

Lundi 28 avril 2025_19h30_Salle del Castillo

Mardi 29 avril 2025_19h30_Salle del Castillo

Julien Libeer, piano

Stephen Waarts, violon

Marie-Elisabeth Hecker, violoncelle

Hommage à Maurice Ravel (1875-1937)



Lundi 28 avril 2025_19h30_Salle del Castillo

Maurice Ravel (1875-1937)

Sonate pour violon et piano en sol majeur

Allegretto

Blues (Moderato)

Perpetuum mobile (Allegro)

Maurice Ravel (1875-1937)

Sonate pour violon et violoncelle

Allegro

Très vif

Lent

Vif

>

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

Trio pour piano, violon et violoncelle n°2 en do mineur op.66

Allegro energico e con fuoco

Andante espressivo

Scherzo (Molto allegro-quasi presto)

Finale (Allegro appassionato)

Mardi 29 avril 2025_19h30_Salle del Castillo

Maurice Ravel (1875-1937)

Pavane pour une infante défunte

Valses nobles et sentimentales

Modéré - très franc

Assez lent - avec une expression intense

Modéré

Assez animé

Presque lent - dans un sentiment intime

Vif

Moins vif

Epilogue - lent

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonate pour piano n°4 en mi bémol majeur K.282

Adagio

Menuetto (I et II)

Allegro

Maurice Ravel (1875-1937)

Sonatine

Modéré

Mouvement de menuet

Animé

>

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Rondo pour piano en fa majeur K.494
Rondo (Allegretto)

Maurice Ravel (1875-1937)
Le Tombeau de Couperin
Prélude
Fugue
Forlane
Rigaudon
Menuet
Toccata

Maurice Ravel – Sonate pour violon et piano (1927)

Ravel qualifiait lui-même sa Sonate pour violon et piano d'« anti-violonistique », formule volontairement provocatrice qui en dit long sur son esthétique du contraste et sa conception de l'écriture instrumentale. Composée entre 1923 et 1927, cette page s'inscrit dans une démarche de recherche formelle rigoureuse, fondée sur un constat : le violon et le piano, en dépit de leur longue tradition de coexistence dans la musique de chambre, relèvent de logiques expressives fondamentalement dissemblables. Là où la tradition postromantique cherchait à les fondre dans une unité lyrique, Ravel opte résolument pour une écriture qui exacerbe leur hétérogénéité, allant jusqu'à en faire le principe structurant de l'oeuvre.

La sonate devient ainsi le lieu d'une dialectique, où la complémentarité attendue cède la place à une tension féconde entre deux entités irréconciliables. Cette volonté de cliver les voix trouve un écho particulièrement saisissant dans le troisième mouvement dont l'écriture pianistique, sèche et percussive, semble s'opposer frontalement à la ligne acérée du violon : plus qu'un échange, c'est une forme de joute raffinée, sous-tendue par une rigueur formelle d'une grande élégance. Le deuxième mouvement, intitulé Blues, constitue à cet égard un moment charnière. Ravel y intègre, avec une subtilité remarquable, les rythmes syncopés et les tournures mélodiques du jazz, dont il découvre l'univers sonore avec fascination lors de ses tournées en Amérique. Loin d'un simple effet de mode ou d'une coquetterie stylistique, cette référence témoigne de l'ouverture du compositeur aux nouvelles esthétiques du XXe siècle et de sa capacité à les intégrer à son langage sans céder à la facilité. Ici, le violon adopte une diction typiquement américaine, tandis que le piano lui oppose une réponse décalée, presque moqueuse : le Blues devient alors un espace d'ironie stylisée, où le décalage culturel se double d'un jeu sur les identités musicales.

En définitive, cette sonate, sous son apparente sobriété formelle, se révèle être une oeuvre de rupture : Ravel y déconstruit les habitudes d'écoute associées à la sonate pour violon et piano, tout en renouvelant en profondeur les enjeux expressifs. Refusant la fusion au profit de la tension, il fait de la dissemblance un moteur poétique et transforme le clivage entre les instruments en un théâtre de la modernité musicale.

Maurice Ravel – Sonate pour violon et violoncelle (1920–1922)

Écrite à la mémoire de Claude Debussy, cette page constitue une étape décisive dans le parcours stylistique de Ravel. Composée entre 1920 et 1922, elle marque un net infléchissement vers une esthétique de dépouillement, à rebours des luxuriances harmoniques de *Daphnis et Chloé* ou du *Concerto pour la main gauche*. Ce virage s'inscrit dans le contexte d'après-guerre où s'impose un goût nouveau pour les formations réduites, la clarté de l'écriture et la sécheresse du trait, une orientation illustrée notamment par *L'Histoire du soldat* de Stravinsky (1918), auquel cette sonate est souvent comparée.

À ce minimalisme structurel s'ajoute l'influence des dernières oeuvres de Debussy, mais aussi celles de la musique centre-européenne : Ravel connaissait les recherches contrapuntiques de Kodály (dont le *Duo pour violon et violoncelle*, publié en 1914, semble avoir exercé une influence), ainsi que l'univers rythmique et modal de Bartók et des musiques traditionnelles hongroises. Loin d'une imitation, cette influence se manifeste chez Ravel par une réinvention rigoureuse du langage, intégrée dans une architecture formelle d'une grande précision.

Dépourvue de soutien harmonique central, souvent assuré par le piano, cette partition pousse les deux instruments aux limites de leur expressivité. Violon et violoncelle doivent y assumer tour à tour les fonctions mélodiques, harmoniques et rythmiques. Ravel parlait à ce propos d'une « ère d'ascétisme sonore », revendiquant une écriture débarrassée de tout superflu, où chaque note compte. Cette sonate est peut-être l'une des plus radicalement modernes du compositeur, notamment par l'austérité volontaire de son langage harmonique, loin de toute séduction immédiate.

Le premier mouvement (*Allegro*) instaure d'emblée un climat de tension : le contrepoint y est dense, les dissonances sans concession et l'expression, bien que contenue, d'une intensité palpable. Le deuxième mouvement (*Très vif*), sorte de scherzo halluciné, exploite avec verve les contrastes de timbres, les canons et les jeux d'imitation.

L'illustre musicologue Roland-Manuel y voit « une effervescence quasi-stravinskienne, contenue par une implacable rigueur classique ».

Le Lent, troisième mouvement, suspend le temps dans une rare densité expressive : les deux lignes se croisent, se cherchent, se répondent dans un climat de recueillement grave. Chaque frottement harmonique, chaque silence, y prend un poids particulier. Enfin, le Vif, avec entrain, conclut cette page dans une veine plus brillante, voire ironique, multipliant les traits virtuoses et les procédés de transformation thématique.

Vladimir Jankélévitch résume la singularité de cette sonate en admirant « l'épure ravélienne dans toute sa splendeur : l'oeuvre se passe de gras, de pathos, de gestes inutiles ; elle ne dit que ce qu'elle doit dire, et le dit exactement ».

Felix Mendelssohn-Bartholdy – Trio n°2 en do mineur op.66 (1845)

Composé en 1845, dans les dernières années de la vie de Mendelssohn, le Trio en ut mineur op. 66 apparaît comme un testament passionné d'un musicien au sommet de sa maîtrise formelle. À ce moment de sa carrière, Mendelssohn est une figure centrale de la vie musicale européenne : directeur du Gewandhaus à Leipzig, intime de la cour d'Angleterre, artisan de la redécouverte de Bach ; et pourtant, c'est dans le silence fécond de sa retraite familiale à Francfort qu'il choisit de façonner cette oeuvre profondément personnelle, dédiée au violoniste Louis Spohr qu'il admirait.

Dès les premières mesures de l'Allegro energico e con fuoco, une énergie brûlante s'empare du clavier. Le piano fait jaillir une matière incandescente, un motif inquiet et motorique que les cordes relaient avec une intensité fébrile. Ce premier thème, confère à l'ensemble une instabilité dramatique presque opératique. Mendelssohn y déploie un tissage serré d'idées où chaque ligne s'enlace avec les autres dans une dynamique continue. Le second thème, tendre, chantant, d'une grâce toute schubertienne, rappelle que, chez Mendelssohn, la poésie n'est jamais loin de l'architecture.

L'Andante espressivo, est un moment de suspension. L'influence de ses *Lieder ohne Worte* se fait entendre dans cette économie expressive, où chaque note semble pesée, distillée avec une retenue toute romantique.

Le Scherzo, aérien, semble s'échapper d'un rêve ou d'un conte féerique à la Hoffmann. Il bondit d'un trait, avec des accents piqués, presque capricieux, dans une écriture en mouvement perpétuel qui évoque les élans féériques du Songe d'une nuit d'été.

Mais c'est dans le Finale qu'éclate le coup de théâtre spirituel de l'oeuvre : un torrent de doubles croches s'élance, poursuivant le tumulte du premier mouvement, lorsque soudain, tel un vitrail dans la tempête, résonne le choral luthérien "Gelobet sei der Herr, mein Gott". Ce cantique, discret d'abord, émerge peu à peu du tissu instrumental comme une prière au coeur du combat. Il revient, transfiguré, dans la coda, couronnant le trio d'une ferveur radieuse dans les derniers instants de cette page.

Mendelssohn déploie une musique à la fois dense et limpide, un chant d'adieu aux couleurs changeantes, entre élégie et espérance.

Miroirs et résonances : entre Mozart et Ravel

À première vue, tout semble opposer Mozart et Ravel. L'un incarne la perfection classique, la transparence formelle, le chant intérieur. L'autre évoque les miroitements de l'harmonie moderne, le trouble des timbres, la suggestion. Pourtant, ce récital propose d'entendre non pas l'opposition, mais la résonance entre deux écritures pianistiques qui, chacune à sa manière, sculptent le silence et inventent la clarté. Loin d'un programme chronologique ou thématique, l'alternance entre Mozart et Ravel permet ici une traversée poétique du clavier, une respiration entre deux mondes, mais aussi un dialogue implicite. Sans chercher à rapprocher artificiellement les styles, l'on peut percevoir ce qu'ils partagent : une recherche de lumière, une économie du geste, un raffinement qui, même dans la virtuosité, n'oublie jamais l'élégance.

Maurice Ravel – Pavane pour une infante défunte (1899)

Cette pièce emblématique, composée alors que Ravel est encore étudiant au Conservatoire, porte en elle la nostalgie d'un âge révolu – celui des danses lentes et cérémonieuses de la Renaissance espagnole. Mais il s'agit moins ici d'une reconstitution historique que d'une évocation poétique. La « pavane » de Ravel n'est pas dansée : elle est rêvée. Chaque accord, chaque inflexion, semble suspendre le temps. À travers un contrepoint discret, un galbe mélodique longuement porté, le compositeur installe une aura de recueillement, presque de prière profane.

Le titre, mi-sérieux, mi-ironique, suggère déjà une distance – un regard moderne sur un passé idéalisé. Ce climat d'intimité ouvre le récital avec un geste de délicatesse, presque de silence. Le syntagme « pour une infante défunte » est lui aussi empreint de suggestion poétique plutôt que narrative. Ravel affirma qu'il avait simplement choisi ce titre « parce qu'il aimait la sonorité des mots » et non pour évoquer un personnage historique. L'adjectif défunte introduit une note funèbre et introspective, mais sans le pathos du deuil : il s'agit plutôt d'un deuil stylisé, presque galant. Dans cette oeuvre de jeunesse, Ravel fait déjà primer la pudeur expressive sur l'effusion romantique.

Maurice Ravel – Valses nobles et sentimentales (1911)

Avec un titre évoquant explicitement deux opus de Franz Schubert, Ravel présente une « chaîne de valse » que certains musicologues rapprochent plutôt des cycles pour piano de Robert Schumann. L'œuvre porte en exergue une citation d'Henri de Régnier – « le plaisir délicieux et toujours renouvelé d'une occupation inutile » – qui situe l'imaginaire de la pièce au cœur des salons insouciantes de la haute société. D'après le compositeur lui-même, « à la virtuosité qui faisait le fond de Gaspard de la nuit succède une écriture nettement plus clarifiée qui durcit l'harmonie et accuse les reliefs de la musique » (Esquisse biographique).

Avant leur publication, Ravel souhaite faire entendre les Valses en public, auprès du cercle tout acquis à sa cause de la Société musicale indépendante. Le comité décide cependant de pimenter la séance du 9 mai 1911, à la Salle Gaveau, en proposant un « concert sans nom d'auteurs ». « Placer le public et la critique en face de manuscrits anonymes et observer leurs réactions spontanées, tel était le jeu hardi et dangereux auquel avaient voulu se livrer ces jeunes gens », raconte Emile Vuillermoz, organisateur du concert. Ravel eut alors le désagrément de constater que ses plus zélés défenseurs méprisaient sa musique quand elle n'était plus signée : « Lorsqu'ils entendirent cet ouvrage, (...) les flagorneurs habituels du compositeur se mirent à ricaner et crurent lui faire la cour en dénigrant féroce ces pages ridicules ! ». Louis Aubert, créateur de l'ouvrage, se souvient également que ce recueil, ce soir-là, « ne fut même pas écouté jusqu'au bout ».

bruzanemediabase.com

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate en mi bémol majeur K.282 (1774)

Composée à Munich au début de l'année 1774, à l'occasion d'un séjour prolongé pour la création de l'opéra *La finta giardiniera*, la Sonate K.282 appartient à un groupe de sonates de jeunesse qui témoignent déjà d'une remarquable maturité stylistique. À peine âgé de dix-huit ans, Mozart y déploie un langage qui, s'il s'inscrit encore dans la tradition galante, annonce déjà une conception personnelle du discours musical, fondée sur l'équilibre expressif et la subtilité formelle.

L'originalité de cette sonate tient d'abord à sa structure tripartite inhabituelle. Contrairement au modèle classique dominant (rapide-lent-rapide), elle s'ouvre par un Adagio au lieu du traditionnel mouvement vif. Cette entrée en matière contemplative et recueillie – en mi bémol majeur, tonalité chaleureuse associée à la noblesse – frappe par son caractère presque opératique : le chant se déploie dans une texture homophonique dépouillée, avec une simplicité qui touche à l'essentiel. On y perçoit déjà le style vocal de Mozart, comme un air sans paroles, sculpté par le souffle.

Suit un menuet double dont les deux volets encadrent un trio en ut mineur, plus sombre et contrasté. Le choix de cette forme centrale – à la fois dansante et articulée – rappelle la souplesse des structures baroques encore vivantes dans les premières oeuvres de Mozart. Mais l'esprit en est tout autre : le Menuet I, gracieux et orné, trouve dans le Trio une réponse d'un sérieux inattendu, presque dramatique, qui vient suspendre momentanément la légèreté de l'ensemble.

Le dernier mouvement, un Allegro très fluide dans une métrique ternaire, vient apporter une touche de légèreté et de virtuosité discrète. On y retrouve les caractéristiques du style galant : phrasés courts, contrastes dynamiques, imitation fugace entre les mains, mais aussi une efficacité dramatique et une clarté de développement qui annoncent déjà les grandes sonates viennoises à venir.

Dans cette sonate d'une concision remarquable (environ dix minutes), l'absence de virtuosité ostentatoire confère à l'oeuvre un raffinement unique. Souvent négligée au profit de pages plus tardives, elle déploie pourtant un charme profond pour qui sait l'écouter avec attention.

Maurice Ravel – Sonatine (1903–1905)

Composée entre 1903 et 1905, la Sonatine occupe une place singulière dans l'oeuvre de Ravel : elle incarne un art de l'équilibre entre la tradition formelle héritée du classicisme viennois et l'invention harmonique propre à la modernité française du tournant du siècle.

Le premier mouvement (Modéré), en forme sonate, frappe par la limpidité de son écriture : les deux thèmes contrastés y sont exposés avec une grâce toute mozartienne, mais enrichis d'une harmonie subtile, mouvante, typiquement ravélienne.

L'influence de Haydn et de Fauré se laisse entendre dans le soin apporté à la conduite des voix et à l'architecture, mais cette rigueur formelle est tempérée par une expressivité toute en retenue, presque intérieure.

Le mouvement central (Mouvement de menuet) poursuit ce dialogue avec le passé. Comme dans la Pavane pour une infante défunte, Ravel stylise une danse ancienne en en distillant les contours, les ornements et les rythmes. Mais ici, le menuet n'est plus une pièce de cour : c'est une évocation rêveuse, teintée de mélancolie, où les dissonances voilées et les harmonies suspendues instaurent un climat d'intimité et de distance à la fois.

Le Final tranche par son énergie soudaine, presque motorique, mais sans jamais verser dans la virtuosité démonstrative. L'écriture y est nerveuse, rythmée, et d'une grande exigence pianistique, notamment dans les croisements de mains et les décalages métriques. Pourtant, cette vivacité reste toujours contenue dans une forme rigoureusement construite, témoignant d'un art de la mesure qui caractérise toute l'esthétique ravélienne.

Au fond, cette Sonatine est moins une oeuvre de jeunesse qu'un manifeste de style : Ravel y affirme déjà sa capacité à sublimer les formes héritées par une écriture épurée, suggestive et profondément personnelle. Un hommage discret à la tradition, certes, mais entièrement transfiguré par le prisme de la modernité et de la précision française.

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate en fa majeur K.533, Rondo K.494 (1788)

La Sonate en fa majeur K.533/494 est une oeuvre singulière dans la littérature pianistique de Mozart. Contrairement à la majorité de ses sonates, écrites d'un seul tenant, celle-ci résulte d'une combinaison a posteriori : en 1788, Mozart compose deux mouvements – Allegro et Andante – qu'il publie avec un Rondo antérieur (K.494), datant de 1786, pour constituer une sonate en trois mouvements. Cette construction rétrospective ne diminue en rien la cohérence formelle de cette page, tant Mozart fait preuve ici d'une maîtrise architecturale rare.

Le premier mouvement (Allegro), en forme sonate, se distingue par sa densité contrapuntique et ses modulations audacieuses. L'écriture, plus polyphonique que dans la plupart de ses sonates, évoque par instants le style de Bach ou de Händel, dont Mozart admirait les oeuvres. Le traitement thématique est particulièrement rigoureux : les deux idées principales, d'un lyrisme retenu, sont développées avec une logique implacable, révélant un Mozart plus grave, plus intellectuel que dans ses pièces de jeunesse.

L'Andante central, en si bémol majeur, offre un moment de grâce suspendue. Écrite en forme de variation libre, cette page délicate et ornementée alterne douceur mélodique et chromatismes expressifs. Le raffinement du toucher y est essentiel, tant les équilibres dynamiques sont subtils. On y perçoit une certaine introspection, loin du brillant galant souvent associé au style classique.

Le Rondo final (K.494), bien qu'antérieur, trouve parfaitement sa place dans cet ensemble. Sa forme large, presque symphonique, dépasse les contours habituels du rondo mozartien. Les épisodes contrastés s'enchaînent avec naturel et l'écriture pianistique, riche et virtuose, suggère un Mozart conscient de l'évolution de l'instrument – le pianoforte – vers des possibilités expressives et dynamiques plus étendues.

Maurice Ravel – Le Tombeau de Couperin

Composé entre 1914 et 1917, en pleine Première Guerre mondiale, Le Tombeau de Couperin est une oeuvre qui mêle hommage, mémoire et élégance. Par son titre, Ravel s'inscrit dans une tradition baroque française, celle des « tombeaux » : pièces musicales dédiées à la mémoire d'un musicien disparu. Ici, il ne s'agit pas tant d'un hommage direct à François Couperin que d'un salut à tout un pan de la musique française du XVIII^e siècle dont Ravel admirait la clarté, la finesse et l'esprit dansant.

À cette référence historique s'ajoute une dimension profondément personnelle : chacune des six pièces est dédiée à un ami tombé au front. Pourtant, l'oeuvre évite toute lourdeur ou gravité excessive. Ravel choisit au contraire la retenue. Il évoque la mémoire de ses compagnons disparus non par des accents tragiques, mais par la vivacité d'une danse, l'élégance d'une ligne, le raffinement d'un ornement.

Le Prélude s'ouvre sur un mouvement scintillant, une danse d'une légèreté lumineuse. L'élégante Fugue qui suit rend hommage à la tradition baroque, tout en portant la signature unique de Ravel, mêlant rigueur et espièglerie. La Forlane, danse d'origine italienne adoptée par la cour de Louis XIV, présente un balancement empreint de grâce et de délicatesse. Le Rigaudon, quant à lui, suit avec l'énergie joyeuse et pétillante d'une danse populaire du sud de la France, débordante de vitalité. Le Menuet dévoile une mélodie délicate qui s'épanouit dans une tendresse onirique, avant que la Toccata, brillante et virtuose, ne vienne culminer dans une apothéose rythmique, une explosion d'énergie maîtrisée qui met en valeur la virtuosité pianistique de l'interprète. En choisissant d'exprimer le deuil par la grâce, Ravel inscrit Le Tombeau de Couperin dans une esthétique française du souvenir où la pudeur et la lumière priment sur la solennité. Loin de se refermer sur la douleur, l'oeuvre offre une forme de consolation par l'art et la beauté.

Un art du contraste

Le récital donné par Julien Libeer ne se limite pas à un simple hommage croisé. Il dessine une dramaturgie : un va-et-vient entre deux voix fondamentales de la musique pour piano. Ravel, fasciné par la concision classique, nourrit sa modernité d'un sens aigu de la structure. Mozart, quant à lui, anticipe sans le savoir l'économie de moyens qui inspirera les compositeurs du XXe siècle. Ensemble, ils dessinent une ligne invisible, celle d'un art de la suggestion, de la retenue, et de la lumière maîtrisée.

Si Mozart incarne une clarté architecturale, un équilibre fondé sur la ligne pure et la rigueur formelle, Ravel, lui, explore la diffraction de cette clarté, les vertiges et les ombres qui en découlent. Leur rencontre, à travers ce programme, trace un arc narratif allant de l'épure à la prolifération sensorielle.

Horsforée

Philippe Frelon

Julien Libeer

Né près de Bruxelles, Julien Libeer s'ouvre très tôt à la musique. Une des premières émotions qu'il en tire surgit lors de la découverte du film montrant Leonard Bernstein diriger West Side Story. Il avait alors quelque quatre ans. C'est ensuite la personnalité du pianiste Dinu Lipatti qui inspire sa trajectoire, notamment sa volonté de ne pas se prêter aux concours de musique. C'est dans cet esprit qu'il suit, cinq années durant, l'enseignement particulièrement formateur du pédagogue franco-polonais Jean Fassina. Les conseils que lui prodigue ensuite, pendant cinq ans également, Maria João Pires à la Chapelle musicale Reine Elisabeth et à lors de tournées de concerts ajoutent encore à son expérience personnelle et musicale. Distingué par de nombreuses reconnaissances tant dans son pays natal qu'à l'étranger, Julien Libeer mène une carrière remarquée de soliste et de chambriste en Europe comme dans le monde entier. Sa curiosité le voit également être à l'initiative ou participer à des émissions ou des rencontres où il aime à partager ses convictions et ses expériences musicales.

julienlibeer.net

Stephen Waarts

Né en 1966, le violoniste hollandais américain Stephen Waarts se distingue par une éloquence innée et une expressivité poétique qui forgent une personnalité musicale particulièrement attachante. Il se forme à l'art du violon auprès de Mihaela Martin à l'Académie Kronberg avant de se perfectionner au Curtis Institut aux côtés de Aaron Rosand puis de Li Lin et Alexander Barantschik à San Francisco. Lauréat de nombreux prix internationaux, il remporte notamment le 1^{er} Prix du Concours Menuhin en 2014. C'est surtout son succès au concours Reine Elisabeth 2015 – qui lui a permis d'obtenir le vote majoritaire du public télévisé – qui suscite l'attention des mélomanes du monde entier. Depuis lors, il est invité à l'affiche des maisons de concert et des festivals les plus prestigieux où il joue aux côtés de partenaires de musique de chambre renommés ou sous l'autorité de baguettes enviées. En parallèle de la vie qu'il consacre au violon, Stephen Waarts est un mathématicien reconnu et a remporté de nombreux prix dans cette discipline.

[stephen waarts.com](http://stephenwaarts.com)

Marie-Elisabeth Hecker

La violoncelliste allemande Marie-Elisabeth Hecker débute, à l'âge de cinq ans, l'apprentissage de son instrument, en 1992, au Conservatoire Robert Schumann de sa ville natale, Zwickau. Elle en poursuit l'étude auprès de Peter Bruns au Conservatoire Carl Maria von Weber de Dresde puis à celui de Leipzig (Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy). Enfin, elle perfectionne encore son art auprès de Anner Bylsma, Frans Helmerson, Bernard Greenhouse, Gary Hoffman et Steven Isserlis.

Marie-Elisabeth Hecker voit son talent couronné par de nombreuses distinctions dont le Prix spécial du concours Dotzauer 2001, puis, surtout, les prestigieux Premier prix et deux Prix spéciaux au Concours Rostropovitch (2005) ainsi que Prix Borletti-Buitoni 2009. Invitée sur les scènes musicales les plus renommées, Marie-Elisabeth Hecker poursuit une carrière de soliste et de chambriste de remarquable tenue. On peut l'entendre régulièrement aux côtés de ses partenaires Antje Weithaas, Christian Tetzlaff, Stepehn Waarts et Augustin Hadelich. Avec son époux, le pianiste Martin Helmchen, elle forme un duo fort apprécié du répertoire pour violoncelle et piano. Tous deux ont fondé le Festival de musique de chambre de Fliessen (Brandenburg) dont ils assument, ensemble, la direction artistique. Depuis 2017, Marie-Elisabeth Hecker est professeure au Conservatoire Carl Maria von Weber de Dresde. Elle joue un violoncelle de Luigi Bajoni de 1864.