

MIRARE İYAYIM



VICTOR JULIEN-LAFERRIÈRE *violoncelle*
ADAM LALOUM *piano*

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonate pour violoncelle et piano n°1 en *mi* mineur opus 38

- | | |
|------------------------------|-------|
| 1. Allegro non troppo | 14'51 |
| 2. Allegretto quasi minuetto | 5'28 |
| 3. Allegro | 6'29 |

César Franck (1822-1890)

Sonate pour violon et piano en *la* majeur, version pour violoncelle et piano

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 4. Allegretto ben moderato | 6'06 |
| 5. Allegro | 8'14 |
| 6. Recitativo-Fantasia (ben moderato) | 7'26 |
| 7. Allegretto poco mosso | 6'05 |

Claude Debussy (1862-1918)

Sonate pour violoncelle et piano en *ré* mineur

- | | |
|--------------------------------|------|
| 8. Prologue (lent) | 4'28 |
| 9. Sérénade (modérément animé) | 3'22 |
| 10. Finale (animé) | 3'35 |

Enregistrement réalisé au Temple de Bon Secours à Paris du 21 au 23 décembre 2015 / Prise de son, direction artistique et montage : Hugues Deschaux / Conception et suivi artistique : René Martin – François-René Martin – Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Carole Bellaiche / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2016 MIRARE, MIR 310

www.mirare.fr

ENTRE POST-ROMANTISME ET SYMBOLISME SONATES POUR VIOLONCELLE ET PIANO



Trois visions, trois chefs-d'œuvre, éclos entre 1865 et 1915 de part et d'autre du Rhin.

On ne peut imaginer compositeur plus allemand que Johannes Brahms (1833-1897), natif de Hambourg, enraciné à Vienne au moment de la guerre franco-prussienne de 1870. On ne peut rêver artiste plus français que Claude Debussy (1862-1918), mort à Paris peu avant la fin de la Grande Guerre. Brahms entreprend sa *1^{re} Sonate pour violoncelle et piano* l'année de la naissance de Debussy qui, lui, attendra la fin de son parcours pour ciseler la sienne. Cinquante années séparent ainsi leurs sonates. C'est, paradoxalement, leur aîné César Franck (1822-1890), belge, natif de Liège, naturalisé français, qui est ici le parfait trait d'union, par ses origines germaniques et la date de sa sonate : 1886.

Seize ans auparavant, vaincue par la Prusse, la France perdait l'Alsace-Lorraine et subissait l'humiliante proclamation du Reich allemand à Versailles. Tandis que

Brahms composait un *Triumphlied*, les compositeurs français se désolaient. Quoique tous épris de musique allemande, ils fondèrent alors une Société Nationale de Musique assortie de la devise « *Ars gallica* ». Saint-Saëns, l'alter ego français de Brahms, en fut l'âme. Or en 1886, précisément, Franck est porté à la présidence de la SNM afin que celle-ci s'ouvre à la musique allemande sous la pression du wagnérisme ambiant.

Que connaissait-on alors de Brahms à Paris ? Avant 1870, essentiellement le *Quintette pour piano et cordes en fa mineur* op. 34 grâce à deux pianistes allemandes, Wilhelmine Szarvady et Louise Langhans (relation du jeune Johannes et élève de Clara Schumann). En 1870, l'éditeur parisien Jacques Maho acquiert les droits de six partitions de chambre, dont notre sonate pour violoncelle. D'autres œuvres résonnent ensuite dans la capitale française sans déclencher l'enthousiasme. César Franck toutefois ne se méprend pas sur la valeur du

compositeur d'*Un requiem allemand*. En 1873, il munit Vincent d'Indy d'une lettre de recommandation pour son collègue germanique, accompagnée d'un exemplaire de son oratorio *Rédemption*. C'est dire s'il espérait retenir son attention. Six ans plus tard, son *Quintette pour piano et cordes en fa mineur* avouera sa dette envers celui de Brahms. De son côté, l'Allemand apprécie peu la musique contemporaine française, mais il participera à la publication des quatre *Livres de clavecin* de Couperin. Mystère des affinités électives...

A la différence des pages pour piano ou orchestre volontiers évocatrices, les sonates de chambre restent attachées à la musique *pure*, symboliste par essence dans son art de suggérer l'émotion sans jamais préciser le propos. Les formations avec piano dominant : ainsi chez nos compositeurs, tous trois pianistes. En France comme en Allemagne, les modèles sont invariablement Beethoven, Schubert, Mendelssohn et Schumann.

Brahms, Sonate en *mi* mineur opus 38 (1865)

Très attaché à l'Allemagne du Nord, Johannes Brahms se décide à gagner l'Autriche en 1862, au moment même où il entame la composition de sa *1^{re} sonate pour violoncelle*. Les Viennois l'accueillent favorablement et les meilleurs ensembles s'emparent de ses œuvres. Stimulé, il enrichit son répertoire de chambre, déjà significatif. Au total, Brahms composera vingt-quatre splendides partitions, du duo au sextuor, avec ou sans piano, qui dominent la production de chambre de la seconde moitié du siècle, comme celles de Beethoven pour la première moitié.

La voix profonde du violoncelle captive Brahms. Non seulement elle soutient l'édifice sonore mais elle chante plusieurs des thèmes, repris dans la texture polyphonique du piano. Achevée en 1865, dédiée au violoncelliste et chanteur Josef Gänsbacher, qui avait œuvré à la nomination de Brahms à la Wiener Singakademie, la *Sonate en mi mineur* devra toutefois attendre les bons soins de Friedrich Helgar et de Carl Reinecke au piano pour être créée en 1871 à Leipzig, cité musicienne où le Hambourgeois était encore mal apprécié.

Pensée en quatre mouvements puis délestée de son *Adagio* (remanié vingt ans plus tard pour être inséré dans sa *2^e Sonate en fa majeur*), la « petite *mi* mineur » a un cachet spécial. De tempos modérés, les trois mouvements sont emportés par des mélodies mémorables. L'éloquence des thèmes de l'*Allegro non troppo* - le premier avec gruppetto romantique, le second plus ardent, en canon, achevé par un choral apaisé - justifie leurs réitérations à peine variées, plus prenantes à chaque énoncé. Le gracieux *Allegretto quasi minuetto* médian inclut un trio caressant, entêtant, palpitant. Articulé en sonate-fugue, comme parfois chez Beethoven ou Mendelssohn, l'*Allegro* final doit son autorité à son sujet principal emprunté à *L'Art de la fugue* de Bach (Contrapunctus XIII). Parmi les éventuelles sources de ce mouvement singulier, on pourrait évoquer deux partitions françaises : le *Vivace* final de la *Sonate pour violon et piano* opus 15 d'Onslow et, pour la coda *Più Presto*, le *Finale* de la *Sonate de Concert pour violoncelle et piano* d'Alkan, dans la même couleur de *mi* mineur.

Franck, Sonate en *la* majeur (1886), version pour violoncelle

Exacte contemporaine de la 2^e *Sonate pour violoncelle* de Brahms et de sa 2^e *Sonate pour violon*, l'unique Sonate de Franck brille comme un phare dans la production française. Créée à Bruxelles en 1886 par le violoniste Eugène Ysaÿe, son dédicataire, et Marie-Léontine Bordes-Pène au piano, elle est révélée peu après aux Parisiens par les mêmes interprètes. Avec la première sonate pour violon et piano de Saint-Saëns et la première de Fauré, elle compte parmi les inspiratrices possibles de la proustienne « Sonate de Vinteuil ».

En 1886, les sonates françaises pour violoncelle et piano étaient encore rares (trois chez Onslow, une chez Chopin, Alkan, Lalo, Duparc et Saint-Saëns). D'où l'envie irrésistible des violoncellistes de s'approprier celle de Franck. Avec l'approbation du compositeur, Jules Delsart publie chez Hamelle, dès 1888, « l'arrangement pour violoncelle » qui se pare de teintes plus ombrées.

Vaste et puissamment cyclique (avec rappels de motifs au fil des mouvements), l'œuvre commence en douceur par un *Allegretto ben moderato* balancé à 9/8 au charme indicible. Un *Allegro* passionné inclut un épisode lent et intense sur le « motif de la croix » (quatre notes qui s'ouvrent et se replient) emprunté à Liszt. Hautement original, le *Recitativo-Fantasia* conduit au rondo final en *la* majeur dont, aux dires de d'Indy, le refrain en canon proviendrait d'une chanson populaire wallonne. Issu de Liszt et de Wagner, le langage harmonique tendu distille ses vertiges à travers un chromatisme exacerbé, des textures

pianistiques touffues, des rythmes vacillants : exemple envoûtant du style « fin de siècle » à son meilleur.

Debussy, Sonate en *ré* mineur (1915)

En réponse à ces formes dilatées, à cette harmonie fébrile, un retour à la ténuité était prévisible. Préconisant de « noyer le ton », Debussy est le messenger musical de l'Art Nouveau, plus modal, plus détendu. Les esthétiques sont ainsi amenées à s'entrecroiser. En décembre 1893, le 234^e concert de la SNM affiche par exemple : Franck, *Sonate pour violon et piano* (jouée par Ysaÿe et d'Indy) ; Debussy, *Quatuor à cordes* (première audition, Quatuor Ysaÿe) ; Bach, *Partita en *ré* mineur* ; d'Indy, *Quatuor à cordes* opus 35.

Par-delà tous ses chefs-d'œuvre pianistiques et symphoniques, Debussy revient à la musique de chambre en fin de parcours. Miné par un cancer, dévasté par les répercussions de la guerre, il songe à *Six Sonates pour divers instruments* qui réactualiseraient l'ancien « concert » français. Il ne parviendra à en composer que trois - pour violoncelle et piano, flûte, alto et harpe, violon et piano - en trois mouvements concis, « dans la forme ancienne, si souple, sans la grandiloquence des sonates modernes ». Le compositeur de l'*Hommage à Rameau* n'avait-il pas loué chez son célèbre devancier « cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français » ?

Première composée à l'été 1915, la *sonate pour violoncelle* n'atteint pas douze minutes. Elle aurait pu s'intituler « Pierrot fâché avec la lune » : allusion au *Pierrot lunaire* de Schoenberg, à la *commedia dell'arte*, à Watteau, à Verlaine ?

Discrètement cyclique, elle fait la part belle au violoncelle et à ses techniques de jeu. En ces temps de barbarie, elle en appelle à la couleur funèbre de *ré* mineur, mais sans pathos. Plutôt une altière éloquence dans le *Prologue*, un voluptueux déhanché de habanera dans la *Sérénade* en pizzicatos à jouer « fantasque et léger », un tournoiement animé dans le capricieux *Finale* hispanisant, entrecoupé d'épisodes contrastés, l'un *molto rubato con morbidezza*. Quel pudique aveu ! La litote française faite musique. Les premières auditions sonnent à Londres et à Genève en 1916. En mars 1917, avec Joseph Salmon au violoncelle, Debussy, « musicien français », introduit lui-même sa sonate dans la capitale française.

Brigitte François-Sappey

Né à Paris en 1990, **Victor Julien-Laferrière** débute le violoncelle avec René Benedetti, puis étudie successivement avec Roland Pidoux au Conservatoire de Paris (2004-2008), Heinrich Schiff à l'Université de Vienne (2009-2014) et Clemens Hagen au Mozarteum de Salzbourg (2014-2016). Parallèlement, il prend part de 2005 à 2011 à l'International Music Academy Switzerland de Seiji Ozawa.

Victor Julien-Laferrière remporte le premier prix ainsi que les deux prix spéciaux au Concours International du Printemps de Prague 2012, en jouant le concerto de Dvořák en finale. De ces prix découlent notamment des concerts avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France au festival du Printemps de Prague, au Central European Music Festival avec le Slovak State Philharmonic Orchestra, au festival Olympus à Saint-Petersbourg avec le State Hermitage Orchestra.

Il est par ailleurs l'invité du Théâtre des Champs Elysées, du KKL de Lucerne, de la Tonhalle de Zurich, des festivals du Mecklenburg-Vorpommern, de Kuhmo, Gstaad et Deauville, de l'Auditorium du Louvre, la Cité de la Musique, la Salle Gaveau à Paris, de l'opéra de Dijon, des Folles Journées de Nantes et Tokyo, du festival de Pâques d'Aix-en-Provence...

Nominé aux Victoires de la Musique classique en 2013, Victor Julien-Laferrière est soutenu par le Fonds Instrumental Français, est lauréat de la Fondation Groupe Banque Populaire, et s'est vu décerner les Prix de la Fondation Safran pour la Musique 2013 et de

la Fondation Oulmont 2012. Musicien de chambre passionné, Victor Julien-Laferrière fonde en parallèle à sa carrière de soliste, un trio avec piano, le « Trio Les Esprits » avec ses partenaires la violoniste Mi-Sa Yang et le pianiste Adam Laloum. Leur premier enregistrement est gratifié par le magazine *The Strad* de la récompense “*The Strad recommends*”.

Adam Laloum est propulsé sur le devant de la scène internationale en remportant en 2009 le premier prix du prestigieux concours Clara Haskil et a rejoint la classe hambourgeoise d’Evgeni Koroliov, Prix Clara Haskil 1977.

Il se produit dès lors aux festivals de Lucerne, Verbier, La Roque d’Anthéron, Bad Kissingen, Piano aux Jacobins, Festival de Pâques d’Aix-en-Provence, La Folle Journée de Nantes, Klavier-Festival Ruhr, Rheingau Musik Festival, aux Wigmore Hall, Herkulesaal Munich, Théâtre des Champs-Élysées, Philharmonie de Berlin, Auditorium du Louvre, Tonhalle de Zurich, Conservatorio Giuseppe Verdi de Milan... et joue également avec l’Orchestre du Théâtre Mariinsky et Valery Gergiev, l’Orchestre de Paris et Cornelius Meister, l’Orchestre de Chambre de Lausanne et Joshua Weilerstein, l’Orchestre Philharmonique de Radio France et Sir Roger Norrington ou encore le Deutsches Sinfonieorchester à la Philharmonie de Berlin. Musicien de chambre passionné, il fonde avec Mi-Sa Yang et Victor Julien-Laferrière le Trio Les Esprits dont le premier disque *Beethoven-Schumann* est sorti chez Mirare.

Ce premier enregistrement est gratifié par le magazine *The Strad* de la récompense “*The Strad recommends*”.

Un disque Brahms – *Sonates et Trio avec clarinette*, enregistré avec Raphaël Sévère et Victor Julien-Laferrière a reçu le Diapason d’or de l’année 2015, *ffff* Télérama.

Il a également enregistré deux disques de récitals, toujours chez Mirare, Brahms et Schumann, encensés par la critique (Diapason d’Or de l’Année 2014, *ffff* Télérama...)

Il est lauréat de la Fondation de France et lauréat boursier de la Fondation Groupe Banque Populaire.

Adam Laloum est le fondateur et directeur artistique du festival des “Pages Musicales de Lagrasse” depuis 2015, un festival consacré au répertoire de musique de chambre.

BETWEEN POST-ROMANTICISM AND SYMBOLISM SONATAS FOR CELLO AND PIANO



Three visions, three masterpieces, created between 1865 and 1915 on either side of the Rhine.

It is impossible to imagine a composer more German than Johannes Brahms (1833-1897), a native of Hamburg, already settled in Vienna at the time of the Franco-Prussian War of 1870. It is impossible to dream of an artist more French than Claude Debussy (1862-1918), who died in Paris shortly before the end of the Great War. Brahms embarked on his First Cello Sonata in the year of the birth of Debussy, who would await the end of his career before sculpting his. Hence fifty years separate their sonatas. It is, paradoxically, their elder César Franck (1822-1890), a Belgian from Liège and a naturalised French citizen, who acts as the ideal link here, on account of both his Germanic origins and the date of his sonata: 1886.

Sixteen years previously, vanquished by Prussia, France

had lost Alsace-Lorraine and endured the humiliating proclamation of the German Reich at Versailles. While Brahms composed a *Triumphlied*, the French composers were desolate. Though all of them were enamoured of German music, they founded at this time a Société Nationale de Musique whose maxim was 'Ars gallica'. Saint-Saëns, the French alter ego of Brahms, was its guiding spirit. Now it so happens that in 1886, the very year he composed his Sonata, Franck was voted president of the SNM with a view to opening its doors to German music under the pressure of the prevailing Wagnerism. What did Paris know of Brahms in those days? Before 1870, essentially the Piano Quintet in F minor op.34, thanks to the efforts of two German pianists, Wilhelmine Szarvady and Louise Langhans (a friend of the young Johannes and pupil of Clara Schumann). In 1870, the Parisian publisher J. Maho acquired the rights to six chamber compositions,

including the cello sonata recorded here. Other works were heard subsequently in the French capital, though without rousing much enthusiasm. But César Franck had no doubt of Brahms's worth. In 1873, he armed Vincent d'Indy with a letter of recommendation for his German colleague, accompanied by a copy of his own oratorio *Rédemption*, which shows clearly enough that he hoped to make a favourable impression on him. Six years later, Franck's Piano Quintet in F minor openly avowed its debt to its Brahmsian equivalent. For his part, the German composer had little taste for French contemporary music, but was involved in the publication of Couperin's four *Livres de clavecin*. The mystery of elective affinities . . .

Unlike compositions for piano or orchestra, which often seek an evocative effect, the chamber sonata genre remains attached to *pure* music, symbolist in essence in the way it suggests emotion without ever specifying the source of that sentiment. It is dominated by formations with piano, as is the case with the composers represented here, all three of them pianists. In France as in Germany, the models are invariably Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Schumann.

Brahms, Sonata in E minor op.38 (1865)

Despite his attachment to north Germany, Johannes Brahms decided to move to Austria in 1862, at the very moment when he was embarking on the composition of his First Cello Sonata. The Viennese gave him a friendly reception, and the leading ensembles took up his works. Stimulated by this, he expanded his already

considerable catalogue of chamber music. In all, Brahms was to compose twenty-four splendid works, from the duo sonata to the sextet, with or without piano, which dominate the chamber repertory of the second half of the century, just as those of Beethoven do for the first half.

The deep voice of the cello captivated Brahms. Here it not only underpins the sonic edifice but also sings several of the themes, which are then taken over into the polyphonic texture of the piano. Completed in 1865 and dedicated to the cellist and singer Josef Gänsbacher, who had helped to engineer Brahms's appointment to the Wiener Singakademie, the Sonata in E minor nevertheless had to wait a few years before it was premiered in 1871 through the good offices of Friedrich Helgar and Carl Reinecke at the piano. That event took place in Leipzig, a musical city where the Hamburg composer was still undervalued. Initially conceived in four movements, then shorn of its Adagio (which was revised twenty years later for insertion in his Second Cello Sonata in F major), the 'little E minor' possesses a special character. All three movements are in moderate tempos and are swept along by memorable melodies. The eloquence of the themes of the Allegro non troppo – the first with a Romantic gruppetto, the second more ardent, written in canon, and ending with a tranquil chorale – justifies their virtually unvaried reiterations, which become more compelling with each statement. The graceful central Allegretto quasi Minuetto includes a caressing, heady, quivering Trio. Structured as a sonata-form fugue of the kind sometimes found in Beethoven or Mendelssohn, the Allegro finale

derives its authority from its principal subject, borrowed from Bach's *Art of Fugue* (Contrapunctus XIII). Among the possible sources of this unusual movement are two French works: the concluding Vivace of Onslow's Violin Sonata op.15 and, for the *Più Presto* coda, the finale of Alkan's *Sonate de Concert* for cello and piano, in the same tonal colour of E minor.

Franck, Sonata in A major (1886), version for cello

Franck's only solo sonata, which is exactly contemporary with Brahms's Second Cello Sonata and Second Violin Sonata, shines forth like a beacon in the French production of the time. Premiered in Brussels in 1886 by the violinist Eugène Ysaÿe, to whom it is dedicated, and Mme Bordes-Pène at the piano, it was unveiled to the Parisian public shortly afterwards by the same artists. Along with the respective First Violin Sonatas of Saint-Saëns and Fauré, it is one of the possible inspirations for Proust's 'Sonate de Vinteuil'.

In 1886, the French sonata for cello and piano was still something of a rarity (three by Onslow, one each by Chopin, Alkan, Lalo, Duparc and Saint-Saëns) – which explains cellists' irresistible urge to appropriate Franck's Sonata for themselves. With the composer's approval, Jules Delsart published with the firm of Hamelle, as early as 1888, the 'cello arrangement', which takes on darker hues.

Vast and strongly cyclic in conception (with reminiscences of motifs from one movement to another), the work begins gently with a lilting Allegro ben moderato of inexpressible

charm in 9/8 time. The passionate Allegretto that follows includes an intense slow episode on the 'Cross motif' (four notes that open out and close again) borrowed from Liszt. The highly original Recitativo-Fantasia leads to the final rondo in the major key, whose canonic refrain, according to d'Indy, comes from a Walloon folksong. The tense harmonic language, derived from Liszt and Wagner, distils its giddy modulations in exacerbated chromaticism, dense pianistic textures and unstable rhythms: an enthralling example of the 'fin de siècle' style at its best.

Debussy, Sonata in D minor (1915)

In response to these distended forms, this febrile harmony, a return to something more tenuous was only to be expected. Advocating the importance of 'drowning the key' (*il faut noyer le ton*), Debussy was the musical herald of Art Nouveau, more modal, more relaxed. The aesthetics sometimes crossed paths. In December 1893, for example, the 234th concert of the SNM presented the following programme: Franck, Violin Sonata (played by Ysaÿe and d'Indy); Debussy: String Quartet (first performance, Ysaÿe Quartet); Bach, Partita in D minor; d'Indy, String Quartet op.35.

Having written all his pianistic and orchestral masterpieces, Debussy returned to chamber music at the end of his life. Drained of his strength by cancer, devastated by the effects of the war, he conceived a cycle of *Six Sonates pour divers instruments* that would update the *concert* genre of eighteenth-century French music. He only managed to

compose three – for cello and piano, flute, viola and harp, and violin and piano; each is in three concise movements, ‘in the old form, so flexible, without the grandiloquence of modern sonatas’. Had the composer of the *Hommage à Rameau* not extolled, in the music of his celebrated predecessor, ‘that clarity of expression, that precision and concentration of form, which are specific and significant qualities of the French genius’?

The first to be composed, in the summer of 1915, the Cello Sonata takes no more than twelve minutes to play. Debussy at one stage intended to call it ‘Pierrot fâché avec la lune’ (Pierrot angry with the moon): an allusion to Schoenberg’s *Pierrot lunaire*, to *commedia dell’arte*, to Watteau, to Verlaine? Discreetly cyclic, it places the cello and its playing technique in the limelight. In those times of barbarity, it invokes the gloomy colour of D minor, but without bombast. There is, rather, a lofty eloquence in the Prologue, a voluptuous, habanera-like sway of the hips in the pizzicato Sérénade, marked to be played ‘fantasque et léger’ (whimsically and lightly), an animated whirling in the capricious Hispanicising Finale, interspersed with contrasting episodes, one of them *molto rubato con morbidezza*. What a discreet avowal! French understatement transformed into music.

The first performances took place in London and Geneva in 1916. In March 1917, with Joseph Salmon on cello, Debussy, the ‘musicien français’ himself, introduced his sonata to the French capital.

Brigitte François-Sappey
Translation: Charles Johnston

Born in Paris in 1990, **Victor Julien-Laferrrière** began the cello with René Benedetti, then studied successively with Roland Pidoux at the Conservatoire National Supérieur de Paris (2004-08), Heinrich Schiff at the University of Music and Performing Arts in Vienna (2009-14) and Clemens Hagen at the Salzburg Mozarteum (2014-16). In parallel with these studies, he took part in Seiji Ozawa’s International Music Academy Switzerland from 2005 to 2011.

He won the First Prize and the two special prizes at the Prague Spring International Competition in 2012, playing the Dvořák Concerto in the final. These prizes led to concerts with the Orchestre Philharmonique de Radio France at the Prague Spring Festival, with the Slovak State Philharmonic Orchestra at the Central European Music Festival and with the State Hermitage Orchestra at the Olympus Festival in St Petersburg.

He has also been invited to appear at the Théâtre des Champs-Élysées, Auditorium du Louvre, Cité de la Musique and Salle Gaveau in Paris, the KKL in Lucerne, the Zurich Tonhalle, the Opéra de Dijon, and such festivals as Mecklenburg-Vorpommern, Kuhmo, Gstaad, Deauville, La Folle Journée in Nantes and Tokyo, and the Aix-en-Provence Easter Festival.

Nominated for the Victoires de la Musique Classique in 2013, Victor Julien-Laferrrière receives support from the Fonds Instrumental Français, holds a scholarship from the Fondation Groupe Banque Populaire, and was awarded the Prizes of the Fondation Safran pour la Musique in 2013 and the Fondation Oulmont in 2012. Alongside his

solo career, Victor Julien-Laferrière is also an enthusiastic chamber musician. In 2009 he founded the Trio Les Esprits with the violinist Mi-Sa Yang and the pianist Adam Laloum. Their first recording was distinguished by *The Strad* magazine with ‘*The Strad* recommends’.

Adam Laloum achieved international recognition in 2009 when he won First Prize at the prestigious Clara Haskil Competition and entered the class of Evgeni Koroliov, winner of the 1977 Clara Haskil Prize, at the Musikhochschule in Hamburg.

Since then he has appeared at such festivals as Lucerne, Verbier, La Roque-d’Anthéron, Bad Kissingen, Piano aux Jacobins, Aix-en-Provence Easter Festival, La Folle Journée de Nantes, Klavier-Festival Ruhr and Rheingau Musik Festival, and venues including the Wigmore Hall in London, the Herkulesaal in Munich, the Berlin Philharmonie, the Théâtre des Champs-Élysées and Auditorium du Louvre in Paris, the Zurich Tonhalle, and the Conservatorio Giuseppe Verdi in Milan. Among the orchestras with which he has performed are the Orchestra of the Mariinsky Theatre (under Valery Gergiev), the Orchestre de Paris (Cornelius Meister), the Orchestre de Chambre de Lausanne (Joshua Weilerstein), the Orchestre Philharmonique de Radio France (Sir Roger Norrington), and the Deutsches Sinfonieorchester at the Berlin Philharmonie.

An enthusiastic chamber musician, he joined Mi-Sa Yang and Victor Julien-Laferrière to found the Trio Les Esprits,

whose first disc, of works by Beethoven and Schumann, was released on Mirare. This recording was distinguished by *The Strad* magazine with ‘*The Strad* recommends’. A subsequent disc of the Brahms Clarinet Sonatas and Trio with Raphaël Sévère and Victor Julien-Laferrière received a Diapason d’Or of the Year 2015 and *ffff* in *Télérama*. He has also recorded two solo recital programmes for Mirare, devoted to Brahms and Schumann respectively, which have been highly acclaimed by the critics, earning a Diapason d’Or of the Year 2015, *ffff* in *Télérama*, and other distinctions.

He holds prizes and scholarships from the Fondation de France and the Fondation Groupe Banque Populaire.

Adam Laloum is the artistic director of ‘Les Pages Musicales de Lagrasse’, a chamber music festival he founded in 2015.

ZWISCHEN SPÄTROMANTIK UND SYMBOLISMUS SONATEN FÜR VIOLONCELLO UND KLAVIER



Drei Visionen, drei zwischen 1865 und 1915 auf beiden Seiten des Rheins entstandene Meisterwerke.

Man kann sich keinen „deutscheren“ Komponisten vorstellen als den aus Hamburg stammenden und zur Zeit des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 in Wien lebenden Johannes Brahms (1833-1897). Einen „französischeren“ Künstler als Claude Debussy (1862-1918) kann man wohl auch kaum erträumen, dieser starb kurz vor dem Ende des Ersten Weltkriegs in Paris. Brahms begann mit der Komposition seiner Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 1 e-Moll op. 38 im Geburtsjahr Debussys, welcher seine eigene erst gegen Ende seiner Lebensreise schrieb. Fünfzig Jahre liegen zwischen ihren Sonaten. Paradoxerweise stellt hier der aus Lüttich stammende, ältere César Franck (1822-1890), Belgier und

späterer französischer Staatsbürger, das perfekte Bindeglied dar, aufgrund seiner deutsch-belgischen Abstammung sowie des Kompositionsjahrs seiner Sonate, 1886. Sechzehn Jahre zuvor hatte Preußen Frankreich besiegt, welches Elsass-Lothringen verlor und die erniedrigende Proklamation des Deutschen Reiches in Versailles ertragen musste. Während Brahms ein „Triumphlied“ op. 55 komponierte, waren die französischen Komponisten verzweifelt. Obwohl sie alle der deutschen Musik sehr zugetan waren, gründeten sie damals unter dem Motto „Ars gallica“ eine „Société Nationale de Musique“¹. Camille Saint-Saëns, das französische Alter Ego von Brahms, war einer der beiden Mitbegründer. 1886 wurde César Franck zum Präsidenten der „Société Nationale de Musique“ gewählt, im Hinblick auf eine Öffnung der Vereinigung für die deutsche Musik, unter dem Druck des damals

1- Eine musikalische, primär der „Ars gallica“, der gallischen Kunst, verpflichtete französische Vereinigung. Sie wurde am 25. Februar 1871 gegründet, um vor allem zeitgenössische Instrumentalmusik französischer Komponisten öffentlich aufzuführen. Anm. d. Ü.

herrschenden Kultes um Richard Wagner.

Welche Brahms-Werke kannte man damals in Paris? Vor 1870 in erster Linie das Klavierquintett in f-Moll op. 34, durch zwei deutsche Pianistinnen, Wilhelmine Clauss-Szarvady und Louise Japha-Langhans (eine Bekannte des jungen Brahms und Schülerin von Clara Schumann). 1870 erwarb der Pariser Verleger J. Maho die Rechte an sechs Kammermusikwerken, einschließlich dieser Cellosonate. Andere Kompositionen wurden dann in der französischen Hauptstadt aufgeführt, ohne Begeisterung auszulösen. César Franck hingegen verkannte den Wert des Komponisten des „Deutschen Requiems“ nicht. 1873 übergab er Vincent d'Indy ein Empfehlungsschreiben sowie ein Exemplar seines Oratoriums „Rédemption“ für seinen deutschen Kollegen. Er wollte offensichtlich dessen Aufmerksamkeit gewinnen. Sechs Jahre später bewies sein Klavierquintett in f-Moll op. 34, wie viel er Brahms verdankte. Letzterer hingegen schätzte die zeitgenössische französische Musik wenig, auch wenn er an der Veröffentlichung der vier „Livres de clavecin“ von Couperin mitarbeitete. Geheimnis der Wahlverwandtschaften...

Im Gegensatz zu den oft effekthascherischen Werken für Klavier oder Orchester sind die Kammermusiksonaten der *reinen* Musik verhaftet, in der Essenz symbolistisch in der Weise, Emotionen nur anzudeuten, ohne diese jemals genau herauszustellen. Die Besetzungen mit Klavier dominieren, so auch bei den Komponisten, um die es hier geht, alle drei zugleich Pianisten. In Frankreich wie in Deutschland hatten Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann immer eine Vorbildfunktion inne.

Brahms, Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 1 e-Moll op. 38

Obwohl er seiner Heimat Norddeutschland sehr verbunden war, beschloss Johannes Brahms 1862, sich in Österreich niederzulassen, wo er mit der Komposition seiner Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 1 begann. Die Wiener hießen ihn herzlich willkommen und die besten Ensembles griffen seine Werke auf. Dergestalt angeregt, mehrte er sein bereits signifikantes kammermusikalisches Schaffen. Insgesamt komponierte Brahms vierundzwanzig herrliche Werke, vom Duo bis zum Sextett, mit oder ohne Klavier, die die Kammermusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominieren, wie Beethovens entsprechende Kompositionen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Das tiefe Stimmregister des Cellos faszinierte Brahms. Dieses unterstützt hier nicht nur das Klanggerüst, sondern es „singt“ auch einige, der polyphonen Textur der Klavierstimme entnommene Themen. Brahms vollendete 1865 die Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 1 und widmete sie dem Cellisten und Sänger Josef Gänsbacher, welcher ihm zu der Berufung an die Wiener Singakademie verholfen hatte. Die Uraufführung durch Friedrich Helgar und Carl Reinecke am Klavier 1871 erfolgte in der Musikstadt Leipzig, wo der Hamburger bis dahin nicht besonders geschätzt wurde.

Die in vier Sätzen angelegte und um das Adagio erleichterte (dieses überarbeitete Brahms zwanzig Jahre später und fügte es in seine Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2 in F-Dur ein), „kleine e-Moll-Sonate“ hat ein gewisses

Etwas. Moderate Tempi sowie eingängige Melodien prägen die drei Sätze. Die Beredsamkeit der Themen des Allegro non troppo - das erste mit romantischem Doppelschlag, das zweite feuriger, als Kanon mit einem ruhigen Schlusschoral, rechtfertigt ihre vielfältigen, kaum variierten, aber immer ergreifenderen Wiederaufnahmen. Das anmutige Allegretto quasi Menuetto im Mittelteil umfasst ein samtartiges, berauschendes und spannendes Trio. Das wie manchmal bei Beethoven oder Mendelssohn als Sonaten-Fuge angelegte abschließende Allegro verdankt sein Gewicht seinem aus Bachs „Kunst der Fuge“ entliehenen Hauptthema (Contrapunctus XIII). Als mögliche Quellen dieses in seiner Art singulären Satzes kommen zwei französische Kompositionen in Frage: das finale Vivace aus Onslows Sonate für Violine und Klavier op. 15 sowie für die Coda Più presto, das Finale der *Sonate de Concert* für Violoncello und Klavier von Alkan, ebenfalls in e-Moll.

Franck, Sonate in A-Dur (1886), in der Fassung für Violoncello

César Francks einzige Solosonate, welche zeitgleich mit Brahms' Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2 F-Dur op. 99 sowie seiner Sonate für Klavier und Violine Nr. 2 A-Dur op. 100 entstand, erstrahlt wie ein Leitstern im französischen Musikschaffen dieser Zeit. Die Uraufführung fand 1886 in Brüssel mit dem Geiger Eugène Ysaÿe, zugleich Widmungsträger der Sonate, sowie mit Madame Bordes-Pène am Klavier statt, kurz darauf wurde sie in Paris mit den gleichen Interpreten aufgeführt.

Zusammen mit der Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 von Saint-Saëns und Faurés Sonate Nr. 1 A-Dur für Violine und Klavier, op. 13 gilt sie als mögliche Inspirationsquelle für Marcel Prousts „Sonate de Vinteuil“².

1886 gab es nur wenige französische Sonaten für Violoncello und Klavier (drei von Onslow, jeweils eine von Chopin, Alkan, Lalo, Duparc und Saint-Saëns). Daher wollten die Cellisten Francks Sonate unbedingt auch für ihre musikalischen Zwecke in Anspruch nehmen. Mit der Genehmigung des Komponisten veröffentlichte Jules Delsart 1888 bei dem französischen Musikverlag Éditions Hamelle die „Bearbeitung für Violoncello“, die mehr auf dunklere Schattierungen setzt.

Das breit und kraftvoll zyklisch angelegte Werk (mit wiederkehrenden Motivanklängen im Verlauf der einzelnen Sätze), beginnt sehr zart mit einem wiegenden, unglaublich zauberhaften Allegretto ben moderato im 9/8-Takt. Das anschließende, leidenschaftliche Allegro beinhaltet eine langsame und intensive Episode nach dem Liszt entlehnten „Kreuzmotiv“ (vier Töne, die so aufeinander folgen, dass beim Verbinden der Außen- und der Innentöne ein Kreuz entsteht). Das höchst originelle Recitativo-Fantasia führt zum finalen Rondo in Dur, dessen Kanon-Refrain d'Indy zufolge von einem wallonischen Volkslied stammen soll. Die gespannte, von Liszt und Wagner inspirierte Harmonik verströmt ihre schwindelerregenden Modulationen in verschärfter Chromatik, dichten pianistischen Texturen und schwankenden Rhythmen; alles in allem ein fesselndes Beispiel für den „Fin de Siècle“-Stil auf höchstem Niveau.

2- Fiktive Sonate für Violine und Klavier aus Marcel Prousts Roman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“. Anm. d. Ü.

Debussy, Sonate für Violoncello und Klavier in d-Moll (1915)

Als Reaktion auf diese erweiterten Formen, diese fiebrige Harmoniewareine Rückkehr zur Schlichtheit vorhersehbar. Debussy mit seinem Plädoyer für „das Ertränken der Tonart“³ war zugleich musikalischer Bote der modalen, entspannteren „Art nouveau“. Hier überschritten sich durchaus die unterschiedlichen Ästhetiken. Im Dezember 1893 wurde das 234. Konzert der SNM beispielsweise mit folgendem Programm angekündigt: Franck, Sonate für Violine und Klavier (Ysaÿe und d'Indy); Debussy: Streichquartett (Erstaufführung Ysaÿe-Quartett); Bach, Partita in d-Moll; d'Indy, Streichquartett op. 35.

Debussy entfernte sich von all seinen bisherigen symphonischen Meisterwerken sowie denjenigen für Klavier und kehrte am Ende zur Kammermusik zurück. Von seiner Krebserkrankung schwer gezeichnet und von den Auswirkungen des Krieges am Boden zerstört, sann er nach über die Komposition von „Six Sonates pour divers instruments“ (Sechs Sonaten für verschiedene Instrumente), zur Erneuerung des französischen „Concerts“ der Barockzeit. Letztlich konnte er nur drei davon komponieren - für Violoncello und Klavier, Flöte, Viola und Harfe, Violine und Klavier -, in drei knappen Sätzen, „in der alten, so geschmeidigen Form, ohne den Bombast der modernen Sonaten“. Hatte der Komponist der „Hommage à Rameau“ nicht bei seinem berühmten Vorgänger „diese Klarheit des Ausdrucks, diese Präzision

und Knappheit in der Form, besondere und signifikante Eigenschaften des französischen Geistes“ gelobt?

Die als Erste im Sommer 1915 komponierte Cellosonate dauert nicht länger als zwölf Minuten. Sie sollte zunächst „Pierrot fâché avec la lune“ (Der auf den Mond wütende Pierrot) heißen, vielleicht als Anspielung auf Schönbergs „Pierrot lunaire“ sowie auf die Commedia dell'arte, auf Watteau, auf Verlaine? Leicht zyklisch angelegt, überlässt sie größtenteils dem Violoncello und seinen Spieltechniken das Feld. In diesen Zeiten der Barbarei bedient sie sich der Trauertonalart d-Moll, jedoch ohne jegliches Pathos. Da finden sich eher eine hohe Eloquenz im Prolog, ein wollüstiger Habanera-artiger Hüftschwung in der „fantasque et léger“ (fantasievoll-exzentrisch und leicht) zu spielenden Pizzicato-Serenade, ein animiertes Wirbeln in dem kapriziösen, spanisch anmutenden und mit kontrastierenden Episoden durchsetzten Finale, eine davon gar „molto rubato con morbidezza“. Was für ein zurückhaltendes Geständnis! Dies ist typisch französische, in Musik umgesetzte Untertreibung.

Die ersten Aufführungen fanden 1916 in London und in Genf statt. Im März 1917 stellte Debussy, der „musicien français“ (französische Musiker) par excellence, höchstpersönlich seine Sonate in der französischen Hauptstadt vor, mit Joseph Salmon am Violoncello.

Brigitte François Sappey

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

3- Frz. „Il faut noyer le ton.“ Claude Debussy um 1890 in einem Gespräch mit seinem ehemaligen Lehrer Ernest Guiraud. Anm. d. Ü.

VICTOR JULIEN-LAFERRIÈRE

Der 1990 in Paris geborene Cellist Victor Julien-Laferrrière studierte zunächst bei René Benedetti und setzte sein Studium dann am Pariser Conservatoire National Supérieur bei Roland Pidoux fort (2004-2008), bevor er 2009 zu Heinrich Schiff an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) wechselte (bis 2014). Ein Studium bei Clemens Hagen am Salzburger Mozarteum schloss sich an (2014-2016). Zudem war er von 2005 bis 2011 Teilnehmer der International Music Academy Switzerland unter der Leitung von Seiji Ozawa. Victor Julien-Laferrrière errang beim internationalen Musikwettbewerb „Prager Frühling“ 2012 im Finale mit Dvořáks Cellokonzert den 1. Preis sowie die beiden Sonderpreise. Mit den Preisen verbunden waren Konzertauftritte mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France beim Musikfestival „Prager Frühling“ sowie mit der slowakischen Staatsphilharmonie beim Zentraleuropäischen Festival Žilina/Slowakei sowie beim Internationalen Musical Olympus Festival in Sankt Petersburg mit dem Eremitage Staatsorchester.

Victor Julien-Laferrrière gastierte bisher im Pariser Théâtre des Champs-Élysées, dem Auditorium du Louvre, der Cité de la Musique, der Salle Gaveau, dem KKL in Luzern, der Tonhalle Zürich, an der Oper Dijon, weiterhin u. a. bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, beim Kammermusikfestival Kuhmo (Finnland), bei den Festivals in Gstaad, Deauville, bei La Folle Journée in Nantes und Tokio sowie beim Osterfestival in Aix-en-Provence.

Victor Julien-Laferrrière wurde für die Victoires de la Musique Classique 2013 nominiert und wird durch den französischen Fonds Instrumental unterstützt. Er ist Preisträger der französischen Stiftung Groupe Banque Populaire, der Stiftung Fondation Safran pour la Musique 2013 und der Stiftung Oulmont 2012. Als begeisterter Kammermusiker gründete Victor Julien-Laferrrière 2009 zusammen mit Mi-Sa Yang (Violine) und Adam Laloum (Klavier) das Trio „Les Esprits“. Ihre erste gemeinsame Einspielung wurde von dem englischen Fachblatt The Strad mit einem „The Strad recommends“ gewürdigt.

ADAM LALOUM

Adam Laloum wurde international bekannt als Gewinner des renommierten Clara-Haskil-Klavierwettbewerbes 2009; er studiert seitdem in der Klasse von Evgeni Koroliov, ebenfalls Preisträger des Clara-Haskil-Wettbewerbes (1977), an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Laloum absolvierte in der Folge Auftritte bei den Musikfestspielen in Luzern, Verbier, La Roqued'Anthéron, Bad Kissingen, Piano aux Jacobins, bei dem Osterfestival in Aix-en-Provence, der Folle Journée in Nantes, dem Klavier-Festival Ruhr, dem Rheingau Musik Festival, in der Wigmore Hall, dem Münchner Herkulesaal, dem Pariser Théâtre des Champs-Élysées, dem Auditorium du Louvre, der Berliner Philharmonie, der Tonhalle Zürich, dem Mailänder Conservatorio Giuseppe Verdi, mit dem Orchester des Mariinsky-Theaters unter Valerij Gergijew, dem Orchestre de Paris unter Cornelius Meister, dem Orchestre de Chambre de Lausanne unter Leitung von Joshua Weilerstein, dem Orchestre Philharmonique de Radio France unter Sir Roger Norrington sowie dem Deutschen Sinfonieorchester in der Berliner Philharmonie.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker gründete Adam Laloum zusammen mit Mi-Sa Yang (Violine) und Victor Julien-Laferrière (Violoncello) das Trio „Les Esprits“, dessen erste CD mit Werken von Beethoven und Schumann bei Mirare erschienen ist. Diese wurde von dem englischen Fachblatt The Strad mit einem „The Strad recommends“ gewürdigt. Ein zusammen mit Raphaël

Sévère und Victor Julien-Laferrière eingespieltes Album mit Brahms-Sonaten und dem Klarinetten trio wurde mit dem Diapason d'Or 2015 und *ffff* der Zeitschrift *Télérama* ausgezeichnet.

Ebenfalls bei Mirare erschienen zwei von der Kritik mit höchstem Lob und Auszeichnungen bedachte Solo-Einspielungen Laloums mit Kompositionen von Brahms und Schumann (Diapason d'Or 2014, *ffff* *Télérama*).

Adam Laloum ist Preisträger der französischen Stiftung Fondation de France sowie Preisträger-Stipendiat der Fondation Groupe Banque Populaire. Zudem ist er Künstlerischer Leiter des 2015 von ihm gegründeten Kammermusikfestivals „Les Pages musicales de Lagrasse“.