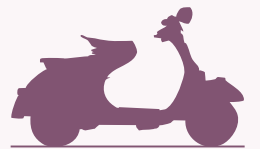


Brandies



la dolce volta

↙ PLACES CD TRACKS ↘

Johannes BRAHMS

1833 – 1897

Sonate pour violoncelle et piano n°1 en Mi mineur, op.38

25'35

Cello Sonata no.1 in E minor, op.38

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

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 1 | Allegro non troppo | 14'01 |
| 2 | Allegretto quasi menuetto | 5'20 |
| 3 | Allegro – Più presto | 6'14 |

Sonate pour violoncelle et piano n°2 en Fa majeur, op.99

25'55

Cello Sonata no.2 in F major, op.99

Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 2 F-Dur, op. 99

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 4 | Allegro vivace | 8'46 |
| 5 | Adagio affettuoso | 5'55 |
| 6 | Allegro passionato | 7'00 |
| 7 | Allegro molto | 4'14 |

TT: 51'59

Raphaël PERRAUD, violoncelle / cello / Violoncello
Geoffroy COUTEAU, piano / Klavier

« Ce que vous appelleriez invention, c'est-à-dire une pensée, une idée, est tout simplement une inspiration venue d'en haut dont je ne suis pas responsable. [...] C'est un cadeau, un don, que je devrais même mépriser tant que je ne l'aurai pas fait mien à force de travail. »

Johannes Brahms

L'humilité de Brahms, telle qu'elle s'exprime à travers cette citation, est désarmante. Elle traduit sa façon d'être si naturelle, si peu gouvernée par l'ego et entièrement tendue vers le don pur. Schumann et Schubert sont ses compagnons de cœur ; ensemble ils forment une trilogie unique de purs musiciens au sein du romantisme allemand ; unique aussi dans son rapport au texte et à la poésie. Ces trois génies sont trois maîtres du chant, et donc du lied, dont on retrouvera l'influence dans leur musique de chambre.

Le violoncelle, cet instrument-chanteur par définition, est, avec le piano, celui que privilégie Brahms, dans la mesure où il sait, comme nul autre, incarner la tendresse et la gravité ensemble ; alliance brahmsienne par essence. Il est à la fois le corps et sa pudeur, le témoin de la confiance et le réceptacle du dedans – celui qui chante éperdument de l'intérieur. Le violoncelle est, de tous les instruments, celui qui exprime l'affection par excellence, quand bien même se préserverait-elle par sa nature double, chaleureuse mais pudique... Plus encore que l'expansion des sentiments, la retenue, voire le retrait sont l'apanage de Brahms. En cela, il est vraiment le plus allemand des musiciens allemands, davantage encore que Schumann, finalement plus extraverti (sans doute du fait de l'éclat qu'il dut mettre dans ses œuvres avec piano pour servir Clara).

Le violoncelle reflète donc le chant même de Brahms parce qu'il est objet d'intériorité pure, cette quête consubstantielle à sa musique du début à la fin ; recherche véritablement spirituelle, autant que dans ses *Chants sérieux*, sa *Rhapsodie pour alto* ou ses derniers *intermezzi*. Car qu'est-ce qu'un compositeur « spirituel » ? Celui qui laisse la séduction au rang des artifices, aussi remarquables soient-ils. À cet égard, Brahms est le moins séduisant des grands compositeurs (moins encore que Schubert !), le moins démonstratif des musiciens, le plus réticent à montrer autre chose que de la musique pure, sans écran.

Le plus solitaire aussi, on le sait : *Frei aber einsam* (libre mais seul), ainsi l'exprime la devise de Joachim, l'ami cher de Brahms, à laquelle on peut l'associer – même si lui opposait la devise *Frei aber froh* ! (Libre mais heureux !). La solitude, c'est la musique la plus intime et la source vive où le musicien puise son inspiration, dans la joie comme dans le malheur ; le violoncelle est l'instrument qui dit le chant de la solitude comme nul autre.

Seul ou en le faisant converser avec les autres instruments, Brahms met le violoncelle en valeur dans nombre de pages importantes, dès les deux *Andante* de ses deux premières sonates pour piano, où les thèmes sont donnés par la main gauche, *portando* comme par un violoncelle..., puis dans le Quintette à cordes op.88, le Trio avec clarinette op.114, la Symphonie n° 2 op.73, le Troisième Quatuor avec piano op.60, jusqu'à le faire dialoguer à part entière avec le piano dans l'admirable *Andante* de son Concerto pour piano n° 2 op.83. Par ailleurs, Brahms transcrira lui-même sa Sonate pour violon en Sol majeur op.78 pour violoncelle, acte significatif de son attachement pour l'instrument...

La **Première Sonate en Mi mineur op.38** est écrite entre 1862 et 1865 ; Brahms est déjà un musicien de chambre très accompli, il a derrière lui un trio, deux quatuors avec piano, les deux sextuors et le Quintette avec piano, autant dire six chefs-d'œuvre de genres différents. Initialement composée en quatre mouvements, puis ramenée à trois – le mouvement lent, absent, aurait servi à la Deuxième Sonate pour violoncelle –, Brahms a dû préférer donner à sa partition un aspect plus « compact », avec sa presque demi-heure de musique et son long mouvement initial. Il est vrai que l'œuvre est parfaitement unifiée ainsi, poétiquement, entre la fresque du premier mouvement et la franche rugosité du final au souffle si nordique, précédé de son *Allegretto* gracieux en guise d'intermède – un *intermezzo* au sens propre...

L'*Allegro non troppo* initial débute par une longue phrase rêveuse, tendre et flottante à la fois, proche par le style « légendaire » de l'introduction du Premier Trio. Un monde se lève, vibrant, au sens propre, noble et grave, d'une tendresse infinie, qui semble naître du cœur même du compositeur – comme une sorte d'autoportrait musical ! La phrase est reprise par le piano puis se développe avec douceur, dans une effusion qui ne semble jamais se clore, avant de s'intensifier peu à peu et de s'exalter jusqu'au second thème, énergique, exalté et hymnique comme si souvent chez Brahms. La fin de l'exposition voit apparaître un troisième thème, d'une grande quiétude – presque un choral... Le développement, très mouvant, d'une agitation croissante, reprend les trois thèmes dans l'ordre, fondus les uns dans les autres, sans réelle opposition, Brahms semblant ne jamais se rassasier de ce jaillissement lyrique. La coda sublime, en forme de berceuse, telle une quatrième idée ou la synthèse de tout ce monde poétique – une ballade presque – , s'éloigne dans une grande émotion.

L'*Allegretto quasi Menuetto* est une page beaucoup plus simple, une respiration avant le retour du souffle nordique. Une sorte de menuet viennois un peu poudré, révélateur de la fascination de Brahms pour Haendel et plus généralement pour la musique du XVIII^e siècle – tel Beethoven au terme de son œuvre dans ses Bagatelles ou les *Variations Diabelli*. Après l'exposition de la danse, surgit une modulation fabuleuse puis un *Trio* d'une beauté lyrique stupéfiante, qui est le contraire même de la raideur apparente du menuet.

La sonate se clôt sur une page étonnante, courte et véhémence. Cet *Allegro* est une fugue particulièrement vigoureuse, fouguese, d'allure sévère et dont l'énergie sans concession rappelle celle qui clôt les *Variations sur un thème de Haendel* de Brahms – ou celle, aussi abrupte, qui termine la cinquième et ultime sonate pour violoncelle et piano de Beethoven. Référence au passé, encore, et comme dans le menuet, avec un lyrisme resserré qui s'oppose totalement à celui du premier mouvement.

La **Deuxième Sonate en Fa majeur op. 99** participe de cette fécondité prodigieuse qui surgit lors des vacances de Brahms passées sur les rives du lac de Thun, près de Berne, durant l'été 1886 ; éclosion fantastique qui verra naître la Deuxième Sonate pour violon, le Troisième Trio et d'admirables lieder qui nourriront parfois ces œuvres comme un ferment. Plus de vingt années séparent la seconde sonate de la première. Vingt années et surtout quatre symphonies ! La Quatrième Symphonie, datée de 1885, la précède exactement dans le catalogue. Être passé par là aura probablement donné à Brahms plus de puissance, de liberté et d'envol encore, s'il était besoin ! Sans doute qu'il n'aurait pas osé ce début fulgurant qu'il nous lance au visage à l'orée de son œuvre ; et cette « orchestration » lumineuse aussi et si précise qui habille le si beau mouvement lent, et le final également.

L'*Allegro vivace* est un appel (« Fuir, là-bas fuir... »), un envol partant du sein de la création elle-même, heureux et empli de vitalité. Exactement comme l'ouverture de la Troisième Symphonie, en Fa majeur elle aussi, composée peu de temps avant. Étonnante similitude mais qui correspond bien à cette extase champêtre dont s'empare parfois Brahms avec une vigueur peu commune. Un chevalier intrépide surgit, sorti d'on ne sait quelle légende glorieuse. Suit une sorte d'hymne chaleureux. Le développement cursif est d'abord agité, puis curieusement stagnant avant le retour de l'envol tumultueux – mais lumineux et plein d'ardeur.

Le deuxième mouvement, *Adagio affettuoso*, est l'opposé du premier, calme et serein. Il chante un lied en forme de choral austère – Brahms n'échappera pas à l'influence du choral protestant – en pizzicati du violoncelle sur des accords du piano, desquels émerge un chant poignant du violoncelle, désolé, sublime romance épurée, presque une berceuse. Effusion bientôt passionnée, qui se meut en une sorte de marche, et qui rappelle par son intensité le mouvement lent du Deuxième Concerto pour piano. Musique très retenue et intériorisée, un peu dans le style dépouillé de l'admirable *Adagio* de la Seconde Sonate pour violoncelle de Mendelssohn. On est ici avec le Brahms le plus spirituel, celui des *Chants sérieux*, entre autres. La musique s'anime brutalement jusqu'à un apogée dramatique où reviennent les pizzicati, très affirmés ; puis c'est la réexposition du lied, dans sa beauté nue, comme un homme qui prierait seul...

À l'opposé de ce qui précède, l'*Allegro passionato* est une sombre chevauchée, un retour au Brahms sauvage, épique, tel qu'il se maintiendra du début de l'œuvre entière (*Scherzo* op. 4) à sa fin (*Klavierstücke* op. 119). Il s'agit d'une course fantasque, un scherzo sauvage très nordique, presque une danse. Le passage central, léger, clair et mélodique, tranche de sa lumière sereine sur ce vent âpre et inquiétant.

Avec l'*Allegro* final revient la sérénité, résolument champêtre, une joie populaire, printanière, badine, presque schubertienne, courte mais intense. Le thème pastoral se transforme vite en hymne joyeux sous la forme d'une marche. Un second thème, plus grave s'interpose un temps au milieu de cette liesse communicative avant que le piano n'entraîne le violoncelle vers une fin où domine la marche, plus vitale que jamais ! L'art de Brahms tiendra toute sa vie dans cette oscillation permanente entre lumière déclinante et lumière vive.

‘That which you would call invention, which is to say a thought, an idea, is simply an inspiration from above for which I am not responsible. . . . It is a present, a gift, which I even ought to despise until I have made it my own by dint of hard work.’

Johannes Brahms

The humility of Brahms, as expressed in this quotation, is disarming. It expresses the way he has of being so natural, so little governed by his ego, directed entirely towards pure giving. Schumann and Schubert are his spiritual comrades; together they form a unique trilogy of pure musicians within Austro-German Romanticism; unique also in their relationship to text and poetry – these three geniuses are three masters of melody, and thus of the lied, whose influence may be found in their chamber music.

The cello, the singing instrument by definition, is, along with the piano, Brahms's instrument of choice, inasmuch as it is capable, like no other, of simultaneously embodying tenderness and gravity – the most Brahmsian of combinations. It is at once the body and its discretion, the external witness that hears a confidence and the receptacle of the interior – the instrument that sings frantically from within. The cello is, of all instruments, the one that expresses affection par excellence, even if it protects itself by its dual nature, warm-hearted yet reserved . . . Still more than the outpouring of feelings, Brahms's special prerogative is restraint, even effacement. In this, he is truly the most German of German composers, even more so than Schumann, who in the end is the greater extravert (no doubt because of the brilliance he had to include in his piano works to serve Clara's needs).

The cello thus reflects Brahms's personal song because it is an object of pure interiority, that quest consubstantial with his music from beginning to end; a truly spiritual quest, as much as in the *Four Serious Songs*, the *Alto Rhapsody* or the late intermezzi. For what is a 'spiritual' composer? One who relegates seduction to the status of artifice, however remarkable such artifices may be. In this respect, Brahms is the least seductive of the great composers (even less so than Schubert!), the least demonstrative of musicians, the most reluctant to show anything but pure, unshielded music.

The most solitary too, as we know: *Frei aber einsam* (Free but lonely), to quote the motto of Brahms's dear friend, Joachim, which he adopted for his own existence . . . Solitude is the most intimate music and the living source from which the composer draws his inspiration, in joy as in misfortune; the cello is the instrument that utters the song of solitude like no other.

Whether he presents it alone or in conversation with other instruments, Brahms gives prominence to the cello at many significant points in his music, right from the Andante movements of his first two piano sonatas, where the themes are stated by the left hand, *portando* as if on a cello, and subsequently in the String Quintet op.88, the Clarinet Trio op.114, the Symphony No.2 op.73 and the Third Piano Quartet op.60; he even made it an equal partner in dialogue with the piano in the magnificent Andante of his Piano Concerto No.2 op.83. Moreover, Brahms himself transcribed his Violin Sonata in G major op.78 for cello, an act that reveals how attached he was to the instrument.

The First Cello Sonata in E minor op.38 was written between 1862 and 1865. Brahms was by that time a highly accomplished chamber musician, who already had to his credit a piano trio, two piano quartets, the two string sextets and the Piano Quintet – in other words, six masterpieces in different genres. It was originally cast in four movements, then reduced to three (the slow movement lacking in the final version is thought to have been used for the Second Cello Sonata): Brahms must have preferred to give his score a more 'compact' aspect, in view of its almost half-hour duration and its long opening movement. It is true that the work is thus perfectly unified, in poetic terms, between the epic sweep of the first movement and the bluff ruggedness of the finale with its typically Nordic inspiration, preceded by the interlude of the gracious Allegretto – an intermezzo in the true sense of the word.

The opening Allegro non troppo begins with a long dreamy phrase, at once tender and floating, close in style to the 'legendary' introduction of the First Piano Trio. A world rises up, vibrant in the literal sense, noble and grave, bespeaking infinite tenderness, a world that seems to have welled from the composer's very heart – like some musical self-portrait. The phrase is taken up again by the piano and then gently unfolds, in an effusion that never seems to end, before gradually intensifying and growing more excitable until the arrival of the second theme, energetic, exalted and hymnic, as so often in Brahms. At the end of the exposition, a third theme appears, one of great tranquillity – almost a chorale. The very eventful and increasingly agitated development takes up the three themes in their initial order, merging into each other, without any real conflict, as if Brahms could never get enough of this lyrical outpouring. The sublime coda, in the form of a lullaby that resembles a fourth idea, or the synthesis of this whole poetic world – a ballade, almost – dies away amid great emotion.

The Allegretto quasi Menuetto is a much simpler piece, a pause for breath before the return of the Nordic inspiration. It is a slightly periwigged Viennese minuet, revealing Brahms's fascination with Handel and with eighteenth-century music more generally – rather like Beethoven at the end of his *œuvre*, in the late bagatelles or the Diabelli Variations. After the exposition of the dance comes a fabulous modulation, followed by a Trio of stunning lyrical beauty, which is the very opposite of the apparent stiffness of the minuet.

The sonata closes with an astonishing movement, brief and vehement. This Allegro is a particularly vigorous, fiery, stern fugue whose uncompromising energy is reminiscent of the one that concludes Brahms's Variations on a Theme by Handel, or the equally abrupt fugue that ends Beethoven's fifth and final cello sonata. A reference to the past, once more, and as in the minuet, displaying a taut lyricism in total contrast with that of the first movement.

The Second Sonata in F major op.99 is part of the prodigious harvest of Brahms's holiday on the shores of Lake Thun, near Berne, in the summer of 1886; a fantastic blossoming that also saw the birth of the Second Violin Sonata, the Third Piano Trio, and admirable lieder which sometimes nourish these works like a ferment. More than twenty years separate the Second Sonata from the First. Twenty years and, above all, four symphonies! The Fourth Symphony, which dates from 1885, is its immediate predecessor in his catalogue of works. Perhaps the experience gained therefrom gave Brahms even more power, freedom and lyricism, as if he needed them! No doubt he would not previously have dared this dazzling opening, which he hurls in our faces at the very beginning of his work; nor the luminous and precise 'orchestration' that adorns the beautiful slow movement, and the finale too.

The Allegro vivace resembles a call to freedom, soaring up from the bosom of Creation itself, happy and filled with vitality. Exactly like the opening of the Third Symphony, also in F major, composed not long before. An astonishing similarity, but one very much in line with the rustic ecstasy that Brahms sometimes seizes upon with extraordinary vigour. An intrepid knight surges forth from some glorious legend. A kind of warm-hearted hymn follows. The cursory development is at first restless, then curiously stagnant before the return of the soaring main theme, tumultuous yet luminous and brimming with ardour.

The second movement, Adagio affettuoso, is the opposite of the first, calm and serene. It sings an austere lied, reminiscent of a chorale – Brahms did not escape the influence of the Protestant hymn tradition – in cello pizzicati over piano chords, from which emerges a poignantly desolate melody on the cello, a sublime, pared-down romance, almost a lullaby. An outpouring that soon grows impassioned, then is transformed in its turn into something like a march, with an intensity reminiscent of the slow movement of the Second Piano Concerto. Very restrained, interiorised music, rather reminiscent in its stylistic austerity of the splendid Adagio from Mendelssohn's Second Cello Sonata. This is Brahms at his most spiritual, the Brahms of such works as the *Four Serious Songs*. The music brusquely rises to a dramatic climax, in which the pizzicati return in very assertive fashion; then comes the restatement of the lied, in its stark beauty, like a man praying all alone . . .

In contrast to what has come before, the Allegro passionato is a sombre cavalcade, reverting to the fierce, epic side of Brahms, a constant thread of his output from beginning (Scherzo op.4) to end (*Klavierstücke* op.119). It is a capricious chase, a wild scherzo, very Nordic in mood, almost a dance. The central section, light in texture, clear and melodic, contrasts in its serene light with the eerie, biting winds that surround it.

The concluding Allegro marks a return to tranquillity, resolutely bucolic, a popular, vernal, playful, almost Schubertian joy, brief but intense. The pastoral theme quickly turns into a joyful hymn in the form of a march. A second, more serious theme interposes itself for a time amid this infectious gaiety before the piano leads the cello towards an ending dominated by the march, more vital than ever! Throughout his life, Brahms's art lay in this unceasing oscillation between crepuscular light and the brightness of noon.

ヨハネス
ブラームス

1833 – 1897

チェロとピアノのためのソナタ第1番 ホ短調 作品38

25'35

- | | | |
|---|------------------|-------|
| 1 | アレグロ・ノン・トロツポ | 14'01 |
| 2 | アレグレット・クワジ・メヌエット | 5'20 |
| 3 | アレグロ - ピウ・プレスト | 6'14 |

チェロとピアノのためのソナタ第2番 へ長調 作品99

25'55

- | | | |
|---|----------------|------|
| 4 | アレグロ・ヴィヴァーチェ | 8'46 |
| 5 | アダージョ・アフエトウオーソ | 5'55 |
| 6 | アレグロ・パッショナート | 7'00 |
| 7 | アレグロ・モルト | 4'14 |

TT: 51'59

ジョフロワ・クトー (ピアノ)
ラファエル・ペロー (チェロ)

アイデアは[…]、どこからともなく、まるで贈り物のように高みから降ってくる。私はただ、それを手に取り、苦心に苦心を重ねて自分のものにする。

ヨハネス・ブラームス

この言葉は、ブラームスの呆れるほどの謙虚さを私たちに知らしめてくれる。そしてまた、気取りともエゴとも無縁の、純然たる才能に捧げられた彼の生き方を物語っている。彼の心に絶えず寄り添ったのは、シューマンとシューベルトだった。じっさい、ドイツ・ロマン主義の全盛をともに担った彼らは、真の音楽家たちの特異な“三つ揃い”を形作っている。彼らがテキストや詩とのあいだに築いた関係もまた、特異だった。3人の天才はいずれも、歌曲、すなわちドイツ・リートの大作家であり、その影響は彼らの室内楽作品にも見出される。

ブラームスは、ピアノと並んで、“歌う楽器”とも言うべきチェロを格別に重視した。チェロ以上に優しさと厳粛さを同時に体現できる楽器などないと、彼は知っていたのである。この二面性こそ、ブラームスの音楽の本質であることを思い起こそう。チェロは、打ち明け話の語り手として、そして心の内の声を一手に受けとめる楽器として、狂ったように歌う。さらにチェロは、あらゆる楽器の中で、群を抜いて愛情表現に適している。ただしその愛情は、あたたかくも控え目であるという2つの顔によって身を固めている……。自制、さらに言えば自分の殻に閉じこもる傾向は、感情の吐露よりもなおいっそう、ブラームスの音楽の特性をなしている。その点において、彼はドイツの作曲家たちの中でも突出してドイツ的である。結局のところ、ブラームスよりもシューマンの方が創作者として外向的だった。おそらくそれは、シューマンが妻クララのために自作のピアノ曲に添えることになった“まばゆさ”に起因している。

チェロは、ブラームスの心の歌を反映している。なぜならこの楽器は、純粋な内面の表現を託されているからだ。彼の音楽に絶えず付いて回ったこの探求は、《4つの厳粛な歌》や《アルト・ラプソディ》や最晩年の《間奏曲》で展開された、真にスピリチュアルな探求と重なり合う。ここで言う “スピリチュアルな” 作曲家とは、魅惑的なものを作りものとみなし—それらがどれほど優れた出来であっても—遠ざける作曲家を指す。この観点に立てば、他の大作曲家たちと比べて、ブラームスの音楽は(シューベルトの音楽よりも!)魅惑的ではない。彼は、もっとも感情を露わにしない音楽家、純粋音楽“以外の何か”をあからさまに表現することにもっとも消極的な音楽家なのである。

私たちは、ブラームスが誰よりも孤独な作曲家であったことも知っている。親友ヨアヒムの座右の銘だった“自由だが孤独に(Frei aber einsam)”は、ブラームスを巧みに言い表している。たとえそれが、彼自身が好んだと言われる “自由だが喜ばしく(Frei aber froh)” に対置されるべき言葉であるとしても……。孤独—それはもっとも内に秘められた音楽であり、歓喜や逆境に対峙した音楽家が靈感を求めて向かう豊かな水源だ。そしてチェロこそ、孤独を歌うことにもっとも長けた楽器なのである。

ブラームスは多くの重要な作品の中で、チェロを――単独で、あるいは他の楽器と語らわせながら――活用した。彼は早くも、最初の2つのピアノ・ソナタのアンダンテ楽章で、左手に託した主題に“ポルトンド”と書き入れ、チェロのごとく奏でるよう示唆している……。そして《弦楽五重奏曲》作品88、《クラリネット三重奏曲》作品114、《交響曲第2番》作品73、《ピアノ四重奏曲第3番》作品60でも、チェロを駆使した。《ピアノ協奏曲第2番》作品83の妙なるアンダンテ楽章では、チェロと独奏ピアノが対等に絡み合う。さらに、ブラームスが自作の《ヴァイオリン・ソナタ ト長調》作品78をチェロのために編曲したという事実は、この楽器への彼の並々ならぬ愛着を雄弁に物語っている。

《チェロ・ソナタ第1番ホ短調》作品38は、1862年から1865年にかけて作曲された。当時のブラームスは、すでに三重奏曲、2つのピアノ四重奏曲、2つの六重奏曲、ピアノ五重奏曲――すなわち多様な編成の6つの傑作――を手がけ、室内楽の分野で十分な経験を積んでいた。当初、全4楽章のソナタとして書き進められていた作品38は、結局、全3楽章の構成に落ち着いた(このとき削除された緩徐楽章は、後に《チェロ・ソナタ第2番》で用いられることになる。)それは最終的にブラームスが、より“コンパクトな”体裁をこの曲に与えたいと望んだからだろう。いずれにせよ第1番は、長大な第1楽章を含む約30分の楽曲に仕上がった。じっさいそれによって、作品全体は非の打ちどころのない詩的調和に貫かれている――フレスコ画のごとく壮大な第1楽章、“インテルメッツォ”と呼ばれるにふさわしい優美な第2楽章〈アレグレット〉、そして極めて北方的な息吹に支えられた率直で無骨な終楽章……。

第1楽章〈アレグロ・ノン・トロppo〉の冒頭が長々と聞かせる、夢想的で、優しく、たゆたうようなフレーズは、《三重奏曲第1番》の出だしの“伝説めいた”曲想を彷彿させる。世界は、文字どおり振動しながら、気高く、厳かに、限りなく優しく目を覚ます――あたかも、ブラームスの心から直に生まれ出ているかのように。ある意味では、この冒頭は音楽的な自画像なのだ！冒頭のフレーズは、ピアノに受け継がれ、永遠に続くかのような音の湧出の中で穏やかに発展していく。やがて音楽が徐々に激化して高揚すると、第2主題が紡がれる。いかにもブラームスらしい、力と熱のこもった讚美歌風の主題だ。さらに提示部の終盤では、この上なく静謐な、コラールのような第3の主題も現れる。3つの主題は展開部で順に回帰し、真の対立を避けながら互いに溶け合う。変化に富んだ展開部が次第に興奮を高めていくなか、ブラームスは、この抒情的な音の噴出をどこまでも推し進めようとするかのように筆を進めている。第4の楽想として、あるいは――バラードを想わせる――この詩的世界の集大成として響く神々しいコーダは、まるで子守唄のように、崇高な感情の中へ遠のいていく。

冒頭楽章よりもいっそう簡潔な第2楽章〈アレグレット・クワジ・メヌエット〉は、いわば北方的な息吹の回帰を準備する“一呼吸”である。このやや古風なウィーン流のメヌエットは、ブラームスがヘンデルに、あるいは広く18世紀の音楽に魅了されていたことを示唆している――ベートーヴェンが晩年に書き上げた《バガテル集》や《ディアベッリ変奏曲》と全く同じように。舞曲の提示が終わると、曲は見事な転調を経てトリオ(中間部)に移行する。その驚くほど抒情的な美しさは、主部のメヌエットの明らかな堅苦しさと対比をなしている。

第1番を閉じるのは、意外で、短くも激烈な終楽章〈アレグロ〉である。この殊のほか力強く、血気盛んで、厳粛なフーガが放つ烈火のごときエネルギーは、ブラームス自身の《ヘンデルの主題による変奏曲》の終曲、あるいは、ベートーヴェン最後の《チェロソナタ第5番》の終楽章にみなぎる粗野なエネルギーを彷彿させる。ブラームスは〈メヌエット〉と同様、終楽章でも過去を参照しつつ、そこに第1楽章の抒情性とは全く対照的な慎み深い抒情性を添えたのである。

1886年、ブラームスはベルン近郊の避暑地トゥーン湖畔で一夏を過ごした。《チェロ・ソナタ第2番へ長調》作品99は、この間に矢継ぎ早に生まれた傑作群のひとつである。このほか《ヴァイオリン・ソナタ第2番》、《ピアノ三重奏曲第3番》、そして後に折に触れて彼の作品に酵素のごとく働きかけることになるリートの名曲の幾つかが、この夏の旅中に旺盛に書き進められた。《チェロ・ソナタ第2番》は、第1番の完成から約20年後に着手された。2曲を隔てる20年のあいだには、4つの交響曲が誕生している！とりわけ《交響曲第4番》作品98（1885）は、ブラームスの作品目録中、《チェロ・ソナタ第2番》の直前に位置している。おそらくは交響曲の創作経験が、ブラームスの筆致に——彼自身が求めていたであろう——さらなる力強さと、自由と、高揚とをもたらした！この経験がなければ、ソナタ第2番の幕開けが、あれほど強烈な閃光を放つことはなかつただろう。美しい緩徐楽章と終楽章が、あれほど鮮やかで的確な“オーケストレーション”をまとうこともなかつたに違いない。

第1楽章〈アレグロ・ヴィヴァーチェ〉の冒頭は、いわば“呼び声”であり（“逃げよ！彼方へ逃げよ！…”[マラルメの詩「海の微風」から]）、創造それ自体の懐から出で立つ幸福で活力に満ちた飛翔である。この出だしは意外にも、少し前に作曲された同じくへ長調の《交響曲第3番》の幕開けと似ている。それはいずれも、時にブラームスが稀有な力強さをもって表現した、あの田園的な陶酔を即座に呼び起こすからだろう。とある輝かしい伝説から抜け出してきた勇敢な騎士が、私たちの前に姿を現す。やがて、ぬくもりのある賛歌が聞こえてくる。手短な展開部は初めこそ荒々しいが、しばし奇妙に停滞する。しばらくして、騒然たる——しかし明るく情熱的な——“飛翔”が回帰する。

第1楽章とは打って変わり、穏やかで平静な第2楽章〈アダージョ・アフエトゥオーソ〉が紡ぐ歌は、あたかも厳粛なコラールのようなものである——結局ブラームスは、プロテスタント教会のコラールの影響を免れることはできないのだ。ピアノが奏でる和音群の上で、チェロのピツィカートが曲を開始させると、すぐさま沈痛な歌が聞こえてくる。それは子守唄にも似た、純化された崇高なロマンスのような歌だ。やがて吐露される熱烈な心情は、行進曲風の楽想に変化する。その強烈さは、《ピアノ協奏曲第2番》の緩徐楽章を思い起こさせる。極めて抑制された、内に秘めたこの音楽は、メンデルスゾーンの《チェロ・ソナタ第2番》の美しいアダージョ楽章に特徴的な、虚飾を排した作風にやや接近している。いずれにせよ私たち聴き手は、ここで《4つの厳粛な歌》と全く同様に、この上なくスピリチュアルなブラームスに接することになる。その後、曲が突如として活発になり、劇的な絶頂へ至ると、ピツィカートが鮮明に回帰する。そして最後に、独りで祈りを捧げる人間のように素朴な美に包まれて、冒頭の“歌”が再現される……。

第2楽章とは対照的に、陰気な騎行を聞かせる第3楽章〈アレグロ・パッショナート〉は、ブラームスらしい粗野で勇壮な音楽を呼び戻す——じっさい彼は、最初期(《スケルツォ》作品4)から最晩年(《4つの小品》作品119)に至るまで、この曲調に折に触れて立ち返った。幻想的に疾走する第3楽章は、じつに北方的で無骨なスケルツォであり、舞曲を連想させもする。この荒々しく不安げな突風に穏やかな光を投げかけるのが、中間部の、軽快で明るく歌心に富んだパッセージだ。

終楽章〈アレグロ〉とともに、あの田園的な平穏が再びおとずれる。そこにあるのは、春のように素朴で朗らかで、シューベルトを想起せずにはいられない、短くも強烈な喜びである。牧歌的な主題は、すぐさま行進曲風の楽しげな賛歌に変化する。この陽気な歓喜の只中で、より重みのある第2の主題が、しばし威勢よくふるまう。その後、ピアノが結末へと向かってチェロを駆り立てると、この上なく澁刺とした行進曲が、曲の大詰めに支配する!——このようにブラームスの芸術は、彼の生涯を通じて、衰えゆく光と鮮やかな光のあいだの永遠の往来を繰り返した。

„Das, was man eigentlich Erfindung nennt, [...] ist sozusagen höhere Eingebung [...]. Ich muss [dies Geschenk] durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen.“

Johannes Brahms

Brahms' Bescheidenheit, die in diesem Zitat zum Ausdruck kommt, ist entwaffnend. Sie spiegelt sein derart natürliches Wesen wider, welches so wenig vom Ego gelenkt wird und gänzlich nach der puren Gabe strebt. Schumann und Schubert sind seine Herzensgefährten; gemeinsam bilden sie ein einzigartiges Trio purer Musiker inmitten der deutschen Romantik – auch einzigartig in seiner Beziehung zum Text und zur Poesie, denn die drei Genies sind Meister des Lieds, dessen Einfluss sich in ihrer Kammermusik wiederfindet.

Das Cello, dieses singende Instrument per se, ist gemeinsam mit dem Klavier Brahms' bevorzugtes Instrument, denn wie kein anderes weiß es zugleich Zärtlichkeit und Ernst zu verkörpern – eine von Natur aus Brahmsche Verbindung. Das Cello ist gleichzeitig Sinnlichkeit und Scham, Zeuge des Geständnisses und Gefäß des Inneren – jenes, das verzweifelt vom Innenleben singt. Das Cello ist unter all den Instrumenten jenes, das die Zuneigung schlechthin ausdrückt, selbst wenn sich diese durch ihre Doppelartigkeit – warmherzig, doch verschämt – zurückhält... Noch mehr als das Ausschütten der Gefühle ist die Zurückhaltung Brahms' Markenzeichen. Dahingehend ist er wirklich der deutscheste der deutschen Musiker, noch mehr als Schumann, der letztendlich extravertierter ist (zweifelsohne durch den Glanz, den er seinen Klavierstücken für Clara verleihen musste).

Das Cello spiegelt also das dem Komponisten eigene Lied wider, weil es Gegenstand einer reinen Innerlichkeit ist, diese gleichwesentliche Suche, die seine Musik von Anfang bis Ende durchwirkt, eine wahrlich *spirituelle* Suche, ebenso in einen Vier-ernsten Gesängen wie in seiner *Alt-Rhapsodie* oder seinen letzten intermezzi. Denn was ist ein „spiritueller“ Komponist? Einer, der die Verführung zu den künstlichen Mitteln verbannt, so bemerkenswert diese auch seien. In dieser Hinsicht ist Brahms der am wenigsten verführerische der großen Komponisten (noch weniger als Schubert!), der am wenigsten mitteilsame der Musiker, der zurückhaltendste, wenn es darum geht, *etwas anderes* als pure Musik ohne Schein zu zeigen.

Auch der einsamste, das ist bekannt: „frei aber einsam“ so die Devise von Brahms' gutem Freund Joachim, die den Komponisten beschreibt, auch wenn dieser die Devise „frei aber froh!“ entgegengesetzte. Einsamkeit ist die intimste Musik und die lebendigste Quelle, aus der der Musiker seine Inspiration in Freud und Leid schöpft; das Cello ist das Instrument, das wie kein anderes von Einsamkeit singt.

Allein oder im Gespräch mit den anderen Instrumenten bringt Brahms das Cello in zahlreichen großen Stücken zur Geltung, schon in den beiden Andante seiner zwei ersten Klaviersonaten, wo die Themen von der linken Hand gespielt werden – *portando* wie von einem Cello..., dann im Streichquintett op. 88, im Klarinetten trio op. 114, in der Zweiten Sinfonie op. 73 und im Dritten Klavierquartett op. 60, bis es im bemerkenswerten Andante seines Zweiten Klavierkonzerts op. 83 gänzlich mit dem Klavier in Dialog tritt. Zudem arbeitete Brahms seine Sonate für Klavier und Violine G-Dur op. 78 selbst für Cello um, ein Zeugnis seiner Verbundenheit mit dem Instrument...

Die Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 1 op. 38 entstand zwischen 1862 und 1865. Brahms war bereits ein überaus vollendeter Kammermusiker und hatte ein Klaviertrio, zwei Klavierquartette, die zwei Streichsextette und das Klavierquintett hinter sich – sechs Meisterwerke verschiedener Genres. Ursprünglich bestand die Sonate aus vier Sätzen und wurde dann auf drei gekürzt, wobei der fehlende langsame Satz der Zweiten Cellosonate diente. Brahms wollte seine Partitur mit einer knappen halben Stunde und ihrem langem ersten Satz wohl lieber „kompakter“ gestalten. Und tatsächlich ist das Werk auf diese Weise poetisch völlig stimmig, vom Fresko des ersten Satzes bis hin zur unverhohlenen Rauheit des Finales, in dem ein nordischer Wind bläst, unterbrochen von seinem anmutigen Allegretto als Intermezzo im eigentlichen Sinne...

Das anfängliche Allegro non troppo beginnt mit einer langen, träumerischen Phrase, zärtlich und schwebend zugleich, durch den „legendären“ Stil ähnlich der Einleitung des Ersten Klaviertrios. Eine Welt entfaltet sich, schwingend, edel und ernst, von unendlicher Zärtlichkeit. Sie scheint dem Herzen des Komponisten zu entspringen, wie eine Art musikalisches Selbstporträt! Die Phrase wird vom Klavier aufgenommen und entwickelt sich sanft in einem kaum enden wollenden Erguss, bevor sie sich peu à peu wie so oft bei Brahms im zweiten energischen, schwärmerischen und hymnischen Thema steigert. Am Ende der Exposition erscheint ein drittes Thema von großer Ruhe – fast ein Choral... Die Durchführung im steten Wandel und mit zunehmender Unrast nimmt die drei Themen in der Reihenfolge wieder auf, ineinander verschmolzen, ohne wirkliche Gegenüberstellung. Brahms scheint diesem lyrischen Sprudeln nie überdrüssig zu werden. Die erhabene Coda in Form eines Wiegenlieds, wie eine vierte Idee oder die Synthese der ganzen poetischen Welt – fast eine Ballade – entfernt sich mit großer Emotion.

Das Allegretto quasi Menuetto ist ein viel simpleres Stück, ein Atemzug vor der Rückkehr des nordischen Winds. Eine Art wienerisches Menuett, ein wenig gepudert, enthüllt Brahms' Faszination für Händel und allgemeiner für die Musik des 18. Jahrhunderts – wie Beethoven am Ende seines Werks in den Bagatellen oder den Diabelli-Variationen. Nach der Exposition des Tanzes bricht eine fabelhafte Durchführung hervor, dann ein Trio von verblüffender lyrischer Schönheit – das ganze Gegenteil der scheinbaren Steifheit des Menuetts.

Die Sonate endet mit einem erstaunlichen, kurzen und vehementen Stück. Das Allegro ist eine besonders heftige, hitzige, strenge Fuge, deren unerbittliche Energie an jene erinnert, die Brahms' Variationen über ein Thema von Händel schließt, oder jene ebenso abrupte, die Beethovens fünfte und letzte Cellosonate beendet. Noch ein Verweis auf die Vergangenheit, und, wie im Menuett, mit einer eng geknüpften Lyrik, die völlig im Gegensatz zu jener im ersten Satz steht.

Die Zweite Sonate F-Dur op. 99 ist bezeichnend für den außergewöhnlichen Eifer, den Brahms im Sommer 1886 aus seinem Urlaub am Thunersee nahe Bern schöpfte; die fantastische Blüte, aus der die Zweite Violinsonate, das Dritte Klaviertrio und bewundernswerte Lieder entsprangen, welche diese Werke zuweilen nähren. Über 20 Jahre trennen die zweite Cellosonate von der ersten. 20 Jahre und vor allem vier Sinfonien! Die Vierte Sinfonie aus dem Jahre 1885 steht genau vor ihr im Werkverzeichnis. In der Zwischenzeit hatte Brahms noch mehr Kraft, Freiheit und Zwanglosigkeit erlangt, als wäre dies nötig gewesen! Zweifelsohne hätte Brahms den rasenden Beginn, mit dem er uns das Werk ins Gesicht schleudert, nicht gewagt; und auch nicht diese leuchtend helle und so präzise „Orchestrierung“, die den schönen langsamen Satz kleidet, ebenso das Finale.

Das Allegro vivace ist ein Aufruf („O fliehen dorthin fliehn“), ein Flug aus der Kreation selbst heraus, glücklich und voller Lebenslust. Genau wie die Ouvertüre der Dritten Sinfonie, ebenso in F-Dur und kurze Zeit vorher komponiert. Eine erstaunliche Ähnlichkeit, die jedoch der ländlichen Ekstase entspricht, die manchmal von Brahms mit ungewöhnlicher Heftigkeit Besitz ergreift. Ein furchtloser Ritter taucht aus einer glorreichen Legende auf. Es folgt eine Art warme Hymne. Die kurze Durchführung ist zunächst unruhig, dann seltsam stagnierend und kehrt schließlich wieder zum stürmischen Höhenflug zurück – doch leuchtend und voller Inbrunst.

Der zweite Satz, Adagio affettuoso, ist das Gegenteil vom ersten, ruhig und gelassen. Er singt ein Lied in Form eines strengen Chorals – Brahms entkommt dem Einfluss des protestantischen Chorals nicht – mit Cello-Pizzikati auf Klavier-Akkorden, von denen ein packender Gesang des Cellos zutage tritt, untröstlich, eine erhabene, pure Romanze, nahezu ein Wiegenlied. Der bald schon leidenschaftliche Ausbruch wandelt sich in eine Art Marsch und erinnert in seiner Heftigkeit an den langsamen Satz des Zweiten Klavierkonzerts. Eine sehr zurückhaltende und verinnerlichte Musik, ein wenig im schlichten Stil des bewundernswerten Adagios von Mendelssohns Zweiter Cellosone. Hier hört man den spirituellsten Brahms, jenen der Vier ernsten Gesänge unter anderem. Die Musik wird plötzlich lebendig und spitzt sich bis zum dramatischen Höhepunkt zu, an dem die Pizzikati kräftig wiederkehren; dann folgt die Reprise des Lieds in seiner nackten Schönheit, wie ein Mann, der allein betet...



Raphaël Perraud, *violoncelle*

Lauréat de plusieurs concours internationaux, Raphaël Perraud remporte en 1994 le Concours du Printemps de Prague ainsi que trois prix spéciaux : le prix d'interprétation de l'œuvre contemporaine, le prix de la fondation Printemps de Prague ainsi que le don d'un violoncelle. La même année, il est recruté par Marek Janowski au poste de deuxième violoncelle solo de l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Depuis, il se produit en soliste avec de prestigieux orchestres, notamment l'Orchestre National de France, l'Orchestre Symphonique de Mulhouse, l'Orchestre de chambre de Toulouse, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Prague...

Excellent chambriste, il participe à de nombreux festivals aux côtés de Nicolas Dautricourt, Lise Berthaud, Svetlin Roussev, Deborah Nemtanu, Régis Pasquier, Éric Le Sage, Elena Rozanova, Daishin Kashimoto, Georges Pludermacher...

En 2005, sous la présidence de Kurt Masur, il a été nommé violoncelle super soliste de l'Orchestre National de France.

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.



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-Arts 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 international 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 Museu Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro, the Hong Kong Concert Hall, 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・コンセルトヘボウ、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・リヨン、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.



© Christian Legay

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.

メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)は、あらゆるジャンルの音楽や舞踊の発信拠点であり、音楽文化の振興に力を注いできたメス市とグラン・テスト地域圏の長年にわたる取り組みの成果として生まれた。舞台芸術の発信地としてフランスでも先駆的な存在感を放つメス音楽都市では、この地が誇る3つのホール(アルスナル・ホール、バム、トリニテール)とロレーヌ国立管弦楽団が、観客たち・音楽愛好家たちのために企画される意欲的なプロジェクトのもとに結びつけられている。そこでは、多種多様な音楽的価値観や分野が交わることで、創造と芸術的革新が促されている。

メス音楽都市は、アーティストたち、とりわけロレーヌ国立管弦楽団とそのメンバーたちの活動拠点である。優れた音響と歴史を誇る3つのホールは、卓越した演奏者たち、そして今日の作曲家・創作者たちを迎え入れ、彼らの活動を紹介することで、聴衆の好奇心と熱意を育んでいく。

メス音楽都市は、芸術的・経済的な側面をあわせもち、グラン・テスト地域圏、さらにはフランスやヨーロッパ内外に、広く音楽プロジェクトを届ける活動を後押しする。そこには、多種多様な音楽に開かれた良質な文化的公共サービスをできるだけ多くのひとびとに行き渡らせようとする、社会的なねらいもある。

メス音楽都市が展開する社会的・教育的な事業は、芸術教育や、和やかで親しみやすい出会いの場を通じて、若者、家族、あらゆる世代のひとびと、ホールからもっとも遠く離れた場所にいるひとびとに、音楽の喜びに触れる機会を提供している。そしてメス音楽都市を支えているのは、音楽家たちと舞台芸術関係者たちのチームワークである。芸術創造に深い敬意を払いながら、たゆみなく仕事に向き合う彼らは、社会的きずなや新たな発見をもたらそうと尽力し、観客たちとともに情熱や極上の音楽・舞踊を分かち合おうと努めている。

Der Geschichte der Stadt Metz und der Region Grand Est, traditionell der Musik ergeben, entspringt die **Cité musicale-Metz**, die alle Musikrichtungen und Tanz vereint. Das in Frankreich einzigartige Modell verbindet drei Veranstaltungsorte (Arsenal, BAM und Les Trinitaires) und das Orchestre national de Lorraine in einem ambitionierten Projekt im Dienste der künstlerischen Schöpfung und Innovation, wo sich zur Freude des Publikums und der Musikliebhaber alle musikalischen Strömungen und Disziplinen kreuzen.

Die Cité musicale-Metz bildet einen Mittelpunkt für Künstler, vor allem für das Orchestre national de Lorraine und dessen Musiker. In den herrlichen Sälen mit ausgezeichneter Akustik und reichhaltiger Geschichte sorgen die größten Interpreten, Komponisten und Autoren unserer Zeit für Neugier und Begeisterung beim Publikum.

Die Cité musicale-Metz ist ein künstlerisches und wirtschaftliches Projekt der Stadt, das auf die gesamte Region Grand Est, die Großregion, Frankreich, ganz Europa und weit darüber hinaus abstrahlt. Obendrein ist es ein Gesellschaftsprojekt, das einem möglichst großen Publikum Kultur als öffentliche Dienstleistung zugänglich machen, Exzellenz und musikalische Vielfalt verbreiten soll.

Die Cité musicale-Metz verfolgt auch ein soziales Bildungsprojekt, das jungen Leuten, Familien, allen Generationen und den von Konzerthäusern am weitesten Entfernten das Vergnügen der Musik anhand von pädagogischen Kunstveranstaltungen, Musikvermittlung oder geselligen und familiären Treffen näherbringt.

Schließlich steht die Cité musicale-Metz für ein Team aus Musikern, Theater- und Tanzschaffenden, die unablässig und mit tiefem Respekt für das künstlerische Schaffen für Sie und gemeinsam mit Ihnen soziale Bande knüpfen, auf Entdeckungsreise gehen sowie ihre Leidenschaft und das Beste aus Musik und Tanz teilen.

Également disponibles / 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

Geoffroy Couteau, piano ジョフロワ・クトー / ピアノ
Quatuor Hermès 共演: エルメス四重奏団

LDV 61 / TT: 64'51



BRAHMS ブラームス

Quartet for piano and strings no.2 in A major, op.26
ピアノ四重奏曲第2番イ長調作品26

Quartet for piano and strings no.1 in G minor, op.25
ピアノ四重奏曲第1番ト短調作品25

Quartet for piano and strings no.3 in C minor, op.60
ピアノ四重奏曲第3番ハ短調作品60

Geoffroy Couteau, piano ジョフロワ・クトー / ピアノ
Quatuor Hermès 共演: エルメス四重奏団

LDV 62.3 / TT: 2H04'



BRAHMS ブラームス

Trios for piano, violin and cello nos. 1-3
ピアノ三重奏曲第1~3番

Trio for clarinet, cello and piano in A minor op.114
クラリネット三重奏曲イ短調op.114

Geoffroy Couteau, piano ジョフロワ・クトー / ピアノ
Amaury Coeytaux, violin アモリ・コエトー / ヴァイオリン
Raphaël Perraud, cello ラファエル・ペロー / チェロ
Nicolas Baldeyrou, clarinet ニコラ・バルデイル / クラリネット

LDV 64.5 / TT: 1H49'




BRAHMS ブラームス

Complete solo piano works
ピアノ独奏曲全集

LDV 170.5 / TT: 6H31'

6
CDs

 estore.ladolcevolta.com





© La Prima Volta 2017 & © La Dolce Volta 2020

Arsenal-Metz en Scènes (Grande Salle) du 23 au 25 octobre 2017

Piano Steinway D – 2562385 préparé par Claude Thiel

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

Texte : Jean-Yves Clément

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB), Kumiko Nishi (JP) & Carolin Krüger (D)

Couverture : Stéphane Gaudion

Photos : © Jean-Baptiste Millot

Direction de la production : La Dolce Volta

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

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

www.ladolcevolta.com

LDV66

