wusste ich, das möchte ich wirklich machen und bin als Jugendstudent an die Musikhochschule Köln gegangen. Seitdem bin ich dabei. Jeden Tag packe ich das Cello aus und bin froh über meine Entscheidung. Die Liebe zum Instrument ging von mir selbst aus... Es war auch die Entscheidung zwischen Fußballclub und Cello, irgendwann bin ich aus dem Fußball raus (*lacht*).



**Benjamin Kruihof** photo: Kaupo Kikkas

*Sie sind am Cello drangeblieben und haben keine anderen Instrumente ausprobiert?*

Probiert habe ich schon. Aus Eifersucht auf meine jüngere Schwester, die Geige spielt, wollte ich als Kind plötzlich Geige lernen. Das hat aber nur einen Monat angehalten. Mein Vater, der Bratschist ist, dachte, lass es ihn doch einmal mit der Bratsche versuchen. Über zwei Jahre lang hatte ich bei ihm Unterricht, aber es war viel zu entspannt mit uns beiden und ich bin nie zum Unterricht gekommen. Beim Cello bin ich geblieben.

---

*Was macht für Sie das Besondere am Cello aus?*

In Ensembles und Kammermusikformationen hat man immer einen guten Überblick und oft die schöneren Melodien. Die ganze Bandbreite über mehrere Oktaven finde ich faszinierend. Das Cello kommt der menschlichen Stimme wirklich am nächsten. Es ist die Klangqualität, die man aus dem Instrument herausholen kann, das Gesangliche und Süße, die ich sehr mag. Für Anfänger ist gerade das schwierig, denn es dauert und klingt am Anfang immer schrecklich. Visuell und physisch ist es ansprechend, ein Instrument umarmen zu können. Als Pianist wechselt man für Konzerte sein Klavier, als Streicher versuche ich eine Bindung aufzubauen und ein Instrument für längere Zeit zu behalten. Man muss dem Instrument blind vertrauen können.

*Auf welchen Instrumenten haben Sie bisher gespielt?*

Die meiste Zeit habe ich auf einem Instrument von Giovanni Battista Guadagnini gespielt. Vor ein paar Monaten habe ich ein interessantes Instrument aus dem Jahr 1710 von Bartolomeo Cristofori bekommen, der nicht als Cellobauer, sondern als Entwickler des Klaviers bekannt ist. Weltweit sind nur noch vier Violoncelli von ihm erhalten. Als nächstes werde ich ein Cello von Giovanni Battista Rogeri spielen.

*Welche Rolle spielt der richtige Bogen für Sie?*

Normalerweise spiele ich einen alten französischen Bogen, aber ich wechsele je nach Repertoire, gegebenenfalls auch während des Konzerts. Bögen mit einem härteren Klang, wie jene von Fétique, eignen sich für Werke von Dmitri Schostakowitsch oder neuere Musik. Ein älterer, weicher Tourte-Bogen passt zu gesanglichen Cello-Passagen. Mit ihm kann man besser in die Saiten reingehen und müheloser längere Linien gestalten. Weichere Bögen eignen sich außerdem für Musik von Johann Sebastian Bach oder Musik der Klassik.

---

*Gibt es eine Komposition für Violoncello, die Ihnen besonders am Herzen liegt?*

Darauf muss ich sehr clichéhaft antworten. Das Beste, was wir haben, sind vermutlich die *Cellosuiten* von Johann Sebastian Bach. Sie sind ein monumentales Vermächtnis und gewissermaßen die Bibel eines Cellisten. Ich träume davon, in ein paar Jahren alle Bach-Suiten in einem Konzert zu spielen. Das wäre ein Mount Everest, den ich gerne besteigen würde. Diesen Traum hegen viele Cellisten. Es erfordert eine große Vorbereitung, zwei Stunden lang alle Suiten aufzuführen. Ansonsten möchte ich einmal das *Konzert für Violoncello und Orchester* von Dmitri Schostakowitsch spielen, eine unglaubliche Komposition.

*Das Repertoire und die Einsatzmöglichkeiten des Cellos sind vielfältig. Ob mit oder vor dem Orchester, solistisch oder kammermusikalisch. Worin bestehen die Unterschiede?*

In einer Kammermusikakademie lehrte uns der berühmte Dirigent Seiji Ozawa seine Philosophie. Für ihn kam jede Musik aus der Kammermusik beziehungsweise vom Streichquartett her. Auch ich glaube, dass eigentlich alles Kammermusik ist. Das Ideal eines großen Symphonieorchesters ist demnach, dass hundert Musizierende so zusammenzuklingen, als spielten sie ein Instrument. Wenn ich als Solist mit einem Orchester spiele, versuche ich gerade nicht, nur meine eigene Interpretation zu verfolgen und das Orchester als bloße Begleitung zu verstehen. Das ist die falsche Herangehensweise. Man sollte immer offene Ohren haben, wach sein und den anderen zuhören. In der Durchführung des *Cellokonzerts in h-moll* von Antonín Dvořák gibt es beispielsweise Passagen, in denen der Cellist die Oboe begleitet, obwohl er Solist ist. Weiß man das nicht oder hört nicht darauf, verfehlt man das Ziel. Für mich ist es wichtig, sowohl die Musik im Ganzen als auch die unterschiedlichen Rollen, die man in einem Stück einnimmt, zu verstehen.

---

*Sie bringen auch zeitgenössische Werke auf die Bühne. Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten?*

Meistens spielen wir Musik von Künstlerinnen und Künstlern, die bereits verstorben sind. Umso spannender ist es, die Möglichkeit zu haben, mit einer Komponistin zusammenzuarbeiten, sie anzurufen und zu fragen: «*Wie soll die Stelle genau klingen? Was stellst du dir vor?*» Aus der klassischen Musik sind wir das nicht gewohnt. Beethoven können wir nicht anrufen. Es ist erstaunlich, wie viel Freiraum Komponistinnen und Komponisten zur Interpretation lassen und wie bereitwillig sie Passagen ändern, während wir bei Beethoven genau so zu spielen versuchen, wie es in der Partitur steht. Deshalb bin ich dankbar, dass die britische Komponistin Sally Beamish, ein Stück, *Reverie*, für mich geschrieben hat. Wir haben mit einigen Fragen begonnen. Wie gehen wir an die Komposition heran? Um welche Gattung soll es sich handeln? Solo oder mit Klavierbegleitung? Nach unserem Austausch hat sie sich dazu entschieden, ein Stück darüber zu schreiben, was Luxemburg für mich bedeutet. Ich habe ihr Bilder von der Gegend und der Natur geschickt, aus der ich komme, aus dem Norden des Landes in der Nähe von Diekirch. Zur Inspiration habe ich ihr Bücher mit luxemburgischen Volksmelodien zukommen lassen. Das Fragment einer dieser traditionellen Melodien wurde zum Ausgangspunkt ihrer Komposition. Sie hat mir eine erste Version geschickt. Wir haben ein paar Stellen verbessert und langsam daran gefeilt, bis die finale Form erreicht war.

*Haben Sie Vorbilder an Ihrem Instrument?*

Zunächst hatte ich klassische Vorbilder wie Mstislaw Rostropowitsch. Später waren es Solistinnen und Solisten, die ich in der Philharmonie Luxembourg gehört habe. Ich erinnere mich noch daran, wie der norwegische Cellist Truls Mørk mit dem Orchester gespielt hat.

---

Danach habe ich drei Monate lang nur noch seine CDs gehört. Ein anderes Mal kam Sol Gabetta und ich habe nur noch ihre Musik gehört. Das passiert immer phasenweise. Es gibt viele Musikerinnen und Musiker, die ich verehere und die mich inspirieren. Im September durfte ich mit Janine Jansen spielen. Das war eine so energiegeladene Erfahrung, dass ich zwei Nächte nicht schlafen konnte. Ähnlich war es, als ich vor einem Monat mit Amihai Grosz, Solobratschist der Berliner Philharmoniker, spielte. Man kann von vielen Menschen vieles lernen, auch außerhalb der Musik, deshalb versuche ich, mich nicht auf eine Person festzulegen, sondern immer offen für Neues zu sein.

*Was ist Ihnen in Ihren eigenen Interpretationen wichtig?*

Ich versuche immer, das Werk, das ich gerade spiele, zu dem zu machen, das ich am liebsten spiele, als wäre es das beste Werk überhaupt. Man kann nur überzeugend für ein Publikum sein, wenn man selbst von einer Komposition überzeugt ist. Mir ist wichtig, dass meine Musik, die Menschen berührt und nicht zu einer oberflächlichen Show wird. Heutzutage kommt es immer häufiger vor, unter anderem durch den Einfluss der Popmusik, dass Konzerte zu einfachen Happenings werden. Ich möchte die Verbindung zum Publikum spüren. Es ist ein besonderes Gefühl für beide Seiten, diese Verbindung wahrzunehmen. Dann geht es um die Musik und das gemeinsame Erlebnis.

Das Interview wurde am 28.08.2024 telefonisch geführt.

---

# DE **Befreiung aus der Generalbass-Fron**

---

**Ein Streifzug durch die Geschichte des Violoncellos als Konzertinstrument**  
Jürgen Ostmann

---

Das Violoncello ist schon ein merkwürdiges Instrument: Es gehört zwar mit seinen kleinen Schwestern Violine und Viola zur Familie der Armgeigen (auf Italienisch «viola da braccio», daher auch das Synonym «Bratsche» für die Viola), wird aber wie eine Beingeige (viola da gamba) zwischen den Knien gehalten. Und dann der Name: Im Italienischen bewirkt das Suffix «one» eine Vergrößerung, «ino» bzw. «ina» dagegen Verkleinerung. Der Violone ist also eine große Viola, die Violine eine kleine. Doch auf das «one» folgt noch ein weiteres Suffix, nämlich jenes «cello», das umgangssprachlich auch für das ganze Instrument herhalten muss. Es dient als Diminutiv wie das deutsche «-chen» oder «-lein» und nimmt daher von der Größe des Violone (einer Art Kontrabass) wieder etwas weg. Eine kleine Großgeige also, und eine Armgeige, die man mit den Beinen hält: das Violoncello.

Etwa hundert Jahre älter als die zutiefst widersprüchliche Bezeichnung ist das Instrument selbst. Andrea Amati baute um 1570 die ersten Exemplare, deren Maße ungefähr den heutigen entsprechen. Danach dauerte es allerdings noch lange, bis das ganze Potenzial des Cellos erkannt wurde. Bis ins späte 18. Jahrhundert jedenfalls trug es seinen Namen zu Recht: Man setzte es in erster Linie als relativ handliches Generalbassinstrument ein – Ausnahmen bestätigen die Regel. Ausnahmen wie Domenico Gabrielli, dessen sieben *Ricercari* (1689) zu den frühesten Werken für Violoncello solo zählen.

---

Gabrielli war ein Cellovirtuose aus Bologna, einem Zentrum der Streichermusik und des Instrumentenbaus. Gerade für das Cello hatten Bologneser Werkstätten um das Jahr 1660 eine wichtige Neuerung eingeführt: metallumspinnene C- und G-Saiten, die eine bessere Ansprache der tiefen Töne ermöglichten. Außerdem erlaubten diese Saiten den Bau kompakterer Instrumente ohne klangliche Einbußen – und damit ein virtuoseres Spiel.



**Antonio Vivaldi**

---

Antonio Vivaldi galt als einer der größten Geiger seiner Zeit, bedachte aber neben seinem eigenen Instrument auch fast alle anderen mit Musik – und die Cellokonzerte bilden mit 28 Einträgen eine der größeren Werkgruppen in seinem Katalog. In diesen Concerti, den ersten ihrer Art, sind die spieltechnischen Anforderungen an den Solisten oder die Solistin (Vivaldi arbeitete für das berühmte Mädchenorchester des Ospedale della Pietà in Venedig) bereits enorm: Die Cellopartien enthalten Doppelgriffe, schwierige Techniken der Bogenführung und teils auch hohe Passagen, die nur mit Daumen-aufsatz auf dem Griffbrett zu bewältigen sind – wenn nicht ein kleineres, höher klingendes oder ein mit ein bis zwei zusätzlichen Saiten ausgestattetes Instrument verwendet wird. Solche Exemplare, manchmal als «Violoncello da spalla» oder «Violoncello piccolo» bezeichnet, gab es Anfang des 18. Jahrhunderts noch häufig. Erst einige Jahrzehnte später war die Normierung des Instruments bezüglich Größe, Stimmung und Saitenzahl abgeschlossen.

Mit dem Übergang vom Barock zur Klassik ging zwar das Kompositionsprinzip des Generalbasses unter, doch das Cello wurde weiterhin vorwiegend als klanglich grundierendes Instrument genutzt und nur gelegentlich mit melodischen oder gar solistischen Aufgaben betraut. So beispielsweise von Luigi Boccherini, der als einer der bedeutendsten Cellovirtuosen seiner Zeit neben etwa 40 Cellosonaten zwölf Cellokonzerte hinterließ. Noch beliebter als diese Werke sind heute jedoch die beiden Konzerte, die sein Zeitgenosse Joseph Haydn für Mitglieder der fürstlich Esterhazyschen Kapelle schrieb. Ihre Solopartien bewegen sich über weite Strecken in den Tonregionen der Bratsche oder sogar der Geige; sie konnten sicher nur von wenigen zeitgenössischen Cellisten bewältigt werden. Haydn tat auch sonst einiges für das Instrument: So schrieb er in seinen Symphonien wenigstens passagenweise selbständige Stimmen für die Celli, statt sie, wie sonst üblich, durchgehend in Oktaven mit den Kontrabässen zu führen. Auch in Kammerensembles wie Streichquartett oder Klaviertrio traute er dem Cello

---

nach und nach interessantere Aufgaben zu. Diese Entwicklung trieb Ludwig van Beethoven noch weiter. Er komponierte zwar keine Konzerte mit dem Cello als alleinigem Soloinstrument, dafür aber sein *Tripelkonzert op. 56* (1803), das gelegentlich als «verkapptes Cellokonzert» bezeichnet worden ist. Gerechtfertigt erscheint das nicht nur wegen der äußerst anspruchsvollen Partie des tiefen Streichinstruments, sondern auch, weil das Cello in allen drei Sätzen noch vor Violine und Klavier das erste solistische Wort beansprucht. Fünf bedeutende Sonaten für Cello und Klavier hinterließ Beethoven außerdem – sie sind echte Duos gleichberechtigter Partner, anders als frühere Sonaten, die dem Cello eher bassverstärkende Funktion zuwiesen.

Nun waren Selbständigkeit oder gar Gleichberechtigung der Stimmen nicht nur eine Frage des angeborenen Genies oder des kompositorischen Wollens. Sie hatten auch mit dem Klang der zeitgenössischen Instrumente und ihrer Balance untereinander zu tun. In die Lebenszeit Beethovens und die Jahrzehnte danach fallen einige Änderungen der Bauweise des Cellos, die wiederum in Wechselwirkung mit seinen Spieltechniken und Einsatzmöglichkeiten standen. Von außen betrachtet, sahen die Celli der Barockzeit nicht viel anders aus als unsere heutigen, doch ihr «Innenleben» unterschied sich von dem der modernen (oder umgebauten alten) Instrumente. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts verstärkte man nämlich die schwingungsübertragenden Bassbalken und Stimmstöcke unter der Decke des Korpus so, dass die Lautstärke den immer größeren Konzertsälen gerecht wurde. Ähnlich wirkten sich der Einsatz von Saiten mit Stahlkern (ab Ende des 19. Jahrhunderts) sowie eine deutlich höhere Saitenspannung aus, ebenso die heute übliche Bogenform: Im Unterschied zur früheren, eher konvexen ist sie leicht konkav, also in Spielhaltung nach unten, der Behaarung entgegen gewölbt. Einen Stachel, der den Cellokorpus zum Boden hin abstützt, besaßen einige Instrumente zwar schon kurz nach 1600, doch gebräuchlicher wurde dieses stabilisierende Hilfsmittel

---

erst ab etwa 1820. Zuvor klemmte man das Cello einfach zwischen den Beinen ein. Der Hauptgrund für diese Neuerung war der zunehmende Gebrauch des Vibratos und der höheren Tonlagen, doch die zusätzliche Klangübertragung über den Boden war womöglich ein willkommener Nebeneffekt.



**Antonín Dvořák um 1885**

---

Allerdings wurden auch andere Instrumente im 19. Jahrhundert immer klangstärker, die Orchester zudem größer. Daher begann nach Boccherini und Haydn für die Gattung des Cellokonzerts eine Phase des Niedergangs: Eine Zeitlang schrieben überwiegend komponierende Virtuosen solche Stücke. Musiker wie etwa der Belgier Adrien-François Servais, der Deutsche Friedrich Dotzauer oder der Böhme David Popper. Hochrangige Komponisten dagegen trauten einem Instrument der mittleren und tiefen Lage weniger als der brillanten Violine zu, sich gegen die stets wachsenden Klangmassen zu behaupten. Dieses Vorurteil konnten auch die ersten Aufführungen von Robert Schumanns wunderbarem *Konzert a-moll* 1850 nicht endgültig widerlegen. Mehr Erfolg hatten Camille Saint-Saëns mit seinem *Ersten Konzert* 1872 und Édouard Lalo 1876, doch *das* romantische Cellokonzert schlechthin gelang 1895 Antonín Dvořák: symphonisch konzipiert, mit facettenreichem Orchesterklang, doch ohne dass die führende Rolle des Cellos jemals gefährdet schiene. Dvořáks Freund und Förderer Johannes Brahms soll noch kurz vor seinem Tod bedauernd gesagt haben, hätte er gewusst, dass man solche Musik für das Instrument schreiben könne, hätte er auch ein Cellokonzert komponiert. Immerhin hinterließ er zwei herrliche Sonaten.

Nach der Befreiung von der Generalbass-Fron erschlossen die Cellisten ihrem Instrument einen Tonumfang, der den gesamten Bereich der menschlichen Stimme abdeckt – von den tiefen Bass- bis zu den höchsten Soprantönen. Mit der Singstimme ist das Cello dann auch oft verglichen worden. Sein Klang wird spätestens seit der Romantik als weich, warm, sonor, kantabel beschrieben; lyrischer, vor allem elegischer Ausdruck gilt als besonders cellogerecht. Aber schränkt diese Charakterisierung die Möglichkeiten des Instruments nicht ebenso ein wie es zuvor die Rollenmuster der Barockzeit taten? Gerade im späten 19. und im 20. Jahrhundert entdeckten Komponisten noch ganz andere Seiten des Cellos – etwa die kapriziöse,



**Henri Dutilleux und Witold Lutosławski**

humoristische, quirlig-lebhaft, die bereits Peter Tschaikowsky in einigen seiner *Rokoko-Variationen* (1877) eindrucksvoll zur Geltung brachte. Groteske Überzeichnung und aggressiv-gewaltsame, aber auch gespenstisch fahle Töne assoziierte Dmitri Schostakowitsch in ausgedehnten Passagen seines *Ersten Cellokonzerts* (1959) mit dem Instrument. Er schrieb dieses Konzert ebenso wie ein zweites (1966) für den großen Virtuosen Mstislaw Rostropowitsch, der noch viele weitere Komponisten dazu anregte, das Ausdrucksspektrum des Cellos zu erweitern – unter ihnen etwa Sergej Prokofjew (*Symphonisches Konzert op. 125*, 1951), Benjamin Britten (*Cello Symphony*, 1963), Henri Dutilleux (*Tout un monde lointain*, 1970) oder Witold Lutosławski (*Cellokonzert*, 1970). Heute sind Bassgrundierung und Kantilenen zwar noch längst nicht aus der Mode gekommen, doch jenseits dieser traditionellen Verwendungsweisen scheinen der Fantasie keine Grenzen mehr gesetzt. Komponisten

---

wie Helmut Lachenmann, aber auch Cellist\*innen wie Frances-Marie Uitti, Tristan Honsinger oder Ernst Reijseger erdachten immer neue «*erweiterte Spieltechniken*», die die Klangpalette des Instruments zum Geräuschhaften hin ausdehnten. Andere Musiker erkundeten das Potenzial elektronischer Klangmodulation oder ganze Welten neuer Farben, die sich aus der Möglichkeit schlichter Klangverstärkung ergeben. Mittlerweile kommt das Cello in Jazz, Pop, Rock einschließlich Heavy Metal (beispielsweise bei der finnischen Band Apocalyptica), aber auch in den unterschiedlichsten ethnisch geprägten Stilen zum Einsatz. Welch eine Entwicklung seit den Tagen von Amati oder Gabrielli! Und wer vermag schon vorauszusagen, welche neuen Aspekte die Cellist\*innen kommender Jahrhunderte dem Instrument noch abgewinnen werden...

---

# DE Das Violoncello im Bild

---

## **Acht ausgewählte Geschichten**

Eszter Fontana

---

Das Violoncello ist aus dem Orchester nicht mehr wegzudenken. Es stärkt die Bassgruppe und sorgt so für das musikalische Fundament. Seine angenehme Tonlage erlaubt auch melodische Einsätze, und seit dem 18. Jahrhundert inspiriert es Komponisten auch zur solistischen Verwendung. Die acht ausgewählten bildkünstlerischen Werke ermöglichen einen besonderen Einblick in die europäische Geschichte des Instruments.

### **Die himmlische Musik in Freiberg**

Was eignet sich besser als eine prunkvoll ausgestattete Fürstengrablege, um sich auch auf Erden das ewige Leben zu sichern und zugleich die Bedeutung der Albertiner zu unterstreichen? Das dachte sich wohl auch der sächsische Kurfürst August (1553–1586), als er den Umbau des Domchores im sächsischen Freiberg in Auftrag gab. Mit seinem Tod kamen die Planungen zum Erliegen, doch sein kunstsinziger Nachfolger und Sohn Kurfürst Christian nahm das Projekt wieder auf.

Die Werkstätten wurden 1589 eingerichtet, zahlreiche italienische, niederländische und deutsche Künstler und Handwerker nahmen ihre Arbeit auf. Die musizierenden und singenden Engel, die 1594 hoch unter dem Gewölbe der Grabkapelle angebracht wurden, sind Teil eines theologischen Programms, das das Jüngste Gericht, die letzte Instanz, vor der sich auch die Fürsten verantworten müssen, darstellt. Die dreißig größtenteils originalen Musikinstrumente in den Händen der Engel verkörpern die himmlische Musik; ihre Instrumente, darunter Geigen in vier verschiedenen Größen, sind einzigartige Zeugnisse des sächsischen Musikinstrumentenbaus im 16. Jahrhundert.

---

Die musikalische Funktion der Instrumente lässt sich vor allem anhand von Abbildungen nachvollziehen. Sie wurden auch in kleinerer Besetzung gespielt, z. B. als hoch gestimmtes Ensemble mit Kleindiskant-, Diskant- und Tenorgeige und der Bassgeige als musikalisches Fundament. Die beiden Freiburger Bassgeigen – Instrumente von der Größe eines Violoncellos mit unterschiedlichen Hals- und Saitenlängen – entstanden vermutlich in der Werkstatt des Geigenbauers Paul Klemm (1552–1623) im sächsischen Randeck. Stilistisch auffällig sind der kurze Hals und das kurze Griffbrett, der weit geschwungene Wirbelkasten in der Tradition der Frührenaissance und der kleine, leichte Bogen.



**Musizierende Engel in der Begräbniskapelle im Freiburger Dom, 1594**

photo: Janos Stekovics



**Bartolomeo Bettera: Stilleben mit Musikinstrumenten, Globus und Spielkarten, 1650**

### **Die verstummte Musik**

Auf einem mit einem kostbaren Perserteppich bedeckten Tisch liegen verschiedene Instrumente, Notenblätter, Bücher, Spielkarten und ein Globus. Der aus Bergamo stammende Maler Bartolomeo Bettera (1639–1722), der eine Reihe ähnlicher Bilder schuf, war ein Meister in der Darstellung von Stoffen und Musikinstrumenten. Immer wieder neu arrangiert und in einer bemerkenswerten Perspektive dargestellt, wirken sie wie achtlos hingeworfen und vergessen. Nichts bewegt sich, kein Akteur ist zu sehen, kein Mensch, keine blühende Pflanze, kein Schmetterling, nicht einmal eine Fliege verirrt sich. Die Musik ist verstummt, alles ist still. Trotz der in allen Schattierungen verwendeten bräunlichen und roten Farben wirkt das Bild eintönig und die Stille bedrohlich; es ist ein Stilleben, italienisch *natura morta*. Die tonlosen

---

Instrumente, die gerissenen Saiten der Wölbgitarre, symbolisieren die Endlichkeit des Lebens und der irdischen Freuden, zu denen nicht nur der Zeitvertreib mit Spielkarten, sondern auch die Bildung, das Studium der Sterne, der Musik und der Literatur gehören. Das Gemälde gehört in die Reihe der Vanitas-Darstellungen, auch wenn auf die üblichen Vergänglichkeitssymbole wie verwelkende Blumen, Sanduhr oder Totenschädel verzichtet wurde. Auch die halb heruntergebrannte Kerze bleibt unsichtbar, nur das letzte Aufflackern erhellt ein wenig den trostlos wirkenden grauen Hintergrund. Der kundige Betrachter des Bildes versteht auch so den mahnenden Hinweis.

### **Die Streichergruppe der Hofkapelle der Medici**

Die Dokumente des Florentiner Hofes bezeugen ein reges Musikleben. Dass die jahrhundertealte Tradition prunkvoller und aufwendiger Feste trotz der wirtschaftlichen und politischen Schwierigkeiten der Medici auch im 17. Jahrhundert fortgesetzt wurde, lag nicht nur am persönlichen Interesse an den Künsten, sondern auch am Bedürfnis der Adelsfamilien, ihren hohen Status zu demonstrieren. Selbst die Medici, die im 17. Jahrhundert eigentlich nur noch von ihrem alten Glanz zehrten, stellten als Großherzöge der Toskana ihren Reichtum auf diese Weise zur Schau. Der kunst- und kulturinteressierte Erbprinz Ferdinando (1663–1713) machte den Florentiner Hof für kurze Zeit wieder zum geistigen Zentrum Italiens. Das Musikleben erlebte eine neue Blüte. So ließ er in der Villa Pratolino, einem der Lustschlösser der Medici in der Nähe von Florenz, ein Theater für Opern- und Ballettaufführungen errichten. Auch als Cembalist machte er sich einen Namen, und zu seinen vielseitigen Interessen gehörte auch der Instrumentenbau. Er engagierte 1688 Bartolomeo Cristofori als Hofinstrumentenbauer, dessen geniale Konstruktion der Hammermechanik und damit die Erfindung des Klaviers die gesamte weitere Musikgeschichte nachhaltig beeinflusste. Das Gruppenbildnis gehört zu einer Reihe von Gemälden des Hofmalers Anton Domenico Gabbiani (1652–1726), die eine Streichergruppe mit zwei Diskantgeigen eine Alt- und einer



**Die Musiker am Hofe des Erbprinzen Ferdinando de' Medici,  
Antonio Domenico Gabbiani, um 1687  
Galleria Palatina, Museo degli strumenti musicali, Firenze**

Tenorgeige und dem Continuo aus Cembalo, Cello und Mandora (eine kleine Laute) zeigen. Die Musiker sind nach französischer Mode gekleidet. Stickereien, kostbare Spitzen und vergoldete Zierknöpfe zeugen vom hohen Rang des Herrschers, von seiner Wertschätzung für Musik und Musiker. In den Inventaren der Medici-Sammlung findet sich die Bezeichnung *Basso di viola* für das hier abgebildete viersaitige Instrument mit kurzem Griffbrett und einer mit Silberdraht umspinnenen C-Saite – eine sehr frühe Darstellung einer damals neuen Technik für die tiefen Töne. Der Spieler hält den Bogen im Untergriff, wie man damals die Viola da Gamba spielte. Der Name Violoncello taucht erstmals um 1700 in Florentiner Dokumenten auf.

---

## Die Mußestunden des Fürsten

Friedrich Ludwig von Hannover, Fürst von Wales (1707–1751), sitzt in seinem Musikzimmer und spielt Cello. Seine Schwester Anne, die von Georg Friedrich Händel Unterricht nahm, begleitet ihn am Cembalo, Prinzessin Caroline spielt die Mandora. Alle drei schauen auf ihre Noten, man spürt die Harmonie zwischen den Geschwistern. Auch Amelia ist anwesend, lauscht der Musik und liest, dann blickt sie auf und grübelt dem Gelesenen nach. Sie sitzt bequem in ihrem Armlehnstuhl, die Beine nach vorne ausgestreckt. Alles wirkt ungezwungen, es ist ein familiäres Beisammensein, was auch durch die schlichte Kleidung der Prinzessinnen unterstrichen wird. Frederick, wie nun der Fürst in Wales heißt, ist etwas förmlicher gekleidet, sitzt mit seinem Cello in der Mitte, sein Eifer ist an seiner Haltung und seinem Gesichtsausdruck abzulesen.



**Frederick, Prince of Wales und seine drei Schwestern,  
Gemälde von Philippe Mercier, 1733  
Royal Collection Trust, London**

---

Lord Hervey beschrieb 1737 diesen königlichen Musicus, «*der während des ganzen Sommers in Kensington ein- oder zweimal in der Woche an einem offenen Fenster seines Appartements saß, sein Cello zwischen den Beinen, und ein oder zwei Stunden lang französische und italienische Lieder zu seinem eigenen Spiel sang, während sein Publikum aus allen untergeordneten Dienern und dem Pöbel des Palastes bestand*».

Der deutsch-französische Maler und Kupferstecher Philippe Mercier (1689–1760) war von 1728 bis 1738 Hofmaler und Hofbibliothekar des Fürsten von Wales. Es gibt drei Versionen dieses berühmten Gemäldes mit dem Titel *The Music Party*; die beiden anderen zeigen den Prinzen und die Prinzessinnen im Freien. Wahrscheinlich sind alle drei im selben Jahr, 1733 entstanden.

### **Gefühle und Leidenschaft**

Im 18. Jahrhundert stand die italienische Musik in ganz Europa hoch im Kurs, und einer ihrer an den europäischen Höfen hoch geschätzten Vertreter war der Cellovirtuose Luigi Rodolfo Boccherini (1743–1805). Seine außergewöhnliche musikalische Begabung wurde früh erkannt, sein erster Lehrer war sein Vater, selbst Kontrabassist und Cellist. Der Zehnjährige erhielt Musikunterricht in Rom und trat schon drei Jahre später in seiner Heimatstadt Lucca, dann in Florenz und Triest auf. 1757 ging er nach Wien, wo er eine Anstellung am Hoftheater fand; seit 1761 spielte er in der Cappella Palatina in Lucca. Es folgten weitere wichtige Konzertreisen u. a. nach Wien, Mailand und Paris, wo der junge Boccherini das Publikum in seinen Bann zog. Ab 1768 lebte er in Spanien, wo er unter anderem von 1770 bis 1785 als virtuoso di camera des Infanten Ludwig Anton von Bourbon und Farnese tätig war. 1786 ernannte ihn Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere König von Preußen, der selbst hervorragend Violoncello spielte, zum Compositeur de notre chambre mit einem Jahresgehalt von 1000 Talern.



**Porträt von Luigi Boccherini, Cello spielend,  
Gemälde von Pompeo Batoni, um 1764  
National Gallery of Victoria, Melbourne**

---

Bis 1797 komponierte Boccherini neben seiner Dirigententätigkeit in Spanien vor allem für den preußischen Auftraggeber und schickte jährlich zwölf Kompositionen nach Berlin, blieb aber in Madrid wohnhaft. Mit seinem individuellen Stil gab er vor allem der klassischen Kammermusik wie dem Streichquartett und dem Streichquintett neue Impulse. Nicht selten erhebt sich die Melodie in seinen Kompositionen in Sopranhöhen, tritt also gewissermaßen in Konkurrenz zu den Violinen und fordert gleichzeitig den Künstler heraus. Dies erforderte ein längeres Griffbrett, wie auf dem Bild zu sehen ist. Als Novum galten auch seine differenzierten, oft bildhaften Spielanweisungen, um das Publikum emotional zu erreichen: *«Ich weiß sehr wohl, dass die Musik dazu da ist, die Herzen der Menschen anzusprechen. Musik ohne Gefühl und Leidenschaft ist bedeutungslos».*

### **Der Paganini des Violoncellos**

*«Le plus grand violoncelliste qui ait jamais existé»* schrieb Fétis nach dem unerwarteten Tod von Adrien-François Servais (1807-1866) aus Halle bei Brüssel, den Hector Berlioz bereits 1847 als *«un talent de premier ordre, un paganinien»* gerühmt hatte.

Er revolutionierte die Technik des Cellospiels und eröffnete bis dahin ungeahnte Möglichkeiten. Seine lockere Bogenführung, die langen Bogenstriche und das Staccato im Auf- und Abstrich gingen einher mit einer virtuosens Technik der linken Hand. Akkordbrechungen in schnellem Tempo, lange Doppelgriffpassagen, exzessives Vibrato, Daumentchnik und Trillerketten in höchsten Lagen riefen Bewunderung hervor. Von 1848 bis zu seinem Lebensende unterrichtete er am Brüsseler Konservatorium. Seit seinem erfolgreichen Debüt 1833 in Paris konzertierte er mit den besten Orchestern Europas und trat als reisender Cellovirtuose mit den besten Künstlern auf. Konzertreisen führten ihn neben Belgien in die Nachbarländer Frankreich, Niederlande und Deutschland sowie auf



**Adrien-François Servais, Zeichnung von George Scharf, London, 1836  
British Museum, London**

neun große, mehrmonatige Tourneen in die Schweiz, nach Tschechien, Österreich-Ungarn, Dänemark, Großbritannien, Norwegen, Schweden, Polen, Lettland, Estland, Litauen, Finnland, in die Ukraine, nach Rumänien und in die Türkei.

Um 1840 bekam er in Russland ein Stradivari-Cello von 1701 geschenkt, das etwas größer war als die damals üblichen Celli. Dafür schrieb er an die hundert Werke, meist mit Klavierbegleitung, die durch ihren Charme, melodische Vielfalt, zugleich hohen technischen Anspruch die Zuhörer begeisterten. Die Verwendung eines Stützstabes war eine weitere Neuerung, die das Cellospiel nachhaltig beeinflusste. Früher wurde das Cello zwischen die Beine geklemmt, dies führte zu einer verkrampften Haltung und erschwerte das Spiel in der Tiefe. A.-F. Servais war wahrscheinlich der erste Cellist, der immer gestützt spielte. Anfangs war es ein viereckiger Holzpflock, wie auf dem Bild

---

von 1836 zu sehen, später benutzte er einen gedrechselten Holzstab und in den 1860er Jahren den Metallstachel. Durch seine Schüler und seine häufigen Auftritte verbreitete sich diese musikalisch befreiende Spielweise schnell.

### **Romances sans paroles**

Das *Lied ohne Worte* von Felix Mendelssohn Bartholdy wirkt wie ein Albumblatt. Das feine kurze Stück ist einer herausragenden, damals siebzehnjährigen Cellovirtuosin gewidmet. Sie gab ab 1844 unter dem italianisierten Namen Lisa Cristiani (1827–1853) Konzerte in ihrer Heimatstadt Paris, Rouen und Brüssel. Im Folgejahr unternahm sie eine Konzertreise, die überall als Sensation gefeiert wurde und sie nach Wien, Linz, Regensburg, Baden-Baden und Hamburg führte. Nach dem Erfolg in Hamburg soll diese Darstellung entstanden sein, auf der sie mit ihrem Stradivari-Cello aus dem Jahr 1700 abgebildet ist. Im Oktober 1845 gab sie zwei Konzerte im Leipziger Gewandhaus, bei denen sie Werke für Violoncello von Jacques Offenbach, Gaetano Donizetti, Franz Schubert und Joseph Haydn spielte. Möglicherweise hat Felix Mendelssohn Bartholdy, zu dieser Zeit Kapellmeister in Leipzig, das Stück für diesen Anlass komponiert (oder für Violoncello bearbeitet). Das Stück endet melancholisch und mit einem vollständigen Gebrauch des Instrumentenumfangs. Der Zeichner konzentrierte sich auf das Gesicht der Künstlerin, während das Cello nur schemenhaft dargestellt ist. Deutlich zu erkennen ist hingegen das lange Griffbrett, das bei der Modernisierung des alten Cellos hinzugefügt wurde, um das virtuose Spiel auch in den hohen Lagen zu ermöglichen. Sie benutzte seit den 1840er Jahren den Stachel und trug damit zur Verbreitung dieser Spielweise auch bei den Frauen bei.

### **Ein großer Cellist**

Der Karikaturist ist ein guter Beobachter. Er überzeichnet, übertreibt, pointiert und verzerrt. Jeder wusste, wer hier dargestellt ist: Das wallende Haar, die kräftigen Augenbrauen, der große Schnauzer, alles spricht für einen der bedeutendsten Cellisten seiner Zeit,



**Die Cellovirtuosin Lisa Cristiani,**  
Lithographie von H. J. J., nach Thomas Couture, um 1845  
Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig



Karikatur des Cellisten Joseph Hollman, gezeichnet von Francis Carruthers Gould für die englische Zeitschrift *Vanity Fair*, 1897  
Nachdruck, Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig

---

Joseph Hollman (1852–1926). Bereits mit 14 Jahren kam der Sohn eines Maastrichter Weinhändlers in die Celloklasse von Adrien-François Servais am Brüsseler Konservatorium. Weitere Cellostudien führten ihn nach Paris und St. Petersburg, Anfang der 1880er Jahre spielte er im Orchester des Meininger Hoftheaters. 1887 ließ er sich als Solist in Paris nieder, von wo aus er Konzertreisen in die meisten europäischen Länder und in die Vereinigten Staaten unternahm. 1923 bereiste er China, danach Japan. Die Lithographie des britischen Karikaturisten und Illustrators Francis Carruthers Gould erschien als ganzseitiges Bild mit dem Titel *A great Cellist* am 02.12.1897. Deutlich erkennbar sind das lange Griffbrett und der von Servais eingeführte moderne Cellostachel.

---

# Auteurs – Autoren – Authors

---

## **Bertrand Boissard**

Après des études musicales (clarinette, piano) et universitaires (sociologie), Bertrand Boissard occupe durant sept ans les fonctions de responsable de la communication d'un orchestre national en France. Critique musical au magazine *Diapason* depuis 2010, il s'intéresse particulièrement, à travers ses comptes-rendus d'enregistrements et de concerts, au piano. Participant régulier de *La Tribune des critiques de disques* (France Musique), membre de jurys de concours internationaux, il rédige en outre des notes de programmes et des portraits d'artistes pour divers labels discographiques et institutions musicales.

## **Charlotte Brouard-Tartarin**

Publications Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2016, Charlotte Brouard-Tartarin est titulaire d'une licence de musicologie et d'un master en administration et gestion de la musique. Elle a précédemment travaillé en tant que rédactrice pour des festivals et des saisons musicales en France.

## **Gilles Cantagrel**

Musicologue, écrivain, conférencier et professeur, Gilles Cantagrel a publié quelque trente ouvrages et de nombreux articles, en particulier sur Johann Sebastian Bach et son époque. Ancien directeur de France Musique, il est administrateur au Centre de musique baroque de Versailles. Il est membre d'honneur de la Neue Bachgesellschaft de Leipzig.

### **Eszter Fontana**

Die gebürtige Budapesterin war Cellistin in einem Laienorchester in Leipzig, wo sie eine Ausbildung zur Restauratorin absolvierte. Anschließend war sie am Ungarischen Nationalmuseum zuständig für Musikinstrumente. 1993 promovierte sie in Budapest. Von 1995 bis 2013 arbeitete sie als Direktorin des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig, wo sie seit 2006 als Professorin tätig war und regelmäßig Vorlesungen über Musikinstrumentenkunde hielt. Sie hat 18 Bücher herausgegeben und zahlreiche Artikel über historische Musikinstrumente, über Instrumentenbau und verwandte Themen, über Museografie und Musikikonografie veröffentlicht. 2013 wurde sie mit dem Anthony-Baines-Gedächtnispreis und 2021 für ihr Lebenswerk mit dem Curt-Sachs-Preis ausgezeichnet.

### **Stefan Franzen**

Stefan Franzen wurde 1968 in Offenburg/Deutschland geboren. Nach einem Studium der Musikwissenschaft und Germanistik ist er seit Mitte der 1990er Jahre als freier Journalist mit einem Schwerpunkt bei Weltmusik und «Artverwandtem» für Tageszeitungen und Fachzeitschriften sowie öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten tätig.

### **Philippe Gonin**

Guitariste, compositeur, arrangeur et enseignant-chercheur à l'Université de Bourgogne, Philippe Gonin travaille sur les musiques de jazz, le rock et la musique de cinéma. Il a publié de nombreux articles et divers ouvrages consacrés, entre autres, à Magma, Pink Floyd, Robert Wyatt ou The Cure ainsi qu'à la musique à l'écran.

### **George Kennaway**

Dr. George Kennaway (b. 1953) is a Scottish cellist, publisher, and musicologist. He plays chamber and orchestral music, and has taught at universities and conservatoires in the UK and abroad; he is also a regular pre-concert speaker at a range of UK venues. George's book *Playing the Cello 1780–1930* (2014) is widely used by performers and researchers. He has also written *John Gunn: Musician Scholar in Enlightenment Britain* (2021), and articles and book chapters on aspects of 19th-century performance and various topics in music analysis.

### **Ursula Kramer**

Ursula Kramer lehrt seit 2007 als Professorin für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Musiktheater (Schwerpunkt Schauspielmusik), Musikgeschichte der Residenz Hessen-Darmstadt, Bläsermusik.

### **Daniela Zora Marxen**

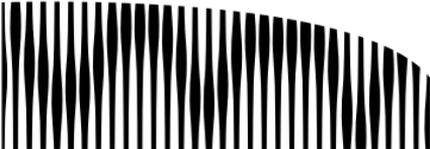
Daniela Zora Marxen studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Heidelberg und Paris. Sie war Redakteurin des musikwissenschaftlichen Magazins *Die Tonkunst* und ist derzeit Publications Editor an der Philharmonie Luxembourg.

### **Jürgen Ostmann**

Jürgen Ostmann studierte Musikwissenschaft und Orchestermusik (Violoncello). Er lebt als freier Musikjournalist und Dramaturg in Köln und arbeitet für Konzerthäuser, Rundfunkanstalten, Orchester, Plattenfirmen und Musikfestivals.



Félix Vallotton, *Le Violoncelle*, 1896



# Philharmonie Luxembourg

## Impressum

© Établissement public Salle de Concerts

Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2024

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur général

Responsable de la publication: Stephan Gehmacher

Cheffe de projet publication: Anne Payot-Le Nabour

Rédaction: Charlotte Brouard-Tartarin,

Dr. Christoph Gaiser, Daniela Zora Marxen,

Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

Design: Pentagram Design Limited

Couverture et mise en page: Margot Klein, Guy Martin

Imprimé au Luxembourg par: Print Solutions

ISBN: 978-99987-871-9-3

Tous droits réservés.

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. Copyright holders not mentioned are kindly asked to contact us.



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



Mercedes-Benz



