

# Therrien-Go Duo

## Program Notes

### C. Debussy: SONATA for Cello & Piano

In 1915, Debussy embarked on an ambitious project to compose six sonatas for various instrumental combinations. Unfortunately, due to his declining health, he completed only three. The first was the Cello Sonata, which marked a significant moment in his creative journey. The second sonata was for flute, viola, and harp, while the third—his final composition—was for violin and piano.

The title page of the original published edition proudly proclaims “Claude Debussy, Musicien français,” a statement of intent that hints at a departure from the time-honored traditions of the German masters. Debussy sought to carve out a new path, one that celebrated the spirit of classical music without being bound by its structural conventions. He stated, “The proportions and form of the Sonata were almost classical in the true sense of the word,” signaling a fresh approach to composition.

In the Prologue of the Cello Sonata, the cello takes center stage, weaving a nearly continuous line of melody from the very start. Debussy instructed that “the piano must not fight the cello, but accompany it,” creating a beautiful interplay between the two instruments. The main theme is introduced as a lyrical, descending line, returning at the end of the Prologue after a brief moment where the piano takes the lead. Although the sonata is set in D minor, it resonates with a modal character, perhaps reflecting Debussy's desire to evoke the charm of old Italian *commedia dell'arte*.

The journey through the sonata continues as the two main movements flow seamlessly into one another. The *Sérénade* presents a fantastical landscape, reminiscent of a whimsical harlequin. Here, the cello employs special techniques—*pizzicato*, *glissando*, *sur la touche* (bowing over the fingerboard), and *flautando* (delicate, flute-like sounds)—to create a rich tapestry of sound that is playful, sarcastic, and full of surprises.

As the Finale unfolds, the energy surges. The cellist has little time to rest, as the piano writing becomes denser and more intricate. Cello and piano engage in spirited dialogue, their playful antics punctuated by moments of introspection, before racing toward an exhilarating conclusion. The Cello Sonata made its debut in the fall of 1915, with Joseph Salmon performing alongside Debussy at the piano. This performance marked a notable addition to the chamber music repertoire, showcasing Debussy's unique voice and innovative spirit during a transformative time in his life.

\*written by D. H. Go

## A. Pidgorna: GRIEF CYCLES for Cello & Piano

Grief Cycles, commissioned by cellist Daniel Hamin Go, is a set of variations on a Ukrainian folk song "Plyve kacha po Tysyni" (A Duckling Swims in the Tisza). In Ukrainian folklore, the crossing of a river symbolizes death and the soul's passage to the afterlife. Since the 2014 Revolution of Dignity, the song is frequently played during memorials of fallen protesters and soldiers, and is strongly associated with Ukraine's fight for independence. For me, and many Ukrainians, this song contains all the grief not only of the last decade of war, but of centuries of horrific history of our land and people.

Writing these variations was my attempt to lessen the hold that this song has over me, to defuse the pain through continued exposure, a kind of deliberate grieving process. I methodically took the material through six keys and drew inspiration from historical key associations using Christian Schubart's 'Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst' published in 1806 as inspiration. I wanted to end with D minor, a key strongly linked with death. I chose to start with D# minor, a key only a semitone higher than D minor, but as far away as one can get on the circle of fifths. The downward movement of each key change was dictated by my own ear and faulty memory: whenever I sang the song, I wanted to shift the next verse down. The descent also felt symbolic. I looked up the historic key associations after mapping out the key changes and was shocked to discover that I accidentally traveled through some of the most devastating of the 24 keys. My attempt to defuse the song's power didn't really work. I still weep when I hear it. I weep as I translate the words.

Пливе кача по Тисині, A duckling swims in the Tisza,  
Мамко моя, не лай мені. My mother, don't scold me.  
Залаєш ми в злу годину, You will scold me in a wicked hour,  
Сам не знаю, де погину. I don't know myself where I will die.  
Погину я в чужім краю, I will die in a foreign land,  
Хто ж ми буде брати яму? Who will dig my grave?  
Виберут мі чужі люде, Strangers will bury me,  
Ци не жаль ти, мамко, буде? Won't you feel sorry, mother?  
Як же мені, синку, не жаль? How can I not feel sorry, son?  
Ти на моїм серцю лежав. You laid on my heart.

\*written by A. Pidgorna

## G. Tailleferre: IMPROMPTU ROMANCE PARTITA for piano III. Allegramente. Allegro

Germaine Tailleferre (1892-1983) was the only female member of the Groupe Des Six, a group of 6 French musicians who formed a lifelong friendship and composed in reaction to some of the more modern music that was written at the beginning of the 20th century by composers such as Richard Wagner, Claude Debussy or Maurice Ravel. Collectively, they aimed to write simpler and more accessible music, whilst each keeping their unique personality. Germaine Tailleferre, despite some resemblances with other composers in and outside the group—including M. Ravel with whom she spent a lot of time and received compositional advice—had a way of combining chromatic motifs, beautiful melodies and motoric rhythms that made her music always fresh and

personal.

Her catalog consists of numerous miniature pieces—sometimes even film music or harmonizations of traditional songs—marked with a singing quality that reminds of the great French popular songs of that same time period. *Impromptu* and *Romance* are two short and highly melodic compositions selected from Tailleferre's early composing years. Composed in 1909 and 1913 respectively, they show her ability to write a singing melody that shifts seamlessly through an abundance of warm harmonies and colors. Both written in an arch form, they go through some melancholic and dramatic moments in their central sections before returning to the light and peaceful character of their opening material. In contrast, the *Partita* for piano was composed later in Tailleferre's life (1957). More virtuosic in character, it also shows a more angular and orchestral side of Germaine Tailleferre's writing, reminiscing of the symphonic and neoclassical music of composers such as Igor Stravinsky, with whom she was friends.

\*written by J.-L. Therrien

### **S. Barber: SONATA for Cello & Piano in C, Op. 6**

Samuel Barber (1910-1981) was a pivotal figure in American classical music, and his formative years at the Curtis Institute of Music from 1924 to 1932 laid the groundwork for his illustrious career. During this time, he honed his skills in voice, piano, and composition, demonstrating remarkable talent that quickly distinguished him as a composer. Works from his student years—including the *Serenade*, *Dover Beach*, the *Violin and Cello Sonatas*, and the *Overture to The School for Scandal*—are not mere exercises; rather, they showcase the emergence of a prodigious creative voice that has since become integral to the standard repertoire.

The *Cello Sonata*, completed in 1932, was the last work Barber composed under the guidance of his teacher, Rosario Scalerò. He began the sonata while traveling in Europe that summer, during a hiking and boating trip with Gian-Carlo Menotti, a fellow Curtis student who would later become his life partner. At Menotti's family villa overlooking Lake Lugano, Barber composed the entire first movement and the *Presto* section of the second movement without the aid of a piano. Upon returning to Curtis in the fall, he finished the sonata with Scalerò's guidance, receiving technical support from cellist Orlando Cole, who premiered the work in December 1932 with Barber at the piano.

The influence of Brahms is palpable in the first movement, where a relentless march introduces the first theme group, followed by a distinctly Brahmsian second theme. Barber's development section, however, reflects his unique rhapsodic style. The recapitulation is compact and reimagined, showcasing Barber's emerging mastery of elegant yet expressive form.

The second movement seamlessly combines a slow section and a scherzo, a technique perfected by composers like Beethoven and Brahms. The song-like *Adagio* serves as a reflective prelude to the *Presto*, a lively exploration of perpetual motion. The return of the *Adagio* is extended and more expressive, building to a powerful climax before tapering off into a serene conclusion. Barber marks the final movement *Allegro appassionato*, aptly reflecting its passionate nature. Rather than an introductory theme, the movement opens with an impassioned cry. This is contrasted by a playful dialogue between the cello and piano, alternating between introspection

and wit. The passion resurfaces, presenting fresh perspectives on the material, ultimately leading to a heroic conclusion reminiscent of Brahms.

Together, these movements reveal Barber's distinctive voice and his ability to blend lyrical beauty with complex structural forms, solidifying his position as one of the most significant American composers of the 20th century.

\*written by D. H. Go

### **A. Casarrubios: SEVEN for Solo Cello**

Commissioned by Astral Artists and Thomas Mesa for his project Songs of Isolation, SEVEN is a tribute to the essential workers during the COVID-19 pandemic, as well as to those who lost lives and are still suffering from the crisis.

Cassarubios intended to create an experience in which two opposites coexist: solitude and resilience during isolation, and a sense of community and solidarity. The piece ends with seven bell-like sounds, alluding to New York's daily 7 PM tribute during the lockdown - the moment when New Yorkers clapped from their windows, connecting with each other and expressing appreciation for those on the front lines.

\*written by A. Casarrubios

### **S. Rachmaninoff: SONATA for Cello & Piano in G minor, Op. 19**

Sergei Rachmaninoff's journey as a young composer took a dramatic turn following the disastrous premiere of his First Symphony in 1897. The harsh criticism that followed plunged him into a profound depression, leading to a complete nervous breakdown. Alarmed by his condition, Rachmaninoff's family sought the help of Dr. Nicholas Dahl, a progressive psychiatrist renowned for his successful treatments.

Beginning treatment in January 1900, Rachmaninoff later recounted how Dr. Dahl was informed of his need to regain the ability to compose, specifically a piano concerto he had resigned himself to never writing. Each day, as he sat in Dahl's office, he would hear the soothing, repetitive mantra: "You will start to compose a concerto—You will work with ease—The composition will be of excellent quality." Miraculously, this hypnotic encouragement helped Rachmaninoff rediscover his creative spark, and by summer, he was composing once more. Within a year, he completed the Second Piano Concerto, which marked his breakthrough on the international stage and was dedicated to Dr. Dahl in gratitude. Riding this wave of renewed confidence, he soon composed a Sonata for Cello and Piano for his close friend, Anatoly Brandukov. The sonata premiered on December 2, 1901, in Moscow.

Rachmaninoff's Cello Sonata is expansive and deeply expressive. It opens with a substantial sonata-form movement, beginning with a dreamy introduction. The cello introduces a lyrical theme supported by a dynamic piano accompaniment, which later presents a simple, chant-like melody. Much of the development derives from a half-step motif first introduced in the prelude.

Notably, the recapitulation flows seamlessly from the climax of the development, showcasing Rachmaninoff's characteristic structural ingenuity.

The following scherzo poses technical challenges for the cellist, but rewards with two striking melodies: one as the scherzo's second theme and another for the central trio. The Andante movement unfolds as a luminous song filled with warmth and nostalgia. The finale returns to sonata form, introducing an even more captivating second theme than in the opening movement, culminating in a vigorous coda that brings the work to an exhilarating close.

\*written by D. H. Go

### **C. Debussy : SONATE pour violoncelle et piano**

En 1915, Debussy se lance dans un ambitieux projet de composition de six sonates pour diverses combinaisons instrumentales. Malheureusement, en raison de son état de santé en déclin, il n'en achève que trois. La première, la Sonate pour violoncelle, marque un moment important dans son parcours créatif. La deuxième sonate était pour flûte traversière, alto et harpe, tandis que la troisième – sa dernière composition – était pour violon et piano.

La page de titre de l'édition originale proclame fièrement « Claude Debussy, musicien français », une déclaration d'intention qui laisse entrevoir une rupture avec les traditions consacrées des maîtres allemands. Debussy cherche à tracer une nouvelle voie, qui célèbre l'esprit de la musique classique sans être lié par ses conventions structurelles. Il déclare : « Les proportions et la forme de la Sonate étaient presque classiques dans le vrai sens du terme », ce qui témoigne d'une nouvelle approche de la composition.

Dans le Prologue de la Sonate pour violoncelle, le violoncelle occupe un rôle central, tissant une ligne mélodique presque continue dès le début. Debussy a indiqué que « le piano ne doit pas lutter contre le violoncelle, mais l'accompagner », créant ainsi une belle interaction entre les deux instruments. Le thème principal est introduit par une ligne lyrique descendante, qui revient à la fin du Prologue après un bref moment où le piano occupe le rôle principal. Bien que la sonate soit en ré mineur, elle résonne d'un caractère modal, reflétant peut-être le désir de Debussy d'évoquer le charme de la vieille commedia dell'arte italienne.

Le voyage à travers la sonate se poursuit avec les deux mouvements principaux qui s'enchaînent avec fluidité. La *Sérénade* présente un paysage fantastique, rappelant un arlequin fantasque. Le violoncelle y utilise des techniques particulières – pizzicato, glissando, *sur la touche* (coups d'archet sur la touche) et *flautando* (sons délicats semblables à ceux d'une flûte) – pour créer une riche tapisserie sonore, ludique, sarcastique et pleine de surprises.

Au fur et à mesure que le *Finale* se déroule, l'énergie monte en flèche. Le violoncelliste n'a guère le temps de se reposer, car l'écriture du piano devient plus dense et plus complexe. Le violoncelle et le

piano s'engagent dans un dialogue plein d'entrain, leurs pitreries étant ponctuées de moments d'introspection, avant de s'élancer vers une conclusion exaltante.

La Sonate pour violoncelle a été créée à l'automne 1915, Joseph Salmon jouant aux côtés de Debussy au piano. Cette interprétation a marqué un ajout notable au répertoire de musique de chambre, mettant en valeur la voix unique et l'esprit novateur de Debussy à une période transformatrice de sa vie.

\*écrit par D. H. Go

### A. Pidgorna : GRIEF CYCLES (*Cycles de douleur*) pour violoncelle et piano

*Grief Cycles*, commandé par le violoncelliste Daniel Hamin Go, est un ensemble de variations sur une chanson folklorique ukrainienne « Plyve kacha po Tysyni » (Un caneton nage dans la Tisza). Dans le folklore ukrainien, la traversée d'une rivière symbolise la mort et le passage de l'âme dans l'au-delà. Depuis la Révolution de la dignité de 2014, la chanson est fréquemment jouée lors des commémorations de manifestants et de soldats tombés au combat, et elle est fortement associée à la lutte pour l'indépendance de l'Ukraine. Pour moi, et pour de nombreux Ukrainiens, cette chanson contient toute la douleur non seulement de la dernière décennie de guerre, mais aussi des siècles d'histoire horrible de notre pays et de notre peuple.

En écrivant ces variations, j'ai tenté d'atténuer l'emprise de cette chanson sur moi, de désamorcer la douleur par une exposition continue, une sorte de processus de deuil délibéré. J'ai méthodiquement fait passer le matériau par six tonalités et je me suis inspiré des associations de tonalités historiques en m'inspirant des « *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* » (idées pour une esthétique de l'art sonore) de Christian Schubart, publiés en 1806. Je voulais terminer par le ré mineur, une tonalité fortement liée à la mort. J'ai choisi de commencer par le ré # mineur, une tonalité qui n'est qu'un demi-ton plus haut que le ré mineur, mais aussi éloignée que possible du cercle des quintes. Le mouvement vers le bas de chaque changement de tonalité a été dicté par ma propre oreille et ma mémoire défaillante : chaque fois que je chantais la chanson, je voulais déplacer le verset suivant vers le bas. La descente était également symbolique. J'ai consulté les associations historiques de tonalités après avoir tracé les changements de tonalité et j'ai été choquée de découvrir que j'avais accidentellement traversé certaines des tonalités les plus dévastatrices des 24 tonalités. Ma tentative de désamorcer la puissance de la chanson n'a pas vraiment fonctionné. Je pleure encore lorsque je l'entends. Je pleure en traduisant les paroles.

Пливе кача по Тисині, Мамко моя, не лай мені.	Un caneton nage dans la Tisza, Ma mère, ne me grondez pas.
Залаєш ми в злу годину, Сам не знаю, де погину.	Vous me gronderez à l'heure de la méchanceté, Je ne sais pas moi-même où je mourrai.
Погину я в чужім краю, Хто жмибуде брати яму?	Je mourrai dans un pays étranger, Qui creusera ma tombe?
Виберут мі чужі люде, Цине жаль ти, мамко, буде?	Des étrangers m'enterreront, Ne serez-vous pas désolée, mère?

Як жемені, синку, не жаль? Ти на моїм серцю лежав.	Comment pourrais-je ne pas être désolé, mon fils? Tu t'es posé sur mon cœur.
---	---

\* écrit par A. Pidgorna

**G. Tailleferre :**

**IMPROMPTU**

**ROMANCE**

**PARTITA pour piano**

**III. Allegramente. Allegro**

Germaine Tailleferre (1892-1983) était la seule femme du Groupe des Six, un groupe de six musiciens français qui se sont liés d'amitié tout au long de leur vie et ont composé en réaction à la musique plus moderne écrite au début du XX<sup>e</sup> siècle par des compositeurs tels que Richard Wagner, Claude Debussy ou Maurice Ravel. Ensemble, ils ont cherché à écrire une musique plus simple et plus accessible, tout en gardant chacun leur personnalité unique. Germaine Tailleferre, malgré quelques ressemblances avec d'autres compositeurs du groupe ou non – dont M. Ravel avec qui elle a passé beaucoup de temps et reçu des conseils en matière de composition – avait une façon de combiner les motifs chromatiques, les belles mélodies et les rythmes motoriques qui rendait sa musique toujours fraîche et personnelle.

Son catalogue se compose de nombreuses pièces miniatures – parfois même des musiques de film ou des harmonisations de chansons traditionnelles – marquées par une qualité de chant qui rappelle les grandes chansons populaires françaises de la même époque. *Impromptu* et *Romance* sont deux compositions courtes et très mélodiques choisies parmi les premières années de composition de Tailleferre. Composées respectivement en 1909 et 1913, elles démontrent sa capacité à écrire une mélodie chantante qui évolue sans heurt à travers une abondance d'harmonies et de couleurs chaleureuses. Toutes deux écrites en forme d'arche, elles traversent des moments mélancoliques et dramatiques dans leurs sections centrales avant de revenir au caractère léger et paisible du début. En revanche, la *Partita* pour piano a été composée plus tard dans la vie de Tailleferre (1957). Plus virtuose, elle montre aussi un côté plus anguleux et orchestral de l'écriture de Germaine Tailleferre, rappelant la musique symphonique et néoclassique de compositeurs tels qu'Igor Stravinsky, dont elle était l'amie.

\*écrit par J.-L. Therrien

**S. Barber : SONATE pour violoncelle et piano en do, opus 6**

Samuel Barber (1910-1981) est une figure centrale de la musique classique américaine, et ses années de formation au Curtis Institute of Music, de 1924 à 1932, ont été déterminantes pour son illustre carrière. Pendant cette période, il a perfectionné ses compétences en chant, en piano et en composition, faisant preuve d'un talent remarquable qui l'a rapidement distingué en tant que compositeur. Les œuvres de ses années d'études – notamment la *Sérénade*, *Dover Beach*, les Sonates pour violon et violoncelle et l'Ouverture pour « *The School for Scandal* » (L'école du scandale) – ne sont pas de simples exercices;

elles témoignent plutôt de l'émergence d'une voix créatrice prodigieuse qui est depuis lors devenue partie intégrante du répertoire standard.

La *Sonate pour violoncelle*, achevée en 1932, est la dernière œuvre que Barber ait composée sous la direction de son professeur, Rosario Scalero. Il a commencé la sonate lors d'un voyage en Europe cet été-là, à l'occasion d'une randonnée et d'un voyage en bateau avec Gian Carlo Menotti, un camarade d'études de Curtis qui deviendrait plus tard son compagnon de vie. Dans la villa familiale de Menotti surplombant le lac de Lugano, Barber a composé l'intégralité du premier mouvement et la section Presto du deuxième mouvement sans l'aide d'un piano. De retour à Curtis à l'automne, il termine la sonate avec les conseils de Scalero et reçoit le soutien technique du violoncelliste Orlando Cole, qui crée l'œuvre en décembre 1932 avec Barber au piano.

L'influence de Brahms est palpable dans le premier mouvement, où une marche implacable introduit le premier groupe de thèmes, suivi d'un deuxième thème nettement brahmsien. La section de développement de Barber, cependant, reflète son style rhapsodique unique. La réexposition est compacte et réimaginée, mettant en évidence la maîtrise émergente de Barber d'une forme élégante et expressive.

Le deuxième mouvement combine harmonieusement une section lente et un scherzo, une technique perfectionnée par des compositeurs comme Beethoven et Brahms. L'Adagio, semblable à une chanson, sert de prélude réfléchi au Presto, une exploration vivante du mouvement perpétuel. Le retour de l'Adagio est plus long et plus expressif, atteignant un puissant point culminant avant de s'éteindre dans une conclusion sereine.

Barber donne au dernier mouvement le titre d'*Allegro appassionato*, qui reflète bien sa nature passionnée. Plutôt qu'un thème introductif, le mouvement s'ouvre sur une supplication passionnée. Il est contrasté par un dialogue enjoué entre le violoncelle et le piano, alternant entre introspection et présence d'esprit. La passion refait surface, présentant de nouvelles perspectives sur les éléments, pour aboutir à une conclusion héroïque rappelant Brahms.

Ensemble, ces mouvements révèlent la voix distinctive de Barber et sa capacité à marier la beauté lyrique à des formes structurelles complexes, consolidant sa position comme l'un des compositeurs américains les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle.

\*écrit par D. H. Go

#### **A. Casarrubios : SEVEN (Sept) pour violoncelle seul**

Commandée par Astral Artists et Thomas Mesa pour son projet *Songs of Isolation* (Chansons de l'isolement), *SEVEN* est un hommage aux travailleurs essentiels lors de la pandémie de COVID-19, ainsi qu'à ceux qui ont perdu la vie et qui souffrent encore de la crise.

Casarrubios a voulu créer une expérience dans laquelle deux opposés coexistent : la solitude et la résilience pendant l'isolement, et un sentiment d'appartenance à une communauté et de solidarité. La pièce se termine par sept sons semblables à des cloches, faisant allusion à l'hommage quotidien de New York à 19 h pendant le confinement – le moment où les New-Yorkais applaudissent depuis leurs



fenêtres, se connectant les uns aux autres et exprimant leur reconnaissance envers ceux qui sont en première ligne.

\*écrit par A. Casarrubios