

SA 31.01.2009 20.00 Uhr
SO 01.02.2009 16.00 Uhr

Großer Saal, Abonnement F, 3. Konzert

Konzerthausorchester Berlin

Marc Piollet

Gautier Capuçon Violoncello

Claude Debussy (1862 – 1918)

»Prélude à l'après-midi d'un faune«

Antonín Dvořák (1841 – 1904)

Konzert für Violoncello und Orchester h-Moll op. 104

Allegro

Adagio, ma non troppo

Finale. Allegro moderato

Pause

Béla Bartók (1881 – 1945)

Konzert für Orchester

Introduzione. Andante non troppo – Allegro vivace

Gioco delle coppie. Allegretto scherzando

Elegia. Andante non troppo

Intermezzo interrotto. Allegretto

Finale. Presto

Debussy: Lust im Licht

Entstehung 1892 bis 1894

Uraufführung 22.12.1894 Paris

Besetzung 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, Antike Zimbeln, 2 Harfen, Streicher

Dauer ca. 10 Minuten



Stéphane Mallarmé als Faun. Zeichnung von Edouard Manet für die Illustrierte «Les hommes d'aujourd'hui», 1887

Traut man der Redewendung, ist es angenehm, sich in ein gemachtes Nest zu setzen. Aber bekanntlich fühlt sich – um ein anderes Bild zu bemühen – nicht jeder neue Mieter in vollgestellten Räumen, vorhandenen Möbeln, abgestandener Luft und mit angestaubten Tapeten wohl. So dürfte es auch Debussy gegangen sein, als er sich Ende des 19. Jahrhunderts im durchaus komfortablen Haus der französischen Musik einrichtete. Er sehnte sich nach großen Fenstern, viel Licht und frischem Wind, der – dies wäre aber ein eigenes Thema – für ihn ganz besonders aus Osten blies und vom Kreis um Mussorgsky angefacht wurde. »Französische Musik«, schrieb Debussy, »das heißt Klarheit, Eleganz, einfache und natürliche Deklamation ... Man muss die Musik von allem gelehrten Schwulst befreien. Die Musik muss mit Bescheidenheit danach trachten, Freude zu bereiten.« Er wollte seine »Musik niemals in eine zu korrekte Welt einschließen«, sondern »etwas, bei dem die Handlung irgendwie dem Ausdruck seelischer Empfindungen unterworfen würde, der bis ins Letzte ausgekostet wird.«

Das Losungswort der jungen Wilden hieß »Freiheit«: Aus der Enge der Ateliers in die Natur trieb es die Maler; die Dichter suchten nach einer Sprache, die hergebrachte Formen und die Fesseln der Grammatik gegen Klang, farbige Assoziationen und Platz zum Träumen tauschte. Die Be-

kanntschaft mit Dichtern hatte der Student Debussy schon während seines Romaufenthaltes in der Villa Medici jener mit seinen komponierenden Kollegen vorgezogen. Mit Dichtern, allen voran Stéphane Mallarmé, pflegte er weiterhin Umgang, als er nach Paris zurückgekehrt war. Die Sinne wurden eins, die Künste verschwisterten sich: Mallarmés Hirtenpoem »L'Après-midi d'un faune« (»Der Nachmittag eines Fauns«), das sich möglicherweise auf ein Gemälde François Bouchers bezieht und 1876 erstmals mit einer Illustration Edouard Manets erschienen war, regte Debussy zur Komposition eines Préludes an, das zum Symbol einer neuen Musik wurde. »Seit der Flöte des ‚Faune‘«, die am Beginn des Stückes in die träge Stille hinein anhebt, »atmet die Musik anders«, hat es Pierre Boulez später formuliert.

Mallarmé schilderte in seinem Gedicht den Waldgott, der in »gelber Stunde« an »Siziliens Ufersumpf« nur das »Rieseln seiner Flöte« hören lässt und in erotischen Erinnerungen und Wunschbildern schwelgt: »O Zorn der Frauen, wildes Ringen der heilig nackten Last, mir wieder zu entspringen und meiner Lippen Brand zu fliehen, dem Blitz der Lust.« Den Tagträumen von »Kussgewirr« und »frohem Gliederspiel« folgt das sanfte Entschlummern: »Im Schlaf vergesse ich die lästerlichen Triebe, ich lieg auf heißem Sand und öffne, wie ichs liebe, den Mund der Sonne, die den Wein zur Reife bringt.« Debussy machte sich an die Komposition zunächst mit der Absicht, nach dieser Vorlage eine dreisätzige Sinfonie zu schreiben. Übrig blieb dann das zehnminütige Prélude, das tradierte Modelle kühn in eine Variationsform integrierte. Dass die Töne dem Text Zeile für Zeile folgen, ist immer wieder sowohl behauptet als auch verneint worden. Lassen wir die Antwort in der Schweben, in der betörenden Schweben dieses Stückes: »Ist Prélude à l'après-midi d'un faune ... nicht vielleicht das, was in der Flöte vom Traum des Fauns zurückgeblieben ist? Genauer ausgedrückt ist es der allgemeine Eindruck der Dichtung, denn wenn man ihrem Gang zu genau folgen wollte, würde die Musik außer Atem geraten wie ein Droschkengaul, der mit einem Vollblut um den Großen Preis konkurriert. Es gibt auch der Verachtung für die ›Wissenschaft der Zylinder‹ Ausdruck, die unsere stolzesten Köpfe belastet; dann ist es respektlos gegen die Tonart, ja, sogar in einem Modus geschrieben, der sich bemüht, alle Nuancen zu umfassen, was durchaus logisch beweisbar ist. Nun folgt es doch der aufsteigenden Bewegung des Gedichts, es ist der wunderbar beschriebene Schmuck des Textes, beschwert durch die Menschlichkeit, die zweiunddreißig zu früh aufgestandene Streicher dazu beitragen! Der Schluss ist der letzte, verlängerte Vers: ›Lebwohl, schönes Paar! Ich werde den Schatten sehen, der du geworden bist‹« (Claude Debussy).

Dvořák: Erinnerndes Lied

Entstehung 1894/95

Uraufführung 19.3.1896 London

Besetzung Violoncello solo – 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 3 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Triangel, Streicher

Dauer ca. 40 Minuten



Familie Dvořák vor dem Haus 327 East 17th Street in New York

Der frische Wind, der Antonín Dvořák Ende des 19. Jahrhunderts – ziemlich genau sogar zu der Zeit von Debussys »Nachmittag eines Fauns« – um die Ohren wehte, war ein amerikanischer. Auch hier ging es um Erneuerung: Die Einladung vom Sommer 1891, dem New Yorker Conservatory of Music als Direktor vorzustehen, verdankte sich keineswegs nur Dvořáks allgemeiner Popularität. Vielmehr hatte man den Tschechen, der geradezu symbolhaft das Ringen um Nationalmusik verkörperte, mit Bedacht ausgewählt. Im November 1892, zwei Monate nach seiner Ankunft in der »Neuen Welt, umriss Dvořák in einem Brief an einen Bekannten die Aufgabe, die vor ihm lag: »Die Amerikaner erwarten

große Dinge von mir, vor allem soll ich ihnen den Weg ins gelobte Land und in das Reich der neuen, selbständigen Kunst weisen, kurz, eine nationale Musik schaffen.« Und wie schon zuvor wurde ihm nun auch hier die Folklore zur wesentlichen Quelle: Melodische und rhythmische Muster, die mit »dem Einfluss dieses Landes (das bedeutet die Volkslieder der Neger, Indianer, Iren)« verknüpft waren (so Dvořák über seine Neunte Sinfonie), lassen sich so mancher seiner Schöpfungen jener Jahre ablauschen.

Allerdings träfe man nur die halbe Wahrheit, würde man diese Werke als »amerikanische Musik« bezeichnen. Es sind (ganz abgesehen davon, dass sich pentatonische Wendungen gleichermaßen in indianischer wie in slawi-



BERLINS ADRESSE
FÜR GUTE MUSIK

L&P Classics bietet seit 1997 in Kudamm-Nähe dem Klassik- und Jazz-Freund ein bekannt angenehmes Ambiente und qualifizierte Fachberatung. Ein breites und tiefes Sortiment bei Klassik und Jazz (ca. 19.000 verschiedene Tonträger) wird ergänzt durch Literatur, Weltmusik, Hörbuch, Chansons, Folk, Soundtracks und Kinder-Repertoire. Ständig wechselnde Katalog-Aktionen zu Sonderpreisen erfreuen den regelmäßigen Besucher von L&P Classics. Geradezu berühmt ist die Schnelligkeit unseres Bestellservice.

Testen Sie uns – wir freuen uns auf Ihren Besuch in unseren neuen Räumen.

Bei einem Kauf in unserem Ladengeschäft erhalten Sie einmalig 15% Rabatt bei Vorlage dieser Anzeige. Schauen Sie mal rein...

Seit 10. Oktober 2008 sind wir umgezogen und Sie finden uns nun
in der Welscherstr. 28/Ecke Lietzenburger Str. unweit vom Wittenbergplatz
Öffnungszeiten: Montag - Samstag von 10 Uhr bis 20 Uhr
Tel: 030-88043043 · Fax: 030-88043044 · Email: lpclassics@versanet.de

scher Volksmusik nachweisen lassen) Klang gewordene Erlebnisse, die ein Tscheche in Amerika hatte. Es sind zudem Bekundungen eines Bodenständigen, der mit zunehmender Wehmut seine gewohnte Umgebung vermisste. Da das Cellokonzert die einzige Komposition ist, die Dvořák zwischen seinem Böhmen-Urlaub 1894 und der endgültigen Rückkehr im darauf folgenden Frühjahr vollendete, kann es als besonderes Dokument dieser Sehnsucht gehört werden. Amerika wurde ihm schwer: »Nun beende ich bereits das Finale des Cellokonzerts. Könnte ich sorglos arbeiten wie in Vysoká, wäre ich schon längst fertig. Aber hier geht es nicht, ... ich kann meiner Arbeit nicht so viel Zeit widmen – und wenn ich es könnte – ich habe keine Lust usw. Kurz, das beste wäre, in Vysoká zu sein, dort lebe ich wieder auf, ruhe aus und bin glücklich. Wäre ich doch wieder dort« (Dvořák im Januar 1895). »Amerikanische« Motive spielt – vor allem am auftrumpfenden, an die Sinfonie »Aus der Neuen Welt« gemahnenden Orchesterbeginn – zwar noch eine Rolle, aber schon das folgende Seitenthema lässt den Blick in die »Alte Welt« schweifen: Die lyrische, anfänglich dem Horn anvertraute Melodie, die weite Prärie evokieren mag, wird von unverkennbar böhmischen Tanzfloskeln »abgefangen«. Im langsamen, dreiteiligen Satz gesellt sich zunächst das Cello zu den verhalten singenden Holzbläsern. In der Mitte steht, nach wuchtigem Tutti, ein Selbstzitat: Das Soloinstrument intoniert Dvořáks Lied »Lasst mich allein in meinen Träumen gehen« op. 82 Nr. 1 von 1887. Dieses Zitat bringt, sozusagen als gedanklicher Kern des ganzen Konzertes, Erinnerung und Hoffnung zusammen. Allgemein kommt zu der Erinnerung an das Einst und die Heimat die Hoffnung, bald wieder mit den Freunden vereint zu sein; konkret mischt sich die Erinnerung an seine verehrte Schwägerin Josefina Kaunitzová (»Lasst mich allein« soll ihr Lieblingslied gewesen sein) mit der Hoffnung auf ihre baldige Genesung (während der Komposition des Adagios hatte Dvořák Nachricht von ihrer schweren Erkrankung erhalten). Eine Hoffnung, die sich nicht erfüllte. Josefina starb im Mai 1895, und Dvořák – inzwischen in Böhmen angelangt – arbeitete daraufhin das Finale des eigentlich bereits vollendeten Werkes um: Kurz vor Ende des letzten Satzes fügte er das Liedthema, von der Solovioline ins verklärende Dur gewendet, noch einmal ein.

Für den Solisten bietet das Konzert mit ausgreifendem Gesang, rezitativisch erregten Momenten und virtuoser Figuration reichlich Gelegenheit zum Beweis seines Könnens. Hanuš Wihan – Initiator sowie Widmungsträger der Komposition und im Böhmischem Quartett übrigens Kollege von Dvořáks Schwiegersohn Josef Suk – ging die primär vom Inhalt her gedachte Form (vor allem das Fehlen einer brillanten Solokadenz) dennoch gegen den Strich. Dvořák verweigerte entsetzt die geforderte Änderung seiner Konzeption, Wihan war nicht zur Uraufführung bereit. So spielte bei der ersten Darbietung des Konzertes der Engländer Leo Stern.

Bartók: Elegie und Utopie

Entstehung 1943

Uraufführung 1.12.1944 New York

Besetzung 3 Flöten (3. auch Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten (3. auch Bassklarinette), 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten (4. ad libitum), 2 Posaunen, Bassposaune, Tuba, Pauken, Kleine Trommel, Große Trommel, Tamtam, Becken, Triangel, 2 Harfen, Streicher

Dauer ca. 37 Minuten



309 West 57th Street – hier wohnte Bartók zuletzt

Ein knappes halbes Jahrhundert nach Dvořák machte sich auch Béla Bartók auf nach Amerika. Seine Reise jedoch war keine freiwillige – es war die Flucht vor dem Faschismus, der in den Zweiten Weltkrieg geführt hatte. »Ich bin ziemlich pessimistisch, ich habe all mein Vertrauen zu Menschen, zu Ländern und zu allem verloren«, konstatierte Béla Bartók in den frühen 1940er Jahren in den USA. Überschattet war Bartóks erste Zeit im amerikanischen Exil nicht nur von den schmerzlichen Erfahrungen als Flüchtling, sondern auch von seiner damals diagnostizierten Todeskrankheit, der Leukämie. In dieser schwierigen Situation erhielt er Hilfe durch einen Freund: Joseph Szigeti wandte sich

an Serge Koussewitzky, den weltberühmten Dirigenten der Bostoner Sinfoniker, der Bartók auf Kosten der Koussewitzky-Stiftung beauftragte, ein Orchesterwerk zu komponieren. Koussewitzky besuchte Bartók im Mai 1943 im Sanatorium, besprach die Komposition mit ihm und überreichte dem sich sträubenden Komponisten einen Scheck über die Hälfte des Honorars. Während eines Erholungsaufenthaltes in Sarance Lake im Sommer und Herbst 1943 komponierte Bartók das Konzert für Orchester,

»... ein ziemlich langes Werk, es dauert ungefähr 40 Minuten, hat fünf Sätze. Den ganzen September habe ich viel daran gearbeitet, ohne dass es meiner Gesundheit geschadet hätte....« (Brief an Wilhelmine Creel). Gut ein Jahr später, am 1. Dezember 1944, fand die erfolgreiche Uraufführung des Konzertes für Orchester in New York unter der Leitung von Koussewitzky statt. Die wachsenden Anerkennung, die Bartók in jener Zeit zuteil wurde und das Wiedererwachen der Kreativität, deren erstes Zeugnis das Konzert für Orchester ist, lassen die letzten beiden Lebensjahre Bartóks in einem freundlicheren Licht erscheinen als die schwierigen ersten Jahre des Exils.

Eine Elegie, ein Klagegesang also, bildet das Herzstück der Komposition. Die anderen Sätze umgeben die Elegie symmetrisch und fügen sich ihrerseits zu Paaren: vor und nach ihr erklingen Scherzosätze, am Beginn und am Ende stehen sonatenartige Allegros. Der Elegie vergleichbare Charaktere, fast durchweg sinistre Nachtmusiken, finden sich immer wieder im Œuvre Bartóks: Man denke an die »Tränensee«-Episode aus dem Einakter »Herzog Blaubarts Burg«, an die langsamen Sätze aus dem Divertimento für Streicher und der Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Anton Tschechow erzählt in einer Novelle von einem Bauernburschen, der viel schärfer sehen konnte als andere Menschen: »Dank seines scharfen Auges besaß er, außerhalb der gewohnten Welt, die jedermann sehen kann, ... eine besondere Welt, seine eigene, allen anderen unzugängliche...« Von Bartók wird immer wieder berichtet, dass er ein äußerst verfeinertes, empfindliches Gehör gehabt habe. So könnte man – Tschechow paraphrasierend – die Elegie als eine Musik beschreiben, in der die nächtliche Stille, wie mit einem äußerst sensitiven Gehör erlauscht, zu irrlichterndem Klang wurde, in dem sich die Klage mit alptraumhafter Intensität vergegenwärtigte.

Der Anfang des ersten Satzes ist ein musikalischer Geburtsprozess. Aus amorphem Dunkel fügen sich allmählich zwei greifbare musikalische Strukturen: ein aus auf- und absteigenden Quarten gebautes Motiv in den tiefen Streichern und später eine engschrittige Gestalt, die zunächst die Flöten vortragen. Aus beiden Gebilden wird zunächst das erste Thema des Allegro-Hauptsatzes entwickelt, aber sie wirken über die Satzgrenzen hinaus und bilden auch die motivische Essenz der Elegie. Betrachten wir all diese musikalischen Gestalten, fällt ein gemeinsames Merkmal auf: exakte oder annähernde Symmetrie. Sie sind entweder geformt wie eine Brücke oder erscheinen wie deren sich im Wasser spiegelndes Ebenbild. Auch der von der Oboe vorgetragene Seitensatz verbindet ein pendelndes Motiv mit seinem Spiegelbild. Im Mikrokosmos des Werkes begegnen also offenbar ähnliche auf Symmetrie zielende Strukturen, wie sie für die Großform prägend sind. Jenes Spiel mit originalen, rückläufigen oder umgekehrten musikalischen Gestalten entstammt dem Fundus »gelehrten« kontrapunktischen Kompo-

nierens. Dem entspricht, dass weite Teile der Durchführungspassagen des Kopfsatzes und des Finales Kanon- und Fugentechniken aufgreifen, ohne freilich deren Gesetzen allzu streng zu folgen: Bartóks Vorliebe für satztechnische Kunst bleibt frei von allem Akademismus.

Könnte der erste Satz sehr wohl eine Sinfonie eröffnen, so offenbart der zweite, warum Bartók sein Werk »Konzert« und nicht Sinfonie nannte: Instrumente und Instrumentengruppen werden virtuos und solistisch eingesetzt. Im »Spiel der Paare« (die Übersetzung von »Gioco delle coppie«) wandert eine gleichsam »unendliche« (freilich dennoch ganz unwagnerische) Melodie von den jeweils zweifach spielenden Fagotten, Oboen, Klarinetten und Flöten zu den Trompeten. Im Zentrum des Satzes scheint unvermittelt ein Choral auf, um der variierten Wiederkehr des Spiels zu weichen. Solche Heterogenität wird im zweiten Scherzo (»Unterbrochenes Zwischenspiel«) noch gesteigert. Hier arbeitet Bartók mit Quasizitaten, die in bitterer Ironie etwas vom zeitlichen Kontext des Konzerts erahnen lassen. Vergleichsweise harmlos taumeln am Beginn Holzbläsermelodien in irregulären Metren. Die anschließende gefühlvolle Kantilene beschwört ein Operettenlied aus der Zeit zwischen den Weltkriegen: »Schön, wunderschön bist du, Ungarland«. In diese Welt bricht unvermittelt ein banaler Gassenhauer ein, der zum einen an das Couplet »Heut geh ich ins Maxim« aus Lehárs »Lustiger Witwe« (Bartók schätzte weder das Werk noch den Komponisten) erinnert und zum anderen an ein Motiv aus dem ersten Satz von Schostakowitschs »Leningrader Sinfonie« gemahnt, die in jener Zeit Weltruhm erlangte. Die Fortsetzung des Couplettextes lautet: »Da kann man leicht vergessen das teure Vaterland«, und man kann wohl davon ausgehen, dass Bartók die Worte mitdachte.

Das Finale gleicht einer utopischen Vision von Versöhnung: Unterschiedlichstes – rastlose Motorik, Tanzrhythmen, Jazzintonationen und kontrapunktische Strukturen – vermag hier einträchtig mit- und nebeneinander zu existieren.

Porträt der Mitwirkenden



Marc Piollet

wurde 1962 in Paris geboren. Er studierte Dirigieren und Chorleitung an der Hochschule der Künste in Berlin und besuchte Meisterkurse bei John Eliot Gardiner, Michael Gielen, Kurt Masur und Lothar Zagrosek. 1995 war Marc Piollet alleiniger Preisträger beim Dirigenten-Forum des Deutschen Musikrates. Nach Stationen als Erster Kapellmeister beim Philharmonischen Staatsorchester Halle und am Staatstheater Kassel, wo er auch

als Stellvertretender GMD tätig war, hatte Marc Piollet 2003 bis 2005 die Position des Musikdirektors an der Volksoper Wien inne. Seit Herbst 2004 ist er Generalmusikdirektor am Hessischen Staatstheater Wiesbaden. Nachdem er dort in den letzten Spielzeiten große Erfolge mit Wagners komplettem »Ring« und Neuinszenierungen von »Don Carlos«, »Idomeneo«, »Faust«, »Freischütz« und »Salome« feiern konnte, stehen in der aktuellen Saison u. a. Premieren von »Don Giovanni« und »Tristan und Isolde« auf dem Programm. Zu seinen wichtigen Gastengagements im Bereich der Oper zählen seine Debüts an der Hamburgischen Staatsoper mit »La Traviata«, an der Vlaamse Opera in Antwerpen mit »Il Trovatore«, am Staatstheater Stuttgart mit »Così fan tutte« sowie an der Oper Köln mit »La Bohème« und »Carmen« am Théâtre Graslin in Nantes. Marc Piollet gastierte außerdem an der Deutschen Oper Berlin, bei der Ruhrtriennale, den Wiener Festwochen und in Tokio. Sein Debüt an der Opéra National de Paris war so erfolgreich, dass er in den folgenden Spielzeiten für zwei weitere Produktionen eingeladen wurde. 2007 leitete er an der Staatsoper Stuttgart eine Neuproduktion von »Jenufa«, eine Wiederaufnahme folgte im Sommer 2008. In der laufenden Saison kehrt er für eine Neuproduktion von Bartóks »Herzog Blaubarts Burg« und Schönbergs »Erwartung« an dieses Haus zurück und wird nach seinem erfolgreichen Debüt an der Wiener Staatsoper mit »Il barbiere di Siviglia« dort weitere Vorstellungen dirigieren. Konzertverpflichtungen führten Marc Piollet zu zahlreichen namhaften Orchestern, darunter die Bamberger Symphoniker, Münchner Philharmoniker, Radio-Sinfonieorchester Frankfurt, MDR-Sinfonieorchester Leipzig, Dresdner Philharmonie, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Mozarteum Orchester Salzburg, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Radio-Sinfonieorchester Saarbrücken, Radiophilharmonie des NDR Hannover, Philharmonisches Staatsorchester Bremen, Münchner Rundfunkorchester, Gewandhausorchester Leipzig,

Tivoli Symphony Orchestra und Tokyo Symphony Orchestra. In seinem Heimatland dirigierte er das Orchestre National de Lyon, Orchestre National de Lille, Orchestre National des Pays de la Loire, Orchestre National de Bordeaux, Philharmonie de Lorraine Metz sowie in Belgien das Royal Philharmonic Orchestra Antwerpen. Mit dem Bundesjugendorchester ging er im Frühjahr 2007 auf Tournee durch Deutschland und Europa. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit der Sopranistin Annette Dasch: Im Oktober 2008 erschien bei Sony BMG eine CD mit Mozart-Arien gemeinsam mit der Akademie für Alte Musik Berlin; darüber hinaus gaben die Künstler zusammen mit dem Münchner Rundfunkorchester im Herbst 2008 einige Konzerte in Deutschland.



Gautier Capuçon

wurde 1981 in Chambéry geboren und erhielt bereits im Alter von 5 Jahren ersten Cellounterricht. Später setzte er seine Ausbildung am Conservatoire Supérieur de Paris bei Annie Choquet-Zakine und Philippe Muller fort und studierte gleichzeitig Klavier bei Christophe Egiziano. Seit 2000 studiert er in der Meisterklasse von Heinrich Schiff in Wien.

1997 und 1998 war Gautier Capuçon Mitglied des »European Community Youth Orchestra« sowie des Gustav Mahler Jugendorchesters und arbeitete dort mit Dirigenten wie Bernard Haitink, Kent Nagano, Pierre Boulez, Daniele Gatti, Seiji Ozawa und Claudio Abbado zusammen. Bereits im Alter von 14 Jahren erhielt er einen ersten Preis für Cello, ein Jahr später auch für Klavier. 1999 war er erster Preisträger der Maurice-Ravel-Musikakademie von Saint-Jean de Luz und erhielt den Zweiten Preis des internationalen Cello-Wettbewerbs von Christchurch (Neuseeland) sowie den Ersten Preis des André-Navarra-Wettbewerbs von Toulouse. Im Juni 2000 bekam er den Cello- und Kammermusikpreis des CNSMP. 2001 wurde er bei den »Victoires de la musique« als »Junges Talent des Jahres« ausgezeichnet.

Gautier Capuçon spielte als Solist bereits weltweit mit führenden Orchestern und Dirigenten. Projekte seiner Karriere waren u.a. Konzerte in memoriam Friedrich Gulda mit Martha Argerich in Buenos Aires, Brüssel, München, La Roque d'Anthéron und Tokio sowie Konzerte mit dem National Symphony Orchestra Washington unter Leonard Slatkin, Philadelphia Orchestra mit Charles Dutoit, eine Tournee durch Australien, Neuseeland und China mit den besten dortigen Orchestern, eine erste Zusammenarbeit mit Emanuel Ax beim Saratoga Festival sowie mit Leonidas Kavakos, Kim Kashkashian und Elisabeth Leonskaja bei den Salzburger

Festspielen. In der Saison 2007/2008 war er mit dem WDR Sinfonieorchester unter Leitung von Semyon Bychkov auf einer umfangreichen Tournee in Italien, Kroatien und dem Baltikum. Desweiteren standen Konzerte mit dem Gürzenich Orchester, dem hr-Sinfonieorchester, mit Martha Argerich im Musikverein Wien, mit Oleg Maisenberg im Konzerthaus Wien, dem Orchestre National de France, dem Toronto Symphony Orchestra neben zahlreichen Kammermusikabenden z. B. in Frankfurt, Dortmund, Paris, London auf dem Programm. Eine Recitaltournee mit Gabriela Montero führt ihn im April 2009 nach München, Bonn, Dortmund, Hamburg und Heidelberg. Bei Virgin Classics erschien im Januar dieses Jahres eine CD mit dem hr-Sinfonieorchester und Paavo Järvi: die Cellokonzerte von Dvořák und Victor Herbert. Eine Duo-CD mit der Pianistin Gabriela Montero liegt ebenfalls vor. Gautier Capuçon ist Gast zahlreicher internationaler Festivals wie Divonne, Menton, St.-Denis, Straßburg, La Roque d'Anthéron, Musique en Côte Basque, San Sebastian, Les Folles Journées de Nantes, Berlin (auf Einladung von Claudio Abbado), Rheingau, Jerusalem, Lockenhaus, Edinburgh, Stresa, Spoleto, Davos, Verbier, Luzern und Festival Martha Argerich in Lugano.

IMPRESSUM

Herausgeber Konzerthaus Berlin

Intendant Prof. Dr. Frank Schneider

Text Andreas Hitscher (Debussy, Dvořák), Jens Schubbe (Bartók)

Redaktion Tanja-Maria Martens

Titelfotografie Christian Nielinger

Abbildungen Martin Kaufhold, Michael Tammaro – Virgin Classics, Archiv Konzerthaus Berlin

Satz und Reinzeichnung www.graphiccenter.de

Herstellung REIHER Grafikdesign & Druck

2,00 €

Die Intendanz möchte darauf hinweisen, dass das Fotografieren sowie die Nutzung ton- und videotechnischer Geräte nicht zulässig sind.