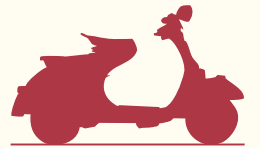


Brandies



la dolce volta

↙ PLACES CD TRACKS ↘

Johannes BRAHMS

1833 – 1897

Geoffroy COUTEAU, *piano*
Amaury COEYTAUX, *violon*
Raphaël PERRAUD, *violoncelle*
Nicolas BALDEYROU, *clarinette*

CD1

Trio pour piano et cordes n°1 en Si majeur, op.8

Piano Trio No.1 in B Major, Op.8

36'57

Trio für Klavier, Violine und Violoncello in B-Dur, Op. 8

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 1 | Allegro con brio | 15'05 |
| 2 | Scherzo. Allegro molto | 6'19 |
| 3 | Adagio | 9'04 |
| 4 | Allegro | 6'29 |

Trio pour piano et cordes n°3 en Ut mineur, op.101

Piano Trio No.3 in C Minor, Op.101

20'26

Trio für Klavier, Violine und Violoncello in c-Moll, Op. 101

- | | | |
|---|------------------|------|
| 5 | Allegro energico | 7'15 |
| 6 | Presto non assai | 3'16 |
| 7 | Andante gracioso | 4'34 |
| 8 | Allegro molto | 5'21 |

TT: 58'03

CD2

Trio pour piano et cordes no 2 en Ut majeur, op. 87

Piano Trio No.2 In C, Op.87

27'48

Trio für Klavier, Violine und Violoncello in C-Dur, Op. 87

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | Allegro | 9'14 |
| 2 | Andante con moto | 8'12 |
| 3 | Scherzo. Presto | 4'25 |
| 4 | Finale : Allegro giocoso | 5'57 |

Trio pour clarinette, violoncelle et piano en La mineur, op.114

Trio for clarinet, cello and piano in A minor op.114

22'04

Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier in a-Moll, Op. 114

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 5 | Allegro alla breve | 7'06 |
| 6 | Adagio | 6'35 |
| 7 | Andantino grazioso | 4'11 |
| 8 | Finale : Allegro | 4'12 |

TT: 50'29

Brahms ou la passion de la sérénité

« Les passions n'appartiennent pas aux hommes comme des choses naturelles. Elles sont toujours des exceptions ou des exagérations. Celui chez qui elles dépassent les bornes doit se considérer comme malade et songer à un remède pour sa vie et sa santé. »

Johannes Brahms (1857)¹

1. Lettre à Clara Schumann, 11 octobre 1857

Face à la subjectivité sans doute la plus exacerbée du romantisme, celle de Schumann, qu'il fréquenta de près, Brahms nous paraît incarner une sorte de romantisme objectif semblant juguler, grâce aux solides remparts de la *forme*, les flots de musique qui l'envahissent — au risque sinon de le recouvrir... Même dans ses *Ballades* pour piano op.10 si intenses, d'une force évocatrice si puissante, Brahms utilise la forme traditionnelle A-B-A, le miracle étant d'arriver à lever un tel monde expressif dans un cadre aussi modeste. La forme enveloppe et rassure, et l'art entier de Brahms se situe dans ce double mouvement inconscient — où se cachent à travers toutes ses pages tant de *berceuses*, conscientes ou pas... (« Votre âme est une enfant que je voudrais bercer », écrira Apollinaire...) Ce qui fait aussi sa douceur et sa tendresse généreuse, qualités qu'il nous offre en abondance dans sa musique.

En cela Brahms est l'anti-Beethoven, qui tord la matière musicale et la forme ensemble quand lui les associe souplement. Attitude « féminine », osons l'image, qui « absorbe » tout conflit au profit de l'harmonie salvatrice. Elle se traduit au mieux dans ses quatre concertos, où l'élément « brillant », extérieur, est toujours mis au service de l'ensemble et n'a sa raison d'être que par rapport à lui. Car le maître mot de Brahms, c'est *l'intériorité* ; point de musique sans elle ; elle est l'alpha et l'oméga de son œuvre et la cause de sa précocité si étonnante. C'est elle qui dut frapper Robert et Clara Schumann quand ils le rencontrèrent en 1853, cette *conscience* et ce sacerdoce stupéfiants chez un jeune homme de 20 ans si royalement beau au piano comme dans la vie ; mais qui n'en avait cure. Chez lui, aucune séduction, jamais. Même Schumann sut être plus léger. Un comble. Brahms n'a pas attendu le poids des ans pour être sage et mûr. *Sérieux*. (Finalement, les *Quatre Chants sérieux*, sa dernière grande œuvre, datée de 1896, un an avant sa mort, porte un titre qui résume toute sa production, qui n'est qu'un grand chant sérieux !) Il semble qu'il le fut d'emblée. Il n'est qu'à entendre ses *Ballades* de 1854. Elles pourraient dater aussi bien de quarante années plus tard. Brahms nous offre ainsi le spectacle étonnant et unique d'un génie qui fut toujours le même. Grave. « La vie est grave, il faut gravir », écrit Reyerdy. On pourrait appliquer cet adage à Brahms, qui gravit tout, tout de suite.

Cette gravité imposante, qui n'est jamais pour autant pesanteur — un cliché qui lui fut longtemps attribué par une France germanophobe —, le couple Schumann la perçut immédiatement à travers ces fleuves de musique que sont les deux premières sonates pour piano op.1 et op.2, jaillissant d'irrépressible manière, comme la lave d'un volcan. Gravité certes, mais sauvagerie aussi, que Brahms dut dompter dans des cadres, on l'a dit. La suite donna raison encore aux Schumann.

Le Premier Trio pour piano, violon et violoncelle en Si majeur op.8, daté de 1854, un an après les sonates, de même facture, affirme toutes ces caractéristiques d'un coup, de manière spectaculaire, et cette *étouffe* orchestrale qui faisait également toute la nouveauté des sonates (« ... où perçait la symphonie », dira Schumann). On reste stupéfait devant la maturité de ce compositeur de 21 ans ! Même si, opportunément, Brahms a remanié son œuvre — il y tâtonnait par endroit —, tardivement, en 1889, le souffle et tout ce qui fait son génie sont bien déjà là, autant que dans la foudroyante Troisième Sonate.

Ce trio, tel qu'il nous est donné finalement de l'entendre dans sa version définitive, est un chef-d'œuvre. Sa première phrase, un chant noble et voluptueux, offert au violoncelle, est typique de ce qu'est l'effusion brahmsienne, avec son ampleur et son balancement caractéristique, qui lèvent peu à peu tout un monde épique et symphonique dont la puissance n'aura d'égale que la majesté. Le deuxième mouvement, un *Scherzo*, est sauvage et fantasque, dans l'esprit d'une ballade, avec un thème au franc caractère populaire. Un beau trio chaloupé s'en élève, aux harmonies caressantes, comme Brahms en écrivit tant. L'*Adagio* qui suit, est un admirable hymne à la nuit, statique et marmoréen tels ceux, éponymes, de Novalis...

Les grands accords du piano auxquels répondent les cordes créent une sorte de musique spatiale (on se croirait déjà chez Ives !) comme les portiques encadrant le chant de la nature elle-même. Un intermède fait chanter le violoncelle seul, superbe déploration, procédé que Brahms appliquera dans l'*Andante* de son Deuxième Concerto pour piano. Grande page mystique qui fait songer directement au dernier Beethoven, et à l'*Adagio* de sa Sonate pour piano « Hammerklavier » op.106 en particulier. L'*Allegro* final, très tumultueux, lui aussi introduit par le violoncelle, fait entendre un choral plein de ferveur (la signature de la musique allemande dont useront également Schumann et Mendelssohn) qui emportera irrésistiblement le mouvement jusqu'à sa conclusion dionysiaque — puissance océanique digne du Premier Concerto pour piano à venir.

Si l'on excepte le Trio pour cor, violon et piano en Mi bémol majeur op.40, daté de 1865, d'un caractère différent, hanté par la nature, solaire et exultant de vitalité, Brahms ne revint que tardivement au trio, en 1882, avant donc qu'il ne retouche le premier d'entre eux, sans doute parce qu'il avait justement conscience de son inaccomplissement. Confiant désormais en son art, il crée son Trio pour piano, violon et violoncelle en Do majeur op.87 avec des membres du quatuor de son ami Joachim et lui-même au piano. Moins ostensiblement romantique, il affiche d'emblée un tourment mesuré. La passion y est contenue et comme sous le contrôle permanent de la forme. Plus d'équilibre semblent le mot d'ordre de cette œuvre un peu sévère, comme le sera une partie de la production du compositeur, passées ses années flamboyantes...

C'est ce qui s'impose d'emblée dès l'*Allegro* initial, dans une affirmation souveraine, vite assouplie par un tendre second thème. L'*Andante con moto* qui suit expose une mélodie simple et poignante, teintée de nostalgie, énoncée à l'unisson des cordes puis traité en variations, toutes très lyriques – forme dont Brahms sera, après Beethoven, le maître absolu. Suit un *Scherzo* agité, fantomatique comme certaines pièces de Mendelssohn, interrompu par une mélodie chaleureuse, d'une magnifique effusion. Le final, *Allegro giocoso*, allègre, presque débonnaire, laisse éclater une verve populaire quasi dansante.

Daté de 1886, le Troisième Trio pour piano, violon et violoncelle en Do mineur op.101 est plus ramassé que les deux précédents, plus concentré, comme si le ton de Do mineur très beethovénien favorisait par son intensité héroïque cette densité. Le thème principal de l'*Allegro energico* initial est constitué d'une courte cellule très sombre, tragique, marche rhapsodique puissamment orchestrale. Une seconde idée, charmeuse, contrebalance cette fièvre irrépressible. Le *Presto non assai* qui suit est un d'intermède furtif, gracieux et léger au charme viennois. Vient un *Andante grazioso* tout aussi viennois, un chant au doux balancement (une quasi berceuse !), d'une touchante simplicité. Le final *Allegro molto* entraînant, a lui aussi une allure de marche aux accents quasi tziganes — un monde, on le sait, proche de Brahms...

Écrit en 1891, le Trio pour clarinette, violoncelle et piano en La mineur op.114 témoigne de l'amour tardif de Brahms pour la clarinette, à laquelle il dédiera deux sonates et un sublime quintette, sans doute son dernier grand chef-d'œuvre, qui suivra immédiatement le trio. Il témoigne aussi de son goût inné du crépuscule qui signe une forme supérieure de résignation. Car la clarinette sait mieux qu'aucun autre instrument figurer le déclin de la lumière, l'aspect *doré* dont se recouvrent alors les choses. Si la musique de Brahms se déploie toujours entre flamboiement et confiance, cette dernière l'emporte dans les œuvres de la fin ; la passion y est désormais plus que jamais contenue, retenue, comme absorbée par une indéfectible mélancolie. C'est ce ton que l'on entendra dans le trio, à l'instar des cycles pour piano des op.116, 117, 118 et 119, composés en 1892-93.

Même si Nietzsche fit mine de ne pas aimer Brahms (afin de ne pas froisser Wagner), une de ses pensées les plus profondes pourrait parfaitement s'appliquer à certaines des ultimes œuvres du compositeur — « Le premier musicien serait pour moi celui qui ne connaîtrait que la tristesse du plus profond bonheur ». Un « bonheur » qui peut être considéré comme celui de l'accomplissement ultime, au-delà de toute nostalgie, cette « béatitude diaprée », fruit d'une « résignation » supérieure (*l'amor fati* du penseur) telle que l'exprime le philosophe dans son poème *Venise*, de 1888, avant son effondrement :

*J'étais debout dans la nuit brune
De loin, un chant venait jusqu'à moi.
Des gouttes d'or ruisselaient
sur la face tremblante de l'eau.*

Cette couleur automnale, que Nietzsche aimait retrouver dans les tableaux de Claude Lorrain, celle que l'on aimerait « éterniser » pour ne jamais la perdre, affleure dans toutes ces pages, portée par les teintes mordorées de la clarinette. Au début du Trio op.114, l'*Allegro alla breve* expose une phrase déchirante au violoncelle, reprise à la clarinette ; tout s'intensifie ensuite dans un dialogue d'une grande union, sans conflit. L'*Adagio* est une belle romance entonnée par la clarinette, puis reprise par le violoncelle dans un climat tranquille et serein, méditation que rien ne vient troubler, malgré un second thème plus souple donné par le piano. L'*Andantino grazioso* expose une phrase à l'esprit très viennois encore, presque voluptueuse, sous la forme d'une « quasi valse ». Le final *Allegro* retrouve un ton héroïque et tumultueux, celui que Brahms aura finalement conservé jusqu'au bout...

Brahms or the passion of serenity

‘Passions are not an inherent attribute of humankind. They are always exceptions or excesses. Those people in whom they exceed normal bounds must consider themselves as invalids, and must take care of their life and health with medicine.’

Johannes Brahms (1857)¹

1. Letter to Clara Schumann, dated 11 October 1857

In comparison with what is perhaps the most intense subjectivity of the Romantic era, that of Schumann, to whom he was close, Brahms seems to us to embody a kind of objective Romanticism, which appears, thanks to the solid bulwarks of form, to stem the torrents of music that invaded him – and might otherwise have overwhelmed him. Even in the Ballades for piano op.10, so intense, so powerful in their evocative force, Brahms uses traditional ternary form – the miracle is that he was capable of conjuring up so expressive a world in so modest a framework. Form at once envelops and reassures, and the whole art of Brahms lies in that unconscious twofold gesture – thanks to which so many *lullabies*, conscious or not, are hidden throughout his works ('Your soul is a child I would like to cradle',² wrote Apollinaire). It is this, too, that accounts for his gentleness, his generous tenderness, those qualities he offers us in abundance in his music

2. *Votre âme est une enfant que je voudrais bercer.*

In this respect Brahms is the antithesis of Beethoven, who twists musical material and form together when he flexibly combines them. Brahms has a 'feminine' attitude – let us dare to use the image – which 'absorbs' any conflict in favour of redeeming harmony. This is best reflected in his four concertos, where the 'brilliant', exterior element is always at the service of the whole and gains its *raison d'être* only from its relationship to that whole. For Brahms, the key word is *interiority*; there is no music without it; it is the alpha and omega of his œuvre and the cause of his astonishing precocity. This is what must have struck Robert and Clara Schumann when they met him in 1853, this *awareness* and sense of vocation amazing in a young man of twenty, so regally beautiful in both his piano playing and his person, yet who cared not a whit for his beauty. In him there is no seduction, ever. Even Schumann was capable of being lighter – which is saying something! Brahms did not wait for the weight of years to be wise and mature. *Serious*. (When all is said and done, the *Vier ernste Gesänge*, his final large-scale work, written in 1896, a year before his death, bears a title that summarises his entire output, which is just one big serious song!) It seems that he was so from the outset. One need only listen to his Ballades of 1854. They could equally well date from forty years later. Brahms thus offers us the astonishing and unique spectacle of a genius who was always one and the same. Grave. 'Life is grave, one must gravitate upwards',³ said the French poet Pierre Reverdy. One might apply the adage to Brahms, who gravitates ever upwards, right from the start.

3. *La vie est grave, il faut gravir* – the pun (*gravir* means 'to climb') is virtually untranslatable. (Translator's note)

This imposing gravity, which yet is never ponderous – a cliché long attributed to it by anti-German currents in France – was immediately perceived by the Schumanns in the torrents of music of the first two piano sonatas, opp.1 and 2, which gush forth irrepressibly, like lava from a volcano. Gravity there is, to be sure, but also savagery, which Brahms had to tame through recourse to formal frameworks, as we have seen. The next step proved the Schumanns right again.

The First Trio for piano, violin and cello in B major op.8, composed in 1854, a year after the sonatas and in a similar style, spectacularly affirms all these characteristics at once, along with that orchestral fabric which also made the sonatas so innovative (Schumann found 'veiled symphonies' in them). One is dumbfounded by the maturity of this twenty-one-year-old composer! Even if, opportunely, Brahms revised his work (he was still feeling his way in certain places) much later, in 1889, the sustained inspiration and all that goes to make up his genius are already present there, as much as in the staggering Third Piano Sonata.

This trio, as we hear it in its final version, is a masterpiece. Its opening phrase, a noble and voluptuous melody assigned to the cello, is typical of Brahms's outpourings, with its breadth and its characteristic swinging rhythm, which gradually bring into being a whole epic and symphonic world whose power is equalled only by its majesty. The second movement, Scherzo, is wild and capricious, in the spirit of a ballade, with a theme possessing a strong folk character. From this emerges a lovely, lilting Trio, a caressing waltz-lullaby of the kind so frequent in Brahms. The Adagio that follows is an admirable hymn to the night, static and marmoreal like the Novalis poems so entitled.

The wide-spanned piano chords to which the strings respond create a kind of spatial music (one might think this was Ives already!), like porticoes framing the song of Nature itself. An intermezzo has the cello playing a cantabile solo, a superb lament, in a device that Brahms was to reuse in the Andante of his Second Piano Concerto. A great mystical movement that calls late Beethoven to mind, especially the Adagio of his 'Hammerklavier' Sonata op.106. The tumultuous concluding Allegro, also introduced by the cello, features a fervent chorale (that hallmark of German music, also used by Schumann and Mendelssohn) which will carry the movement irresistibly to its Dionysian conclusion – with an oceanic power worthy of the First Piano Concerto of five years later.

With the exception of the Trio for horn, violin and piano in E flat major op.40 of 1865, quite different in character, haunted by Nature, radiant and exhilarating in its vitality, Brahms only returned to the trio formation much later, in 1882 – that is, some years before he reworked his first effort in the genre, doubtless precisely because he was aware it had not completely fulfilled its promise. Now confident in his art, he gave the first performance of his Piano Trio in C major op.87 with members of his friend Joachim's quartet and himself at the piano. The new work is less ostensibly Romantic and at once displays a tempered torment. Passion is contained and as if under the permanent control of form. Greater balance seems to be the watchword of this somewhat severe work, as it was of a segment of Brahms's output following his flamboyant early years.

So much is immediately obvious from the initial Allegro, with its sovereign affirmation soon relaxed by a tender second theme. The ensuing Andante con moto states a simple, poignant melody, tinged with nostalgia, played by the strings in unison and then subjected to a series of variations, all very lyrical – Brahms had become, after Beethoven, the supreme master of variation form. Then comes a restless Scherzo, almost ghostly, like similar movements by Mendelssohn; this is interrupted by a warm, magnificently effusive melody. The finale, Allegro giocoso – cheerful, almost easy-going – gives free rein to a popular, dancelike vigour.

The Piano Trio no.3 in C minor op.101 dates from 1886. It is more compact and concentrated than its two predecessors, as if the heroic intensity of the eminently Beethovenian key of C minor favoured such density. The main theme of the opening Allegro energico is a brief, sombre, indeed tragic cell, a kind of rhapsodic march, powerfully orchestral in feel. A charming second idea counterbalances its irrepressible agitation. The ensuing Presto non assai is a fleet-footed intermezzo, graceful and agile, brimming with Viennese charm. It is followed an equally Viennese Andante grazioso, a gently swaying song (very nearly a lullaby!) of touching simplicity. The last movement, Allegro molto, like the first, has a march-like character, this time with inflections reminiscent of gypsy music – which, as we know, was close to Brahms's heart.

Written in 1891, the Trio for clarinet, cello and piano in A minor op.114 testifies to Brahms' late-flowering love for the clarinet, to which he devoted two sonatas and a sublime quintet, probably his last great masterpiece, which came immediately after the trio. It also reflects his innate taste for twilit moods, denoting a higher form of resignation – for the clarinet is better able than any other instrument to represent the dying light, the *golden* aspect things take on at that moment in the day. If Brahms' music always unfolds somewhere between blazing ardour and intimate avowal, it is the latter that prevails in the works of the end of his life; the passion is now more than ever contained, restrained, as if absorbed by an unswerving melancholy. This is the tone that will be heard in the trio, as it is in the piano cycles opp.116, 117, 118 and 119, composed in 1892-93.

Even if Nietzsche pretended not to like Brahms (to avoid offending Wagner), one of his deepest insights might apply perfectly to some of the composer's final works: 'The foremost musician for me would be one who knew only the sadness of the profoundest happiness.'⁴ A 'happiness' that can be considered as that of the ultimate fulfilment, beyond all longing, an 'iridescent happiness', the fruit of a kind of superior 'resignation' (what the philosopher termed *amor fati*, love of Fate) as he expressed it in his poem 'Venice', written in 1888, just before his mental collapse:

At the bridge I stood
Lately in the brown night.
From afar came a song:
As a golden drop it welled
Over the quivering surface.⁵

4. *Die fröhliche Wissenschaft (The Gay Science)*, Book Three, §183.

5. *Ecce Homo II*, 7 (tr. R. J. Hollingdale).

This autumnal colour, which Nietzsche was fond of observing in the paintings of Claude Lorrain, the colour one would like to ‘immortalise’ so as never to lose it, appears in all Brahms’s works for clarinet, borne by the rich brown hues of the instrument. At the beginning of the Trio op.114, the Allegro alla breve states a heartbreaking phrase on the cello, repeated on the clarinet; everything then intensifies in a dialogue of great unity, devoid of conflict. The Adagio is a romance intoned by the clarinet, then taken up by the cello in a quiet and serene atmosphere, a meditation that nothing comes to disturb, despite a second, more flexible theme allotted to the piano. The Andantino grazioso is based on a motif that still possesses a very Viennese, well-nigh voluptuous spirit, in the form of a ‘quasi-waltz’. The Allegro finale reverts to a heroic and tumultuous tone – something that, finally, Brahms retained right to the end . . .

ヨハネス
ブラームス

1833 – 1897

ジョフロワ・クトー (ピアノ)
アモリ・コエトー (ヴァイオリン)
ラファエル・ペロー (チェロ)
ニコラ・バルディルー (クラリネット)

CD1

ピアノ三重奏曲第1番 長調 op.8

36'57

- | | | |
|---|-------------|-------|
| 1 | アレグロ・コン・ブリオ | 15'05 |
| 2 | スケルツォ | 6'19 |
| 3 | アダージョ | 9'04 |
| 4 | アレグロ | 6'29 |

ピアノ三重奏曲第3番 短調 op.101

20'26

- | | | |
|---|---------------|------|
| 5 | アレグロ・エネルジコ | 7'15 |
| 6 | プレスト・ノン・アッサイ | 3'16 |
| 7 | アンダンテ・グラツィオーソ | 4'34 |
| 8 | アレグロ・モルト | 5'21 |

TT: 58'03

CD2

ピアノ三重奏曲第2番八長調op.87

27'48

- | | | |
|---|------------------|------|
| 1 | アレグロ | 9'14 |
| 2 | アンダンテ・コン・モート | 8'12 |
| 3 | スケルツォ・プレスト | 4'25 |
| 4 | フィナーレ:アレグロ・ジョコーソ | 5'57 |

クラリネット三重奏曲イ短調op.114

22'04

- | | | |
|---|------------------|------|
| 5 | アレグロ・アラブレーヴェ | 7'06 |
| 6 | アダージョ | 6'35 |
| 7 | アンダンティーノ・グラツィオーソ | 4'11 |
| 8 | フィナーレ:アレグロ | 4'12 |

TT: 50'29

ブラームス
あるいは
静穏の情熱

“情熱は、人間に本来そなわっているものではないのです。どんな情熱も、異様であるか、過剰であるかのどちらかです。度を越えた情熱を抱えている人々は、みずからを病人とみなし、その生活と健康のために治療法を求めなければなりません。”

ヨハネス・ブラームス

1857年10月11日にクララ・シューマンに宛てた手紙

シューマンを突き動かしていた強烈な主観性は、おそらくはロマン主義の極みを体現している。これに比べると、彼と近い関係にあったブラームスは、ある種の客観的なロマン主義を貫いたように見える。この客観性こそが、“形式”という名の堅固な防壁の力を借りて、ブラームスに押し寄せる音の激流を押し返していたのかもしれない。もしも形式が存在しなければ、彼はこの激流に呑み込まれていたはずだ……。じっさいブラームスは、凄まじい勢いで熱烈に感情を喚起するピアノ曲集《4つのバラードop.10》においてさえ、伝統的なABA形式を用いている。それでも彼は、この穏当な“枠組”の中に、極めて表情ゆたかな音世界を奇跡的に築いてみせた。言うなれば形式は、包み込み、安堵させる—ブラームスの全芸術も、この無意識の二つの所作の狭間で展開されている。だからこそ、意図的であるか否かはさておき、彼の作品群のそこかしこには、あれほど多くの“子守歌”がひそんでいるのだ…（アポリネールは“お前の魂は子供／私が揺すってあやすのだ”と書いた。）そしてこの二つの所作は、私たちがブラームスの音楽から優しさと寛大な愛情を多分に感じとる理由を説明するものでもある。

その点においてブラームスは、ベートーヴェンとは対照的である。ベートーヴェンは素材と形式を柔軟に結びつけようとし、両者を糸のように撚り合わせた。一方でブラームスの音楽には——あえて喩えるなら——“女性的な”態度がみとめられる。調和の回復を優先させ、どんな衝突や対立をも“吸収”しようとする姿勢は、ブラームスの4つの協奏曲において最も顕著に表れている。そこでは“輝かしい”外的な要素が、常に全体に従属し、ただ全体との関係によって、その存在意義を獲得している。ブラームスの音楽を解くキーワードは、“内面性”である。音楽はそれなしには存在しえない。内面性こそ、彼の音楽のアルファでありオメガであり、彼が異常なまでに早熟だった要因でもある。1853年にブラームスと出会ったシューマン夫妻の心を動かしたのも、この内面性——20歳の若者の驚くべき内省と使命感——であったに違いない。ブラームスのピアノ演奏も彼自身も、堂々たる美を誇っていたが、彼はそんな美には無関心を貫いた。彼を誘惑するものなど、微塵も存在しなかった。あの生真面目なシューマンでさえ、時に軽妙になることができたのだから、見上げたものだ！ブラームスには、成熟し賢明になるために、年齢の重みが増すのを待つ必要がなかった。“厳粛さ”を例にとろう(結局のところ、ブラームスが死の一年前の1896年に書き上げた最後の大作の曲名“厳粛な歌”は、彼の創作人生を要約している。なぜなら彼の全作品が、一つの長大な“厳粛な歌”だったのだから！)どうやら、ブラームスの音楽は最初から“厳粛”だった。それを理解するには、1854年の《4つのバラード》を聞くだけで事足りる。いずれのバラードにも、40年後に書かれたと言われても何ら違和感を与えない貫禄がある。そして私たちは、初めから終わりまで、ひたすらに厳粛であり続けた一人の天才の特異なスペクタクルを目の当たりにし、唾然とすることになる。“グラヴエ”(Grave):フランスの詩人ピエール・ルヴェルディは、“人生は厳粛(grave)だ。一步一步、登って(gravir)いかねばならない”と書いた。この格言は、ブラームスにぴったりである。ただし彼は、人生の出だしで登りきってしまった。

フランスの反ドイツ派の人々は長らく、ブラームスの音楽がもつ“威圧的なまでの厳粛さ”——とはいえ重苦しさとは無縁だ——を指摘してきた。他方、シューマン夫妻は早々に、ブラームスの最初のピアノ・ソナタ(op.1およびop.2)から溶岩のごとく噴出する音の激流の背後に、この“厳粛さ”が潜んでいることを感じ取っている。なるほど、そこには厳粛さがある。そして獰猛さもある。しかし上述の通りブラームスは、この獰猛さを、形式という枠の中で制御してみせた。

彼の次なるステップとなった《ピアノ三重奏曲第1番ロ長調op.8》(1854)は、シューマン夫妻の気づきが正しかったことを証明している。この三重奏曲は、直前に作曲された上述の2つのピアノ・ソナタと類似の様式で書かれており、そこでは確かに、厳粛さと獰猛さが見事に同居している。これら3曲に更なる革新性を付与しているのは、管弦乐的に織り成された音組織だ(シューマンはそこに“交響曲の影が見える”と評した。)私たちは、21歳のブラームスの円熟ぶりに言葉を失ってしまう！確かにブラームスは、後年の1889年に、機を見てop.8を改訂している(彼はまだ、幾つかの点では自分の道を模索していたわけだ。)それでもこの三重奏曲は、同時期の燃え立つような《ピアノ・ソナタ第3番》(1853)と肩を並べる作品である。そこには早くも、スケールの大きな靈感と、彼の非凡な才能を成す全ての要素が、はっきりと見出される。

改訂稿から判断するに、この《三重奏曲第1番op.8》は傑作の一つに数えられる。幕開けでチェロに託される気高く官能的な歌は、息の長い旋律と独特な揺れに支えられながら、ブラームスらしい感情の吐露を聞かせる。歌は、叙事詩的で交響乐的な音世界へと徐々に移行し、力強さと壮麗さを帯びていく。バラードの精神に則った第2楽章は、荒々しく気まぐれなスケルツォであり、その主題の性格は際立って民俗的だ。やがて愛らしく軽やかな中間部(トリオ)が、ブラームスの得意技とも言える甘いハーモニーを響かせる。第3楽章(アダージョ)は、美しい夜の賛歌に喩えられる。ノヴァリスの詩集(『夜の賛歌』)を彷彿させる、大理石のように冷ややかで静的な音楽だ……。

ピアノの広音域にわたる和音に応じるヴァイオリンとチェロは、ある種の空間的な広がり(すでにアイヴスの音楽に接近している!)音で築いていく。それはまるで、自然が口ずさむ歌をポルチコ(柱廊式玄関)が囲んでいるかのような。間奏では、チェロの抒情的な独奏が、壮麗な哀歌を紡いでいく。ちなみにブラームスは、後に同じ手法を《ピアノ協奏曲第2番》の〈アンダンテ〉でも用いることになる。この神秘的で深遠な楽章は、ベートーヴェンの最晩年の作品群(とりわけ《ピアノ・ソナタop.106「ハンマークラヴィーア」》)の第3楽章(アダージョ)を思い起こさせる。怒涛のごとき第4楽章(アレグロ)は、再びチェロの先導で幕開けする。熱烈なコラール(ドイツ音楽のシンボルと言っても過言ではないコラールは、シューマンやメンデルスゾーン作品にも現れる)が、この楽章をディオニュソス的な結末へと突き動かす—その勢いは、5年後の《ピアノ協奏曲第1番》の氣勢に勝るとも劣らない凄まじさだ。

自然との深いつながりを感じさせる《ホルン三重奏曲変ホ長調op.40》(1865)は、op.8とは性格の異なる、晴れやかで快活な音楽だ。このop.40を例外とすれば、ブラームスは後年の1882年(第1番を改訂する数年前)まで、長らく三重奏曲に着手しなかった。おそらくは、この編成で満足のいく作品を書ける確信を得られなかったのだろう。ようやく自信を手にしたブラームスは、みずからピアノ・パートを担当し、友人ヨアヒムの弦楽四重奏団のメンバーと共に《ピアノ三重奏曲第2番ハ長調op.87》を発表した。第1番と比べればロマン主義的な性格が控えめな第2番は、曲の幕開け早々、慎ましやかに苦悩を訴える。まるで形式から絶えず制御されているかのように、情熱が抑制されているのだ。このやや苦渋な三重奏曲の特徴を一言で表すとすれば、“(心の)静穏の深化”だろう。この言葉は、燃えるような青春時代が過去のものとなったブラームスの作風の一端を指摘するにふさわしい。

それは早くも第1楽章〈アレグロ〉に、如実に現れている。威厳に満ちた主張が、すぐさま穏やかな第2主題によって和らげられるからだ。第2楽章〈アンダンテ・コン・モート〉の主旋律は、素朴だが痛切で、郷愁に満ちている。この旋律は、弦楽器のユニゾンで歌われた後、極めて抒情的に変奏されていく。ブラームスが、無比の変奏の大家としての地位をベートーヴェンから継いだことを思い出そう。せわしい〈スケルツォ〉は、メンデルスゾーンを彷彿させる幻想的な音楽である。このスケルツォは、壮麗で温もりのある旋律の湧出によってしばし中断される。いわば呑気で快活な〈アレグロ・ジョコソ〉では、踊るような大衆的な活気が自由気ままに放出される。

第1番・第2番と比べると、《ピアノ三重奏曲第3番ハ短調op.101》(1886)の書法は、より簡潔で濃密である。この上なくベートーヴェン的なハ短調の調性をもつ英雄的で力強い性格が、書法の濃密さを助長しているのかもしれない。第1楽章〈アレグロ・エネルジコ〉の主要主題を成す短い動機は、極めて暗く、悲劇的だ。それは狂詩曲風の行進曲で、管弦樂的な力強さも兼ねそなえている。新たに現れる魅惑的な樂想が、この主要主題の抑えがたい興奮を和らげる。第2楽章〈プレスト・ノン・アッサイ〉は、足早に通り過ぎていく間奏曲といった風情だ。ウィーン風の魅力を漂わせる、優雅で機敏な樂章である。引き続きウィーン的な第3楽章〈アンダンテ・グラツィオーソ〉では、優しく揺らぐ歌(まるで子守歌のようだ!)が紡がれる。その素朴さは、聴く者の心を打つ。終樂章〈アレグロ・モルト〉も、第1楽章と同様、行進曲風の足取りで進んでいく。ただしこの樂章を特徴づけているのは、ブラームスがこよなく愛したジプシー音樂からの影響が色濃い抑揚である。

《クラリネット三重奏曲イ短調op.114》(1891)は、晩年のブラームスがクラリネットに寄せた深い愛情を物語っている。じっさい彼は、この楽器のために2曲のソナタと崇高な五重奏曲も書き上げている。後者はop.114の直後に書かれた作品で、ブラームスの最後の傑作と言っても過言ではないだろう。op.114は、ブラームスの“黄昏”に対する生来の嗜好を体現しており、より高次元の“諦念”を表現してもいる。なぜならクラリネットは、他のどんな楽器よりも、消えゆく光—夕刻にあらゆる物々がまとう“金色”の輝き—を巧みに表現できる楽器であるからだ。概してブラームスの音楽は、燃えるような輝きと、心の奥底にある真情の吐露のあいだを行き来している。しかし、彼の最晩年の創作において優位に立っているのは、後者、つまり秘められた感情の表現である。最晩年の作品では、かつてないほどに情熱が抑えられ、せき止められている。あたかも情熱が、衰えることを知らない哀愁に捉えられているかのように……。まさにそのような曲調に支配されているのが、1892年から翌年にかけて書き進められたピアノ曲集(op.116、op.117、op.118、op.119)、そして《クラリネット三重奏曲》なのである。

ワーグナーを気遣ったニーチェは、ブラームスが好きではない“ふり”をしていた。それでも、ニーチェの最も鋭い洞察の一つは、ブラームスの最晩年の作風の一端を見事に言い当てているように思える。というのも、ニーチェにとって“第一級の音楽家とは、最も深い幸福にひそむ悲しみだけを知る者”(『悦ばしき知識』)であった。“幸福”は、あらゆる憧れの彼方にある、究極の達観から生じることもある。ニーチェは、高次元の諦念(すなわち彼が提唱した“運命愛”)がもたらす“玉虫色の至福”を、(精神錯乱に陥る直前の)1888年に書いた詩「ヴェニス」の中で次のように描写している。

あの橋の上に私は立った
近ごろ 褐色の夜に。
彼方から 歌声が聞こえてきた：
それは黄金色の滴となって
震える水面に注がれた。

ニーチェは、この秋を想わせる色調を、風景画家クロード・ロランの作品の中に好んで見出していた。誰しも、この色調が決して失われることのないよう、“永遠性”を与えたいと望む。そしてブラームスの全てのクラリネット作品を彩っているのも、この楽器に固有の“金褐色”の音色なのである。op.114の第1楽章〈アレグロ・アラブレーヴェ〉では、はじめにチェロが悲痛なフレーズを奏でる。これをクラリネットが繰り返すと、全てが勢いづき、対立とは無縁の結束の対話が繰り広げられる。抒情的なロマンスである〈アダージョ〉では、クラリネットが歌い始めた後、チェロがこれを受け継ぐ。ひそやかに穏やかな雰囲気にも包まれた音の瞑想は、ピアノが奏でる伸びやかな第2主題を除いては、何にも妨げられない。“ワルツ風”の第3楽章〈アンダンティーノ・グラツィオーソ〉を支えているのは、またしても、極めてウィーン的で官能的な動機である。ブラームスは、終楽章〈アレグロ〉で回帰させた荒々しく勇壮な曲調を、かろうじて曲の結末まで維持する……。

Brahms oder die Leidenschaft der Heiterkeit

„Leidenschaften gehören nicht zum Menschen als etwas Natürliches. Sie sind immer Ausnahme oder Auswüchse. Bei wem sie das Maß überschreiten, der muss sich als Kranken betrachten und durch Arznei für sein Leben und seine Gesundheit sorgen.“

Johannes Brahms (1857)¹

1. Brief an Clara Schumann, 11. Oktober 1857

Angesichts der zweifellos schärfsten Subjektivität der Romantik, der von Schumann, den er recht häufig besuchte, scheint uns Brahms eine Art objektive Romantik zu verkörpern, wobei es scheint, dass er dank der soliden Schutzmauern der *Form*, die Musikwellen, die ihn überfluten, ausrottet - auf die Gefahr hin, jene sonst zu überdecken.... Selbst in seinen so regen *Balladen* für Klavier, Op.10, die von einer so starken vielversprechenden Kraft sind, bedient sich Brahms der traditionellen Form A-B-A, wobei das Wunder darin besteht, eine solch ausdrucksstarke Welt in einem so bescheidenen Rahmen aufzuziehen. Die Form umhüllt und schützt, und Brahms ganze Kunst besteht in diesem unbewussten Doppelsatz - wo sich über all diese Seiten hinweg so viele bewusste oder unbewusste... Wiegenlieder verstecken („Ihre Seele ist ein Kind, das ich gern wiegen würde“ schrieb Apollinaire...). Was auch seine großzügige Sanftmut und sein Feingefühl ausmacht, Eigenschaften, welche er uns in seiner Musik im Überfluss bietet.

Was das betrifft, ist Brahms ein Anti-Beethoven, der die musikalische Materie und die Form auswringt, während er sie beide locker verbindet. Eine „weibliche“ Haltung, wagen wir dieses Bild, welche jeglichen Konflikt zugunsten der Harmonie „aufsaugt“. Sie kommt am besten in seinen vier Konzerten zum Ausdruck, wo das äußere „glänzende“ Element immer im Dienste des Ganzen steht und seine Daseinsberechtigung nur im Verhältnis zu ihm hat. Denn Brahms Schlüsselwort ist der *Innenbereich*; keine Musik ohne ihn; er ist das Alpha und das Omega seines Werkes und der Grund seiner so erstaunlichen Frühreife. Er ist es, der Robert und Clara Schumann so beeindruckt haben muss, als sie ihn 1853 getroffen haben, dieses erstaunliche *Bewusstsein* und heilige Amt bei einem jungen Mann von 20 Jahren, der so herrlich Klavier spielt wie er aussieht; es jedoch ignorierte. Bei ihm, kein verführerischer Charme, niemals. Selbst Schumann verstand es, leichter zu sein. Der Gipfel. Brahms hat nicht darauf gewartet, in die Jahre zu kommen, um weise und reif zu sein. *Im Ernst*. (Letztlich trägt die *Vier ernsten Gesänge*, sein letztes großes Werk von 1896, ein Jahr vor seinem Tod, einen Titel, der seine gesamte Produktion zusammenfasst, welche nichts als ein langes, ernstes Lied ist!) Es scheint, als war er so von Anfang an. Man braucht bloß seine Balladen von 1854 zu hören. Sie könnten genauso gut aus der Zeit vierzig Jahre später stammen. Brahms bietet uns so das erstaunliche und einzigartige Schauspiel eines Genies, das immer dasselbe war. *Ernsthaft*. „Das Leben ist ernst, man muss hinaufklettern“, schreibt Reverdy. Man könnte die Lebensweisheit auf Brahms anwenden, der auf alles, und sofort, hinaufklettert.

Diese imposante Schwere, welche trotz allem niemals schwerfällig ist — ein Klischee, das ihm ein germanophobes Frankreich lange zugeschrieben hat —, haben die Schumanns sofort anhand seiner Musikströme, den beiden ersten Klaviersonaten Op. 1 und Op.2, bemerkt, welche unbändig herausquellen, so wie die Lava eines Vulkans. Schwere, gewiss, aber auch Grausamkeit, die Brahms in Rahmen weisen musste, wie schon gesagt. Die Fortsetzung gab den Schumanns wieder Recht.

Das erste Trio für Klavier, Violine und Violoncello in B-Dur, Op. 8, von 1854, ein Jahr nach den Sonaten, gleichen Aufbaus, bestätigt all diese Merkmale, auf einmal und auf spektakuläre Weise, und diesen Orchesterstoff, welcher ebenfalls die ganze Neuheit der Sonaten ausmachte („... wo die Symphonie *durchklang*“, sagte Schumann später). Trotzdem macht einen die Reife dieses 21-jährigen Komponisten sprachlos! Obwohl Brahms sein Werk im richtigen Moment, etwas verspätet, im Jahr 1889, überarbeitet hat - er probierte an manchen Stellen Dinge aus - sind die Inspiration und all das, was seine Wesensart ausmacht, schon da, ebenso wie in der verblüffenden dritten Sonate.

Das Trio, wie wir es schließlich in seiner endgültigen Fassung zu hören bekommen, ist ein Meisterwerk. Der erste Satz, ein erhabenes und sinnliches Lied, das am Violoncello gegeben wird, ist typisch für den Brahmschen Gefühlsausbruch, mit seinem Umfang und seinem charakteristischen Schwanken, die nach und nach eine ganze epische und symphonische Welt aufheben, deren Macht einer Erhabenheit gleichkommt. Der zweite Satz, ein *Scherzo*, ist wild und fantastisch, im Sinne einer Ballade, mit einem Thema, das einen richtig volkstümlichen Charakter hat. Daraus erhebt sich ein schönes wiegendes Trio mit sanften Harmonien, von denen Brahms so zahlreiche schrieb. Das folgende *Adagio* ist eine bewundernswerte Hymne an die Nacht, die statisch und versteinert ist, wie der gleichnamige Zyklus von Novalis...

Die großen Klavierakkorde auf die die Saiten antworten, schaffen eine Art räumliche Musik (man könnte fast glauben, man sei bei Ives!) ähnlich wie die Gerüste, welche den Gesang der Natur selbst umgeben. Eine Einlage lässt das Violoncello allein spielen, eine herrliche Beweinung, eine Vorgehensweise, welche Brahms im *Andante* seines zweiten Klavierkonzerts anwendet. Eine große mystische Seite, welche direkt an Beethoven erinnert und besonders an das *Adagio* seiner Klaviersonate „Hammerklavier“, Op.106. Im finalen *Allegro*, das sehr bewegt ist und auch vom Violoncello eingeführt wird, hört man einen sehr eifrigen Choral (die besondere Note der deutschen Musik, derer sich auch Schumann und Mendelssohn bedienen), der den Satz bis zu seinem dionischen Schluss unaufhaltsam mit sich reißt — eine Meereskraft wie im späteren ersten Klavierkonzert.

Wenn man das Trio für Horn, Violine und Klavier Op. 40 in Es-Dur, von 1865, außen vorlässt, das einen anderen Charakter hat, von der Natur verfolgt wird, sonnig und voll von Lebenskraft ist, dann besinnt sich Brahms erst spät auf das Trio, im Jahr 1882, bevor er das erste von ihnen bearbeitet, sicherlich, weil er sich seiner Unvollendung bewusst war. Nun blickt er selbstbewusst auf seine Kunst, schreibt sein Trio für Klavier, Violine und Violoncello Op. 87 in C-Dur zusammen mit den Mitgliedern des Quartetts seines Freundes Joachim und ihm selbst am Klavier. Weniger betont romantisch gibt er von Anfang an ein verhaltenes Leid. Die Leidenschaft ist darin enthalten und wie unter ständiger Kontrolle der Form. Mehr Ausgewogenheit scheint das Motto dieses etwas strengen Werkes zu sein, ebenso wie ein Teil der Produktion der Komponisten nach seinen leuchtenden Jahren...

Das drängt sich auf Anhieb schon ab dem beginnenden *Allegro* auf, in einer souveränen Behauptung, welche bald durch ein sanftes zweites Thema aufgelockert wird. Das folgende *Andante con moto* trägt eine einfache und ergreifende Melodie vor, welche durch Nostalgie gefärbt ist, wird gleichstimmig mit den Saiten ausgedrückt und befasst sich dann mit Variationen, die alle sehr lyrisch sind – eine Form, die Brahms, nach Beethoven, absolut meisterhaft beherrscht. Es folgt ein bewegter *Scherzo*, der gespenstisch ist, ebenso wie bestimmte Stücke von Mendelssohn, und der durch eine warme Melodie unterbrochen wird, einen großartigen Gefühlsausbruch. Das Finale, *Allegro giocoso*, ist beschwingt, fast gutmütig und lässt etwas Volkstümliches heraus, das fast schon tänzerisch ist.

Das dritte Trio für Klavier, Violine und Violoncello in c-Moll Op. 101, von 1886, ist gesammelter als die beiden vorherigen, intensiver, so als würde der sehr Beethovensche Ton c-Moll diese Dichte durch seine heldenhafte Intensität fördern. Das Hauptthema des ersten *Allegro energico* besteht aus einem kurzen sehr düsteren, tragischen Tonabnehmer, einem rhapsodischen, stark orchestralischen Marsch. Eine zweite charmante Idee wiegt dieses unbändige Fieber auf. Das folgende *Presto non assai* ist eine flüchtige, graziöse und lockere Einlage mit Wiener Charme. Dann kommt ein ebenso wienerisches *Andante grazioso*, ein Lied mit leichten Wogen (fast schon ein Wiegenlied!) von ergreifender Bescheidenheit. Das mitreißende finale *Allegro molto* hat auch ein Marsch-Tempo mit fast zigeunerhaften Akzenten — eine Welt, die Brahms bekanntlich nahe steht...

Das im Jahr 1891 geschriebene Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier Op. 114 in a-Moll zeugt von Brahms verspäteter Liebe zur Klarinette, der er zwei Sonaten und ein überwältigendes Quintett widmet, zweifellos sein letztes großes Meisterwerk, welches unmittelbar auf das Trio folgt. Es zeugt auch von seinem angeborenen Geschmack für die Dämmerung, welche eine höhere Form der Resignation zeichnet. Denn die Klarinette versteht es mehr als jedes andere Instrument, das abnehmende Licht, die goldene Seite, welchen die Dinge annehmen, darzustellen. Wenn sich die Musik von Brahms immer wieder zwischen Glut und Vertrauen entfaltet, dann ist es das letzte von beiden, welches in seinen späten Werken überwiegt; die Leidenschaft darin ist nun mehr als sonst enthalten, angenommen, wie von einer beständigen Melancholie aufgesaugt. Das ist der Ton, den man im Trio hört, genau wie in den Klavierzyklen der Op. 116, 117, 118 und 119, welche 1892-93 geschrieben wurden.

Auch wenn Nietzsche so tat, als würde er Brahms nicht mögen (um Wagner nicht zu kränken), könnte einer seiner tiefsten Gedanken vollkommen einigen der letzten Werke des Komponisten gelten — „Der höchste Musiker wäre für mich derjenige, der nur die Traurigkeit des tiefsten Glücks kennen würde.“ Ein „Glück“, das man wie jenes der endgültigen Erfüllung betrachten könnte, jenseits jeglicher Nostalgie, diese „bunt schillernde Glückseligkeit“, Ergebnis einer höheren „Resignation“ (das *Amor fati* des Denkers) wie sie der Philosoph in seinem Gedicht „Venedig“, von 1888, vor seinem Zusammenbruch, ausdrückt:

An der Brücke stand jüngst ich in brauner Nacht. Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's über die zitternde Fläche weg.

Diese herbstliche Farbe, die Nietzsche so gern auf den Gemälden von Claude Lorrain sah, diejenige, die man gern verewigen würde, um sie niemals zu verlieren, kommt auf all diesen Seiten zum Vorschein und wird von den goldbraunen Farbtönen der Klarinette getragen. Zu Beginn des Trios Op.114 trägt das *Allegro alla breve* eine herzerreißende Phrase vor, welche von der Klarinette aufgenommen wird; alles nimmt dann in einem Dialog einer großen Union, ohne Konflikt, an Intensität zu. Das *Adagio* ist eine schöne Romanze, die von der Klarinette angestimmt wird, dann vom Cello in einer ruhigen und heiteren Atmosphäre aufgenommen wird, ein Nachsinnen, das durch nichts gestört wird, trotz des zweiten leichteren Themas, das vom Klavier gespielt wird. Das *Andantino grazioso* trägt nochmals eine sehr wienerische Phrase vor, die fast sinnlich ist, beinahe in der Form eines Walzers. Das finale *Allegro* spielt wieder einen heldenhaften und bewegten Ton, welchen Brahms schließlich bis zum Schluss aufbewahrt hat...



Brahms fascine depuis toujours **Geoffroy Couteau**. Après avoir remporté en 2005 le Premier Prix du concours international Johannes Brahms, il grave l'intégrale de l'œuvre pour piano seul de Brahms pour le label La Dolce Volta. En la classant parmi les meilleurs enregistrements de l'année 2016, l'ensemble de la presse spécialisée internationale récompense cette aventure discographique hors normes.

Geoffroy Couteau se produit dans les plus prestigieuses salles de concert du monde (Grande Salle de la Cité Interdite de Pékin, Concertgebouw d'Amsterdam, Musée National des Beaux de Rio de Janeiro, Hong Kong Concert Hall, Musée d'Orsay, Philharmonie de Paris, Maison de la Radio, Grand Théâtre de Bordeaux, Salle Gaveau...).

On le retrouve régulièrement aux festivals Piano aux Jacobins, Menton, Saintes, Radio France et Montpellier, Lille Piano(s) Festival, l'Esprit du Piano à Bordeaux, Printemps des Arts de Monte-Carlo, Piano en Valois, Nohant, Bagatelle, Messiaen au pays de la Meije, d'Eygalières...

Ancien élève de Michel Béroff, Geoffroy Couteau a effectué un brillant parcours au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Il est artiste en résidence à l'Arsenal de Metz, où une féconde collaboration le met à l'honneur.

Brahms has always fascinated **Geoffroy Couteau**. After winning First Prize at the International Johannes Brahms Competition in 2005, he went on to record the composer's complete solo piano works for La Dolce Volta. The specialist press unanimously acknowledged this extraordinary discographical venture by categorising it among the finest recordings of the year 2016.

Geoffroy Couteau has appeared in some of the world's most prestigious venues, including the Main Auditorium of the Forbidden City Concert Hall in Beijing, the Amsterdam Concertgebouw, the Cidade das Artes in Rio de Janeiro, the Auditorium of the Musée d'Orsay, the Philharmonie de Paris, the Maison de Radio France, the Salle Gaveau and the Grand Théâtre de Bordeaux.

He is a regular guest at such festivals as Piano aux Jacobins, Menton, Saintes, Radio France-Montpellier, Lille Piano(s) Festival, L'Esprit du Piano in Bordeaux, the Printemps des Arts de Monte-Carlo, Piano en Valois, the Chopin festivals of Nohant and Bagatelle, the Festival Messiaen au Pays de la Meije, and the Eygalières Festival.

Geoffroy Couteau had a dazzlingly successful career at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, where he studied with Michel Béroff.

He is now artist in residence at L'Arsenal de Metz, a fertile collaboration that showcases his musical qualities.

ジョフロワ・クトーは、幼いころからブラームスの音楽に絶えず魅了されてきた。2005年、ヨハネス・ブラームス国際コンクールで第1位に輝いた彼は、その後ラ・ドルチェ・ヴォルタ・レーベルから、ブラームスのピアノ独奏曲全集をリリース。クトーの長期にわたる冒険が収められたこのボックスセットは、2016年の年間最優秀録音の一つに選ばれるなど、世界のさまざまなメディアから高い評価を授けられた。

これまで、アムステルダムコンサートヘボウ、フィラルモニー・ド・パリ、パリのメゾン・ド・ラ・ラジオ、サル・ガヴォー、オルセー美術館、ボルドー大劇場、北京の紫禁城コンサート・ホール、リオデジャネイロの国立美術館、香港文化センター・コンサート・ホールなど、世界各地の一流ホールで演奏。

ピアノ・オ・ジャコバン、マントン音楽祭、ラジオ・フランス／モンペリエ音楽祭、リール・ピアノ・フェスティバル、ボルドーのエスプリ・デュ・ピアノ、モンテカルロ春の芸術祭、ヴァロワ・ピアノ音楽祭、ノアン・ショパン音楽祭、パリ・バガテル公園ショパン音楽祭、ピアノ・ア・リオン、ラ・メージュのメシアン音楽祭、エガリエール音楽祭など、多くの国際音楽祭から招かれている。

パリ国立高等音楽院で優秀な成績を収め、ミシェル・ベロフのクラスの受講を許された。現在、メス・アルセナル・ホール(フランス)のレジデント・アーティスト。同ホールの多彩な企画において中心的な役割を演じている。

Schon immer war **Geoffroy Couteau** von Brahms fasziniert. Nachdem der Pianist 2005 mit dem ersten Preis des Internationalen Johannes Brahms Wettbewerbs ausgezeichnet wurde, nahm er beim Label La Dolce Volta das Gesamtwerk für Klavier solo von Brahms auf. Die gesamte internationale Fachpresse rühmte die Platte als eine der besten Aufnahmen des Jahres 2016 und bejubelte dieses außergewöhnliche Abenteuer.

Geoffroy Couteau tritt in den angesehensten Konzerthäusern der ganzen Welt auf (Großer Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking, Amsterdamer Concertgebouw, Museu Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro, Hong Kong Concert Hall, Musée d'Orsay, Philharmonie de Paris, Maison de la Radio, Grand Théâtre in Bordeaux, Salle Gaveau uvm.).

Regelmäßig trifft man ihn bei Festivals an: Piano aux Jacobins, Menton, Saintes, Radio France et Montpellier, Lille Piano(s) Festival, Esprit du Piano in Bordeaux, Printemps des Arts de Monte-Carlo, Piano en Valois, Nohant, Bagatelle, Messiaen au pays de la Meije, Eygalières usw.

Als ehemaliger Schüler von Michel Béroff kann Geoffroy Couteau auf einen brillanten Werdegang am Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris zurückblicken.

Er ist Artist in Residence im Arsenal Metz, wo ihm eine fruchtbare Zusammenarbeit alle Ehre erweist.



Amaury Coeytaux, violon

Salué par *The Strad* comme un musicien « exceptionnellement sensible et poétique », le violoniste français Amaury Coeytaux est unanimement loué pour ses interprétations profondes, empreintes de grâce et de sensibilité artistique. Soliste et chambriste établi, il s'est taillé une place unique parmi les artistes les plus talentueux et les plus polyvalents autour du monde.

Parallèlement à sa carrière de soliste, Amaury Coeytaux a été premier violon solo de l'Orchestre Philharmonique de Radio France de 2012 à 2017, après avoir occupé le même poste à l'Orchestre d'Auvergne de 2008 à 2012. Le double rôle de premier violon de l'orchestre et de soliste à part entière l'a amené à diriger de nombreux concerts à partir de son pupitre de violoniste ; il continue d'associer les rôles de chef et de soliste lors de ses engagements actuels.

En 2016, il rejoint le Quatuor Modigliani comme premier violon. La carrière bien établie de cette formation sur la scène internationale lui a valu des invitations à se produire dans des salles de concert parmi les plus prestigieuses du monde.

Amaury Coeytaux joue un violon Guadagnini de 1773.

Amaury Coeytaux, *violin*

Hailed by *The Strad* as an 'exceptionally sensitive and poetic' musician, the French violinist Amaury Coeytaux has won universal praise for his profound interpretations filled with artistic grace and sensibility. An established soloist and chamber musician, he has carved out a unique niche as one of the most multi-talented and versatile artists across the globe.

Alongside his career as a soloist, Amaury Coeytaux was leader of the Orchestre Philharmonique de Radio France from 2012 to 2017, having occupied the same post with the Orchestre d'Auvergne from 2008 to 2012. The dual role of concertmaster and soloist has led him to direct many concerts from the leader's desk, and he continues to combine conducting and performing in his current engagements.

In 2016 he joined the Quatuor Modigliani as first violin. The quartet's established career on the international scene has led to invitations to perform in some of the foremost concert venues around the world.

He performs on a 1773 Guadagnini violin.

アモリ・コエトー(ヴァイオリン)

その“桁外れの感性と詩情”を英国の弦楽器専門誌「The Strad」から称えられた、フランス出身のヴァイオリニスト。優雅さと繊細さを兼ねそなえた深い演奏解釈は、方々で定評を得ている。ソリストとして、また室内楽奏者として活躍するコエトーは、最もマルチな楽才を誇る国際的な演奏家たちの中でも、とりわけ類まれな地位を占めている。

コエトーは、ソリストとしてのキャリアを歩むかたわら、2008年から2012年までオーヴェルニュ室内管弦楽団のソロ・コンサートマスターを、2012年から2017年までフランス放送フィルハーモニー管弦楽団のソロ・コンサートマスターを、それぞれ務めた。ソリストおよびオーケストラの首席奏者という二つの役割を果たしてきたコエトーは、これまで数多くの“弾き振り”を任されており、現在も指揮者と独奏者を同時にこなす名手として注目されている。

2016年、第1ヴァイオリン奏者としてモディリアーニ弦楽四重奏団に加入。現在は、すでに長らく国際舞台で活躍を続けてきたカルテットのメンバーとして、世界一流のコンサート・ホールで演奏を重ねている。

使用楽器は、1773年製のガダニーニ。

Amaury Coeytaux, *Violone*

Von *The Strad* wird der französische Violinist Amaury Coeytaux als „außergewöhnlich sensibler und poetischer“ Musiker angesehen und einstimmig für seine tiefgründigen Interpretationen, geprägt von Anmut und künstlerischer Sensibilität, gelobt. Er ist als Solist und Kammermusiker bekannt und hat sich eine einzigartige Stellung unter den weltweit talentiertesten und vielseitigsten Künstlern geschaffen.

Neben seiner Karriere als Solist spielte Amaury Coeytaux von 2012 bis 2017 die erste Sologeige im Philharmonieorchester von Radio France, nachdem er im Orchester der Auvergne von 2008 bis 2012 dieselbe Stellung innehatte. Die Doppelrolle der ersten Geige im Orchester und des vollwertigen Solisten brachte ihn dazu, zahlreiche Konzerte von seinem Geigenpult aus zu leiten; auch bei seinen derzeitigen Engagements verbindet er weiterhin die Rolle des Dirigenten und des Solisten.

Im Jahr 2016 schließt er sich dem Modigliani Quartett als erste Geige an. Dank seiner etablierten Bildungslaufbahn auf internationaler Ebene wurde er eingeladen, in den weltweit prestigeträchtigsten Konzertsälen aufzutreten.

Amaury Coeytaux spielt eine Guadagnini-Geige von 1773.



Raphaël Perraud, *violoncelle*

Nommé violoncelle super soliste de l'Orchestre National de France en 2005, sous la direction artistique de Kurt Masur, Raphaël Perraud s'est produit en soliste avec de nombreux orchestres dont l'Orchestre Philharmonique de la Radio de Prague, l'Orchestre Symphonique de Mulhouse, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de chambre de Paris, l'Orchestre de chambre de Toulouse et l'Orchestre de chambre Joseph Sük.

Lauréat de plusieurs concours internationaux, il remporte notamment en 1994 le prestigieux concours international de musique « Printemps de Prague ». Auparavant, il a obtenu au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris les premiers prix de violoncelle dans la classe de Jean-Marie Gamard et de musique de chambre dans la classe de Roland Pidoux. Il prolonge sa formation par un cycle de perfectionnement au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon dans la classe d'Yvan Chiffolleau.

Chambriste émérite, il est l'invité régulier de nombreux festivals en France et à l'étranger et participe à de nombreuses tournées au sein de formations diverses.

Raphaël Perraud, *cello*

Already the winner of several international competitions, Raphaël Perraud won the Prague Spring Competition in 1994 as well as three special prizes: the prize for the interpretation of the contemporary work, the prize of the Prague Spring Foundation and the gift of a cello. In the same year, Marek Janowski recruited him as second principal cello of the Orchestre Philharmonique de Radio France.

Since then, he has performed as a soloist with prestigious orchestras, including the Orchestre National de France, the Orchestre Symphonique de Mulhouse, the Orchestre de Chambre de Toulouse and the Prague Radio Symphony Orchestra.

An excellent chamber musician, he participates in numerous festivals with such artists as Nicolas Dautricourt, Lise Berthaud, Svetlin Roussev, Deborah Nemtanu, Régis Pasquier, Éric Le Sage, Elena Rozanova, Daishin Kashimoto and Georges Pludermacher.

In 2005, under the principal conductorship of Kurt Masur, he was appointed principal cello of the Orchestre National de France.

ラファエル・ペロー(チェロ)

数々の国際コンクールに入賞を果たしているペローは、1994年にプラハの春国際音楽コンクールで優勝を飾り、同時に3つの特別賞(現代曲演奏賞、プラハの春財団賞、チェロの贈呈)を授けられた。同年、マレク・ヤノフスキからの招きでフランス放送フィルハーモニー管弦楽団の第2ソロ奏者に就任。

以来、ソリストとして数々の名門にも客演しており、フランス国立管弦楽団、ミュルーズ交響楽団、トゥールーズ室内管弦楽団、プラハ放送交響楽団等と共演。

卓越した室内楽奏者でもあり、これまで数多くの国際音楽祭で、ニコラ・ドートリクール、リーズ・ベルトー、スヴェトリン・ルセフ、デボラ・ネムタヌ、レジス・パスキエ、エリック・ル・サージュ、エレナ・ロザノヴァ、樫本大進、ジョルジュ・プリュデルマシェらと共演している。

2005年、音楽監督クルト・マズアが率いるフランス国立管弦楽団のスーパーソリストに任命された。

Raphaël Perraud, *Violoncello*

Als Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe gewinnt Raphaël Perraud 1994 den Wettbewerb Prager Frühling ebenso wie drei Sonderpreise: den Preis für die Interpretation eines zeitgenössischen Werkes, den Preis der Stiftung Prager Frühling und bekommt ein Cello geschenkt. Im selben Jahr rekrutiert Marek Janowski ihn als zweiten Solocellisten für das Philharmonieorchester von Radio France.

Seitdem tritt er als Solist mit renommierten Orchestern, insbesondere dem französischen Nationalorchester, dem Symphonieorchester von Mülhausen, dem Kammerorchester von Toulouse, dem Symphonieorchester von Radio Prag u.v.m. auf.

Als ausgezeichnete Kammermusiker nimmt er an zahlreichen Festivals an der Seite von Nicolas Dautricourt, Lise Berthaud, Svetlin Roussev, Deborah Nemtanu, Régis Pasquier, Éric Le Sage, Elena Rozanova, Daishin Kashimoto, Georges Pludermacher u.v.m. teil.

2005 wurde er unter der Präsidentschaft von Kurt Masur zum Super-Cello-Solisten des französischen Nationalorchesters ernannt.



Nicolas Baldeyrou, *clarinette*

Nicolas Baldeyrou est l'un des plus talentueux clarinettes de sa génération. Successivement clarinette solo de l'Orchestre des Jeunes de l'Union européenne où il côtoie Bernard Haitink, Carlo Maria Giulini ou encore Sir Colin Davis, du Mahler Chamber Orchestra de Claudio Abbado et de l'Orchestre National de France dirigé par Kurt Masur, il se consacre désormais à une triple carrière de soliste, de professeur, et de musicien d'orchestre au sein de l'Orchestre Philharmonique de Radio France dirigé par Myung-Whun Chung puis par Mikko Franck où il est nommé première clarinette solo en 2011. Il enseigne également au Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon depuis 2006.

Nicolas Baldeyrou s'implique activement dans la musique de son temps. Sa passion pour l'exploration de nouveaux répertoires et son souci d'authenticité dans ses interprétations l'amènent naturellement à s'intéresser aux clarinettes historiques.

Depuis 2004, il est également essayeur pour la manufacture d'instruments à vent Buffet-Crampon et contribue ainsi au développement de l'instrument et au rayonnement de l'école française dans le monde entier.

Nicolas Baldeyrou, *clarinet*

Nicolas Baldeyrou is one of the most talented clarinetists of his generation. Successively principal clarinet of the European Union Youth Orchestra, where he played under Bernard Haitink, Carlo Maria Giulini and Sir Colin Davis, Claudio Abbado's Mahler Chamber Orchestra, and the Orchestre National de France conducted by Kurt Masur, he now dedicates himself to a triple career as soloist, teacher and orchestral musician – in 2011 he was appointed principal clarinet with the Orchestre Philharmonique de Radio France (principal conductor Myung-Whun Chung, now Mikko Franck). He has also taught at the Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon since 2006.

Nicolas Baldeyrou is actively involved in the music of his time. Moreover, his passion for exploring new repertoires and his concern for authenticity in his interpretations have naturally led him to take an interest in historical clarinets.

Since 2004, he has also been a tester for the wind instrument manufacturer Buffet-Crampon, thereby contributing to the development of the instrument and the influence of the French school throughout the world.

ニコラ・バルディルー(クラリネット)

同世代中、突出した才能に恵まれたクラリネット奏者の一人。かつてEUユース管弦楽団の首席クラリネット奏者を任され、ベルナルト・ハイティンク、カルロ・マリア・ジュリーニ、サー・コリン・デイヴィスと共演。クラウディオ・アバド率いるマーラー室内管弦楽団と、クルト・マズア率いるフランス国立管弦楽団でも首席奏者を務めた。その後、ソリスト、教授として多彩な活動を展開。オーケストラ奏者としてのキャリアも華々しく、長らく在籍しているフランス放送フィルハーモニー管弦楽団(首席指揮者はチョン・ミョンフン、続いてミッコ・フランク)から、2011年にソロクラリネット奏者に指名された。2006年以降、リヨン国立高等音楽院で後進の育成にも励んでいる。

バイディルーは、同時代の音楽の紹介にも積極的に取り組んでいる。さらに彼は、新たなレパートリーの開拓への情熱と、歴史的に忠実な演奏へのこだわりで背中を押され、ヒストリカル・クラリネットにもその興味を広げている。

2004年から、木管楽器メーカーのビュッフエ・克蘭ポンで楽器の選定等にも携わっており、クラリネットの発展と、世界各地へのフランス奏法の普及に貢献している。

Nicolas Baldeyrou, *Klarinette*

Nicolas Baldeyrou ist einer der talentiertesten Klarinettenisten seiner Generation. Er tritt als Soloklarinettenist beim Jugendorchester der Europäischen Union auf, wo er mit Bernard Haitink, Carlo Maria Giulini oder auch Sir Colin Davis vom Mahler Chamber Orchestra von Claudio Abbado und dem französischen Nationalorchester unter der Leitung von Kurt Masur musiziert und widmet sich nunmehr einer dreifachen Karriere als Solist, Lehrer und Orchestermusiker im Philharmonieorchester von Radio France, das zunächst von Myung-Whun Chung geleitet wird, später dann von Mikko Franck, wo er 2011 zur ersten Soloklarinette ernannt wird. Seit 2006 lehrt er ebenfalls am Conservatoire National Supérieur de Musique von Lyon.

Nicolas Baldeyrou nimmt an der Musik seiner Zeit aktiv teil. Seine Leidenschaft, neue Repertoires zu erkunden und sein Anliegen, seine Interpretationen authentisch zu gestalten, prägen sein Interesse für historische Klarinetten.

Seit 2004 ist er auch Tester für die Blasinstrumenten-Manufaktur Buffet-Crampon und trägt so zur Instrumenten-Entwicklung und dem weltweiten Ansehen der französischen Schule bei.



Maison de toutes les musiques et de la danse à Metz, la **Cité musicale-Metz** est le fruit de l'histoire de la ville de Metz et de la région Grand Est traditionnellement acquises à la musique. Projet précurseur en France sur ce modèle, la Cité musicale-Metz rassemble les trois salles de spectacle de Metz (Arsenal, BAM et Trinitaires) et l'Orchestre national de Lorraine dans un projet ambitieux au service de la création et de l'innovation artistique, à la croisée de toutes les esthétiques musicales et les disciplines, en faveur du public et des amoureux de la musique.

La Cité musicale-Metz est un centre névralgique pour les artistes, et en premier lieu pour l'Orchestre national de Lorraine et les musiciens qui le composent. Avec ses salles exceptionnelles tant par leurs qualités acoustiques que par leur histoire, elle a la possibilité d'accueillir et de faire découvrir les plus grands interprètes, les compositeurs et auteurs de notre temps pour cultiver la curiosité et la ferveur du public.

La Cité musicale-Metz est un enjeu artistique et économique, un projet de ville qui offre la possibilité de faire rayonner des projets musicaux sur toute la région Grand Est, dans la Grande Région, en France, partout en Europe et bien au-delà. C'est aussi un projet de société qui porte l'ambition d'ouvrir au plus grand nombre un service public de la culture empreint d'excellence et basé sur la diversité musicale.

La Cité musicale-Metz développe un projet social et éducatif qui permet aux jeunes, aux familles, à toutes les générations, aux plus éloignés des salles de spectacle de découvrir les plaisirs de la musique à travers des actions d'éducation artistique, de médiations ou encore des rencontres conviviales et familiales.

Enfin, la Cité musicale-Metz, c'est une équipe de musiciens et de professionnels du spectacle à votre service qui œuvrent sans relâche et dans un profond respect de la création artistique, à créer, avec vous, du lien social, de la découverte et vous faire partager leur passion et le meilleur de la musique et de la danse.

www.citemusicale-metz.fr

The house of all musics and dance in Metz, the **Cité Musicale-Metz** is the fruit of the history of the City of Metz and of the Région Grand Est, traditionally a stronghold of music. A pioneering venture in France on this model, the Cité Musicale-Metz brings together the three performing arts venues in Metz (the Arsenal, BAM and Les Trinitaires) and the Orchestre National de Lorraine in an ambitious project at the service of artistic creation and innovation, at the intersection of all musical aesthetics and disciplines, in favour of the public and music lovers.

The Cité Musicale-Metz is a nerve centre for artists, and first of all for the Orchestre National de Lorraine and the musicians who go to make it up. With halls that are outstanding for both their acoustic properties and their history, it has the potential for welcoming and presenting the leading performers, composers and authors of our time in order to cultivate the curiosity and fervour of the public.

The Cité Musicale-Metz is an artistic and economic force, a city project that offers the possibility of diffusing musical events throughout the Région Grand Est, the Greater Region, in France, everywhere in Europe and beyond. It is also a social project with the ambition of making available to the greatest number a public service of culture characterised by excellence and based on musical diversity.

The Cité Musicale-Metz develops a social and educational project that allows young people, families, all generations and those furthest removed from performing arts venues to discover the pleasures of music through outreach activities, mediations and convivial family encounters.

Finally, the Cité Musicale-Metz is a team of musicians and performing arts professionals at your service who ceaselessly strive, with the deepest respect for artistic creation, to create social links and discoveries with you, to share with you their passion and the best of music and dance.

Également disponible / Also available / 好評発売中 / Auch auf CD erhältlich



BRAHMS ブラームス

Piano Quintet op.34 ピアノ五重奏曲 ヘ短調 作品34

Klavierstücke op.76 8つのピアノ小品 作品76

(with *Quatuor Hermès*) (共演:エルメス四重奏団)

LDV 61 / TT: 64'51



estore.ladolcevolta.com



© La Prima Volta 2019 & © La Dolce Volta 2019

Arsenal-Metz en Scènes (Grande Salle)

Trios pour piano, violon et violoncelle op.8, 87 & 101 : 3 au 7 janvier 2019

Trio pour clarinette, violoncelle et piano op.114 : 13 au 14 avril 2019

Piano Steinway D-274 préparé par Daniel Muthig (Ades Prestel)

Prise de son, direction artistique et montage : Jean-Marc Laisné

Textes : Jean-Yves Clément

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB), Kumiko Nishi (JP) & Christin Scalbert (D)

Couverture : Stéphane Gaudion

Photos : © Jean-Baptiste Millot

Direction de la production : La Dolce Volta
avec l'aimable autorisation de la Salle Gaveau, Paris (Fournier Production)

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

www.ladolcevolta.com

LDV64.5

