



Johannes Brahms

1833 – 1897

Concerto pour piano et orchestre en Ré mineur op.15

Piano Concerto in D minor op.15

48'00

Konzert für Klavier und Orchester in d-Moll op. 15

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 1 | Maestoso | 22'19 |
| 2 | Adagio | 13'13 |
| 3 | Rondo. Allegro ma non troppo | 12'28 |

Johann Sebastian Bach (1685-1750) • Johannes Brahms

Partita pour violon solo en Ré mineur, BWV 1004 : Chaconne
(transcription pour la main gauche par Johannes Brahms)

- | | | |
|---|--|-------|
| 4 | <i>Partita for violin solo in D minor BWV 1004: Chaconne
(transcription by Brahms for piano left hand)</i> | 13'58 |
|---|--|-------|

Partita für Violine in d-Moll, BWV 1004

Bearbeitung von Bachs Chaconne für Klavier, linke Hand

TT: 62'08



Le 22 janvier 1859, à Hanovre, Joseph Joachim dirige le *Premier Concerto en Ré mineur op.15* de Brahms, avec le compositeur au piano. Il semble que le public, dans sa majorité, s'y ennue. L'œuvre « paraît difficile à comprendre, sèche même, et parfois très fatigante », écrit le critique local. Cinq jours plus tard, elle est rejouée par l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Ferdinand David. C'est un échec cuisant, le plus retentissant de toute la vie et la carrière de Brahms ; « un éclatant et incontestable fiasco », selon ses propres mots. Le critique de Leipzig parle de « fouillis », de « masse en fermentation », sans « traitement véritable de l'instrument », « étouffé sous une épaisse carapace d'accompagnement orchestral ». Un autre insiste sur « l'impression de monstruosité » du premier mouvement, mais il note également les « effets sonores nouveaux » et la volonté de Brahms de traiter l'orchestre « sur le même plan que l'instrument *obbligato* » — voilà qui est un peu mince...

Comment Brahms en est-il arrivé là ? Reprenons la genèse du concerto, aussi romanesque que l'est l'œuvre... Brahms, âgé de 20 ans, rencontre Schumann le 30 septembre 1853 ; celui-ci s'enflamme (« Visite de Brahms, un génie ! » ; « Véritable Apôtre » !) et lit dans ses premières sonates pour piano des « symphonies déguisées... ». Un compliment pour Schumann et une formule qui fera florès mais qui sera à l'origine des malentendus persistants dans l'accueil des deux concertos pour piano. Projetant sur Brahms ses propres complexes à l'égard de Beethoven, Schumann pousse le jeune homme à composer une symphonie. Mais le modèle de Beethoven écrase Brahms comme il avait écrasé Schumann ; il mettra vingt-deux ans à répondre à l'appel.

Si l'on en croit Joachim, sous l'impression du choc causé par la tentative de suicide de Schumann de février 1854, Brahms conçoit dès l'été suivant une sonate pour deux pianos, déjà en Ré mineur ; puis il en orchestre le premier mouvement. Ses amis proches, Clara Schumann, Joseph Joachim et le compositeur Julius Grimm, lui conseillent alors de transformer sa sonate en concerto. Hanté par le drame de Schumann, Brahms nourrit un projet de marche funèbre finale dont les esquisses serviront de matière au deuxième tableau du *Requiem allemand*.

En 1855, il écrit à Clara Schumann : « Si vous saviez ce que j'ai rêvé cette nuit. J'avais utilisé ma malheureuse symphonie pour en faire un concerto pour piano que je jouais ». L'œuvre est en route ; mais ce n'est qu'après la mort de Schumann, le 29 juillet 1856, que Brahms se remet au travail, la transformant en un hommage à son ami. Il écrit à Clara : « je consacre ces journées à peindre un tendre portrait de toi qui doit tenir lieu d'adagio ». En fait ce tendre portrait, qui constituera la matière du deuxième mouvement, ressemblera davantage à une déploration adressée à Robert...

Brahms met un point final à cette œuvre si composite — et dont l'un des miracles est de le dissimuler entièrement — début 1858 ; dans l'intervalle, d'autres partitions voient le jour, des lieder, un trio, une sérénade (dont certains accents champêtres sont proches du concerto), des pièces pour piano... Il donne une audition privée du concerto à Hanovre en mars de la même année. Lui et Clara en sont très satisfaits. « Johannes était fou de joie », écrit-elle. Joie de courte durée. Après le double échec de sa création, il faudra attendre encore quinze longues années avant de le réentendre ; ce sera encore à Leipzig, sous les doigts cette fois de Clara, à Noël 1873.

L'œuvre est un tombeau pour Schumann en même temps qu'elle constitue une ode à la puissance créatrice de la musique par un génie au printemps de son art. À l'intérieur du massif impressionnant des concertos pour piano, il est l'un des plus atypiques ; en particulier son vaste mouvement initial, sorte de vaisseau fantôme ballotté par une mer démontée, conduit par un compositeur intrépide et halluciné. Aucune page n'est comparable à ce *Maestoso* (exceptée peut-être le premier volet de la Sonate « Appassionata » de Beethoven), immense poème océanique, mer musicale faite de sac et ressac permanents, les digues de sa forme cédant littéralement sous la pression insensée du jeune musicien. On a l'impression de rentrer dans le cerveau d'un Berlioz germanique ! Ce mouvement vaut à lui seul un concerto, non seulement par son ampleur, mais son intensité unique. Comme Schumann le réclamait de ses vœux longtemps avant leur rencontre, Brahms réussit ici « quelque chose d'intermédiaire entre la symphonie, le concerto et la grande sonate ».

Pour autant, même si les premiers commentateurs l'ont parfois laissé croire, ce *Maestoso* n'est nullement une espèce de concerto grosso avec piano ! Glenn Gould parle, dans son article « N'aimez-vous pas Brahms ? », d'une pièce « énigmatique » du fait de « cette lutte de l'imagination – imparfaite, saillante, injectant toute sa vie bouillonnante dans l'œuvre – contre les préceptes de l'exercice classique ». Sous cette apparente gaucherie se révèle l'ambiguïté que soulignera Schoenberg mais que selon lui précisément Brahms transcende. C'est au contraire ce non-conformisme allié à un certain académisme qui fera selon Schoenberg tout le « progressisme » de Brahms. La vie ne se nourrit pas pour eux d'une abolition du passé mais de la sublimation de ses traditions.

Dès l'explosion initiale, sorte d'orage originel, avec ses appels furieux de cordes soutenus par les timbales, on entre de plain-pied dans une gigantesque ballade nordique, fresque où la terreur, la puissance sauvage et la tendresse communiennent dans un même lyrisme fantasque. Véritable « péplum biblique musical » dont les trilles si évocateurs, puissants et telluriques, repris plus tard par le piano (qui font songer à la Sonate pour piano « Hammerklavier » de Beethoven), semblent figurer les appels de Moïse exhortant la mer à s'ouvrir sous ses pieds. L'entrée du piano, longtemps après l'introduction, fait figure d'apparition, tel un sage marchant sereinement sur ces flots déchaînés ; elle tranche radicalement avec ce déluge, comme si elle voulait l'apaiser, avant d'en reprendre les éléments thématiques. Tout au long du mouvement, même dominant, le piano reste intégré à la masse orchestrale, si mouvante, mettant à bas l'affrontement rituel qui prime dans le genre du concerto.

Vient le sublime *Adagio*, incontestablement l'une des plus belles pages de Brahms. *Benedictus qui venit in nomine Domini* (Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur) extrait de l'ordinaire de la messe, écrit le compositeur mystérieusement en exergue. Peut-être pense-t-il à lui-même, apparu au couple Schumann quelques années auparavant tel un ange divin... Les cordes en sourdine font entendre un choral qui pourrait venir de Bach et qui paraît descendre du ciel ou couler comme le Rhin, fleuve « mystique » portant l'âme de Schumann... Après la fureur du *Maestoso*, la paix et la quiétude se font jour à travers cette émouvante déploration, qui enfle comme un grand chœur. On a l'impression d'écouter certains mouvements du *Requiem allemand*, entre larmes et lumière, deuil et consolation, l'émotion provenant également de l'oscillation majeure-mineure qui sublime la douleur. Bientôt le piano, de plus en plus seul, porte la pièce vers un sommet aussi poignant que les plus belles réussites de Beethoven... Le choral devient une marche de gloire triomphante qui unit les deux génies dans le ciel de la musique.

Le final, *Rondo (Allegro ma non troppo)* réussit miraculeusement à trancher avec ce climat désolé. Il déroule un refrain conquérant assorti de variations dionysiaques d'une joie inextinguible dont l'inspiration semble croître irrésistiblement jusqu'à la fin. « Toute joie veut l'éternité, la profonde, profonde éternité », affirme le Zarathoustra de Nietzsche, et avec lui Brahms à l'unisson. Une joie farouche et rustique (la nature est de fait le sujet des premier et troisième mouvements du concerto), quasi dansante, qui à chaque retour du thème en féconde de nouveaux avec la même verve, la même ferveur... L'influence de Bach ou Haendel (les Concertos brandebourgeois ou la Water Music ne sont jamais loin de Brahms !) est manifeste, comme le traduit le merveilleux fugato qui s'associe avec bonheur et majesté au climat champêtre du final. Après l'*Adagio* si intérieur, Brahms réussit ici à concevoir une page de « plein air » à la vie contagieuse. Elle témoigne de l'extraordinaire surabondance du jeune compositeur, de sa vitalité infinie, telles qu'elles s'expriment dans la torrentielle cadence et l'extravagante coda finales, occupant à elles seules la moitié du mouvement, qui closent l'œuvre dans l'exultation...

On le voit, au long de sa vie, à l'instar de Schumann, Brahms s'est senti intimement proche de Bach, de ses qualités musicales comme de la dimension religieuse ; elle nourrit son œuvre instrumentale et vocale, psaumes, motets, chants sacrés, chorals pour orgue en particulier.

La célèbre *Chaconne*, qui constitue le dernier mouvement de la *Partita pour violon en Ré mineur*, BWV 1004, fut composée pendant la période de Cöthen et existe dans une copie calligraphiée datée de 1720, année du décès de la première femme de Bach, Maria Barbara, la mère de sept de ses enfants.

Si l'*Adagio* du *Concerto en Ré mineur*, si proche de Bach, était explicitement dédié à Schumann, on peut dire que la transcription de la *Chaconne* de Bach pour la main gauche est dédiée en esprit à Clara. En 1877, juste après qu'il l'a réalisée, il lui écrit : « La *Chaconne* est pour moi l'un des plus merveilleux et inimaginables morceaux de musique qui existent. Sur un système et pour un petit instrument, Bach crée un monde plein de pensées profondes et de puissantes sensations. Si je m'imaginais avoir pu écrire cette œuvre ou simplement la commencer, je suis certain que l'énorme excitation et le choc m'auraient rendu fou. »

Cette chaconne, d'une hauteur exceptionnelle, ne pouvait que fasciner Brahms. Il y a en elle une gravité et une intériorité qui lui sont proches. Ainsi que l'art infini de la variation que Brahms exploita plus que nul autre, avec science et sensualité à la fois (*Variations sur un thème de Schumann op.9*, *Variations sur un thème de Haendel op.24*, *Thème et variations* du deuxième mouvement du *Premier Sextuor*, en Ré mineur également...). Rappelons-nous en outre que le final de la *Quatrième Symphonie*, composée en 1884-1885, est une passacaille, forme apparentée à la chaconne...

Quant aux raisons qui ont pu pousser Brahms à un tel arrangement, il en parle dans la lettre adressée à Clara :

« Je croirais volontiers aujourd’hui ne t’avoir rien envoyé d’aussi amusant depuis longtemps – si tes doigts tiennent le coup ! (...)

Quand on n’a pas un grand violoniste à côté de soi, le plus beau est de la lire et de la faire sonner en esprit. Mais cette œuvre ne te laisse pas en paix et te pousse à en faire quelque chose. On ne désire pas toujours entendre la musique sonner simplement en l’air et, comme Joseph Joachim n’est pas là souvent, on essaie ceci ou cela. Mais quoi que je prenne, orchestre ou piano, mon plaisir en est gâché.

Je trouve qu’il n’y a qu’une seule façon de s’approcher du pur plaisir que donne cette œuvre, même si c’est de façon très diminuée : c’est quand je la joue avec la main gauche seule ! Une difficulté comparable, une science de la technique, les arpèges, tout contribue à me faire alors sentir comme un violoniste ! »

En s’unissant ainsi à Bach en esprit, cette réalisation permettait aussi à Brahms de rapprocher et d’unir « en lui » ses deux amis les plus chers, Joseph Joachim et Clara Schumann. La fidélité et la pureté avec lesquelles Brahms respecte le texte de Bach n’ont d’égales que la profondeur de cette musique et la ferveur spirituelle qui en émane – les mêmes qui s’exhalent de toute son œuvre.

On 22 January 1859, Joseph Joachim premiered Brahms's First Piano Concerto in D minor op.15 in Hanover, with the composer at the keyboard. It would appear that the majority of the audience was bored. The work appeared 'incomprehensible, even dry, and sometimes extremely tedious', wrote the local critic. Five days later, it was given again, with the Leipzig Gewandhaus Orchestra conducted by Ferdinand David. This was a resounding failure, the most crushing in Brahms's life and career; 'a brilliant and decisive – flop', in his own words. The Leipzig critic spoke of 'desolation and aridity', 'a fermenting mass', without 'effective writing for the pianoforte', which was 'pinned down and squashed under a thick carapace of orchestral accompaniment'. Another reviewer underlined the 'impression of monstrosity' given by the first movement, but also noted the new effects of sonority and Brahms's desire to treat the orchestra on the same plane as the solo instrument – which sounds rather like damning with faint praise . . .

How did Brahms reach this point? Let us go back to trace the genesis of the concerto, which was as adventurous as the work itself. Brahms was twenty years old when he met Schumann on 30 September 1853; the latter was enraptured ('Visit from Brahms. A genius!', 'the true Apostle!') and perceived 'disguised symphonies' in his first piano sonatas. Schumann meant this as a compliment, but the much-repeated remark was to be the root of persistent misunderstandings in the reception of the two piano concertos. Projecting his own complexes about Beethoven onto Brahms, Schumann urged the young man to compose a symphony. But the Beethovenian model was as overwhelming for Brahms as it had been for Schumann; he was not to take up the gauntlet for another twenty-two years.

According to Joseph Joachim, the following summer, while still deeply shocked by Schumann's suicide attempt of February 1854, Brahms conceived a sonata for two pianos, already in D minor; he then orchestrated the first movement. His close friends, Joachim, Clara Schumann and the composer Julius Grimm, advised him to convert his sonata into a concerto. Haunted by Schumann's tragedy, Brahms planned to end his work with a funeral march, the sketches of which were later to serve as material for the second movement of *Ein deutsches Requiem*.

In 1855, he wrote to Clara Schumann: 'Just think what I dreamt last night. I had used my ill-fated symphony for a piano concerto, and I was playing it.' The compositional process was launched, but it was not until after Schumann's death on 29 July 1856 that Brahms went back to work, turning it into a tribute to his friend. He wrote to Clara: 'I am painting a tender portrait of you that will become the Adagio.' In fact, that tender portrait, which is the material of the second movement, is more like a lament for Robert . . .

Brahms finished this composite work – one of the miracles of which is precisely to conceal its composite nature – early in 1858; in the meantime, he had written other music – lieder, a piano trio, a serenade for orchestra (some of whose bucolic strains suggest passages in the concerto) and piano pieces. He gave a private performance of the concerto in Hanover in March of the same year. He and Clara were very pleased. ‘Johannes was overjoyed’, she wrote. The joy was short-lived. After the double failure of its premiere, it would be another fifteen long years before it was heard again; this time in Leipzig, under Clara’s fingers, at Christmas 1873.

The work is at once a funerary monument for Schumann and an ode to the creative power of music composed by a genius in the springtime of his art. Within the dauntingly large corpus of piano concertos, it is one of the most atypical, as if set apart; this is especially the case with its vast opening movement, which might be likened to a ghost ship tossed by a stormy sea and captained by an intrepid, haunted composer. No other movement is comparable to this *Maestoso* (except perhaps the first one of Beethoven’s ‘*Appassionata*’ Sonata), an immense oceanic poem, a musical sea with its waves constantly surging back and forth, as if the seawalls of its form would give way under the enormous pressure of the young composer. One has the impression of entering the brain of a German Berlioz! This movement alone is a concerto in its own right, not only in its dimensions but also in its unique intensity. Brahms achieves here what Schumann had called for long before their meeting: ‘something intermediate between the symphony, the concerto and the grand sonata.’

However, even if early commentators sometimes suggested it was, this Maestoso is by no means a kind of concerto grosso with piano! Glenn Gould, in his essay 'N'aimez-vous pas Brahms?', calls it 'an odd work' because of 'this very struggle of the imagination – imperfect, protruding, slapping life into the work – against the demands of the classical exercise'. Beneath this apparent awkwardness lies the ambiguity that Schoenberg would later emphasise but which, he claimed, is precisely what Brahms transcends. On the contrary, in Schoenberg's view it is his non-conformism combined with a certain academicism that makes 'Brahms the progressive' so significant a figure. For both composers, life is nourished not by abolishing the past but by sublimating its traditions.

Right from the initial explosion, a sort of primeval storm, with its furious cries from the strings underpinned by the timpani, we plunge directly into a gigantic northern ballad, in which terror, savage power and tenderness intermingle in the same fantastical lyricism. A veritable 'biblical epic in music' whose powerfully evocative telluric trills, later taken up by the piano (and reminiscent of Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata), might represent the cries of Moses urging the Red Sea to open up beneath his feet. The entry of the piano, long after the introduction, suggests an apparition, like a wise man walking serenely on those raging waves; it breaks radically with this deluge, as if seeking to calm it, before taking up its thematic elements. Throughout the movement, despite its dominant role, the piano remains integrated within the shifting orchestral mass, thus demolishing the ritual confrontation that prevails in the concerto genre.

Then comes the sublime Adagio, unquestionably one of Brahms's finest movements. *Benedictus qui venit in nomine Domini* (Blessed is he who comes in the name of the Lord), the composer writes mysteriously at the head of the score, quoting from the Ordinary of the Mass. Perhaps he is thinking of himself, of the day he had appeared to the Schumanns a few years earlier like an angel . . . The muted strings intone a chorale that might be by Bach and seems to descend from heaven or to flow like the Rhine, the 'mystical' river that bore Schumann's soul. After the fury of the Maestoso, peace and tranquillity emerge from this moving lament, which swells like a great choir. One has the impression of listening to certain sections of *Ein deutsches Requiem*, between tears and light, mourning and consolation, with emotion generated by the shifts between major and minor that sublimate the sorrow. Soon the piano, increasingly alone, guides the movement to a climax as poignant as Beethoven's finest achievements. The chorale becomes a glorious triumphal march that unites the two geniuses in the heaven of music.

The finale, Rondo (Allegro ma non troppo), miraculously succeeds in dispelling the desolate mood of most of what has come before. It unfolds a swaggering refrain with Dionysian variations of inextinguishable joy whose inspiration seems to grow irresistibly until the end. 'All joy desires eternity – desires deep, deep eternity', says Nietzsche's Zarathustra, and Brahms is in unison with him here. A wild, rustic joy (nature is in fact the subject of the first and third movements of the concerto), almost dancelike, which with each return of the theme engenders further variants with the same energy, the same fervour. The influence of Bach and Handel (the Brandenburg Concertos and the *Water Music* were never far from Brahms's desk!) is manifest, as witness the marvellous fugato that blends happily and majestically with the bucolic atmosphere of the finale. After the very inward Adagio, Brahms succeeds here in conceiving an 'open air' movement brimming with contagious life. It testifies to the young composer's extraordinary prolixity, his infinite vitality, as expressed in the torrential final cadenza and the extravagant coda that follows, which alone occupy half the movement and close the work in exultation.

As we have just seen, throughout his life, Brahms (like Schumann) felt an intimate bond with Bach, with his musical qualities as well his religious dimension; it nourishes his instrumental and vocal output, especially his motets, sacred choruses and organ chorales.

The famous Ciaccona (Chaconne), which constitutes the last movement of the Partita for unaccompanied violin in D minor BWV 1004, was composed during the Cöthen period and exists in a calligraphic copy dated 1720, the year of the death of Bach's first wife, Maria Barbara, the mother of seven of his children.

If the Adagio of the D minor Concerto, so close to Bach, was explicitly dedicated to Schumann, the transcription for piano left hand of Bach's Chaconne can be said to be dedicated in spirit to Clara. In 1877, just after he had completed it, he wrote to her: 'The Chaconne is for me one of the most wonderful and incomprehensible pieces of music. On a single staff, for a small instrument, Bach creates a whole world of the deepest thoughts and most powerful feelings. If I were to imagine how I could have made, conceived the piece, I know for certain that the overwhelming excitement and shock would have driven me mad.'

This exceptionally elevated movement was bound to fascinate Brahms. It possesses a gravity and interiority that are close to his own, not to mention the art of infinite variation that Brahms exploited more than anyone else, with both learning and sensuality: one need only think of the Variations on a theme by Schumann op.9, the Variations on a theme by Handel op.24 or the Theme and Variations – also in D minor – from the second movement of the String Sextet no.1. It should also be remembered that the finale of the Fourth Symphony, composed in 1884-85, is a passacaglia, a form related to the chaconne.

Brahms mentions the reasons that prompted him to make such an arrangement in the same letter to Clara:

‘I do believe that I have not sent you anything so diverting for a long time – if your fingers can withstand the pleasure! [. . .]

‘Now, if one doesn’t have the greatest violinist to hand, then the best way to enjoy it is probably just to let it sound in one’s mind. But the piece tempts one to busy oneself with it in any possible way. After all, one doesn’t always want to hear the music simply sounding in thin air, Joachim is not often here, and one tries it this way or that. But whatever I attempt, orchestra or piano, my enjoyment is invariably spoiled.

‘I find there is only one way I can get a very diminished yet comparable and entirely pure enjoyment out of the work – when I play it with the left hand alone! . . . The similar difficulty, the type of technique, the arpeggios, everything combines to make me feel like a violinist!’

By uniting himself with Bach in spirit, this transcription also enabled Brahms to bring together and unite ‘within himself’ his two dearest friends, Joseph Joachim and Clara Schumann. The fidelity and purity with which he respects Bach’s text are matched only by the profundity of this music and the spiritual fervour it exudes – as indeed does his entire oeuvre.

ヨハネス ブラームス

1833 - 1897

ヨハネス・ブラームス

ピアノ協奏曲第1番ニ短調作品15

48'00

- | | | |
|---|-------------------------|-------|
| 1 | 第1楽章 マエストーソ | 22'19 |
| 2 | 第2楽章 アダージョ | 13'13 |
| 3 | 第3楽章 ロンド:アレグロ・マ・ノン・トロツポ | 12'28 |

ヨハン・ゼバスティアン・バッハ(1685-1750)

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | 左手のためのシャコンヌ
ヴァイオリン・パルティータ第2番ニ短調BWV1004から
(ブラームスによるピアノ用編曲) | 13'58 |
|---|---|-------|

演奏時間 : 62'08

ブラームスの《ピアノ協奏曲第1番ニ短調作品15》は、作曲者自身の独奏、ヨーゼフ・ヨアヒムの指揮により、1859年1月22日にハノーファーで初演された。会場の大多数の聴衆は心動かされなかったらしく、同地の批評家も“理解しがたく、面白みさえなく、時おりひどくうんざりした”と伝えている。5日後、この協奏曲はフェルディナント・ダヴィッド指揮ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団により再演されたが、評判は散々だった。作曲家人生でもっとも苦い経験を味わったブラームス自身が、初演は“紛れもない大失敗”に終わったと述べている。じっさい、あるライプツィヒの批評家は、この協奏曲が“雑然”としており“高揚ばかり”で、“独奏楽器が適切にあつかわれて”いないうえに、“管弦楽の分厚い伴奏によってかき消されてしまっている”と批判した。いっぽうで別の批評記事は、第1楽章が与える“奇怪な印象”を強く指摘しつつも、その“斬新な音響的效果”に触れ、オーケストラを“独奏楽器と同一の次元で”あつかおうとしたブラームスの意図に言及している——この評もどちらかといえば批判的だ……。

なぜブラームスは、このような協奏曲を世に問うことになったのだろうか？ここではまず、創作の過程を振り返ってみたい。その歩みは、作品それ自体に負けず劣らず奇想天外である……。ブラームスは1853年9月30日、20歳の時にシューマンと出会った。彼は興奮し(“ブラームス来訪、天才!”“神がじかに遣わせた者”)、ブラームスの初期のピアノ・ソナタ数曲を“変装した交響曲”と形容している。以来、このシューマンの賛辞は幾度も引用され、ブラームスの2つのピアノ協奏曲の受容において根強い誤解を招きつづけることにもなった。みずからのベートーヴェンに対するコンプレックスを若きブラームスに投影させたシューマンは、彼に交響曲の作曲を勧めた。しかしベートーヴェンが後世に残した模範は、シューマンを圧倒したように、ブラームスにも重くのしかかった。そうして彼は、シューマンからの助言に応えるまでに20年以上もの歳月を要したのである。

1854年2月、シューマンが自殺未遂を起こす。ヨアヒムによれば、心に大きな打撃を受けたブラームスは、そのまま同年夏に《2台のピアノのためのソナタ》——すでに二短調だった——の作曲に取りかかった。つづいてブラームスは、その第1楽章のオーケストレーションを試みている。さらに彼は、近しい仲にあったシューマン夫人クララ、ヨアヒム、作曲家ユリウス・グリムから助言を得ながら、このソナタを協奏曲に書き換えていった。シューマンを襲った悲劇が頭から離れなかったブラームスは、フィナーレに葬送行進曲を置く計画を一時期あたためていたが、その草稿は結局、のちに《ドイツ・レクイエム》第2曲の素材として用いられることになる。

1855年、彼は“昨晚、夢を見ました。あの行き詰まった交響曲をピアノ協奏曲に書き直して、自演していたのです”とクララに書いているが、結局この作品はしばらく脇に置かれた。のちの1856年7月29日にシューマンが他界すると、ブラームスは心の師にオマージュを捧げるべく、この作品と再び向き合うことになる。彼はクララにこう知らせている。“ここ数日、あなたの穏やかな肖像画を描いています。これをアダージョ楽章にするつもりです。”とはいえ、この第2楽章の素材となった穏やかな肖像画は、亡きロベルトに捧げる哀歌のごとく響く……。

《ピアノ協奏曲第1番》に終止符が打たれたのは1858年初頭である——この曲が起こした奇跡の一つは、きわめて雑多な書法が完全に包み隠されている点だろう。このときまでに、ブラームスは歌曲、三重奏曲、セレナード(その曲調のいくつかはピアノ協奏曲を彷彿させる)、ピアノ曲などの他の楽曲を先に仕上げている。この協奏曲が同年3月にハノーファーで私的に披露されたさいには、彼もクララも大いに満足し、クララによれば“ヨハネスは喜びで狂わんばかり”であったという。だがそれは、つかの間の喜びだった。初演、そして直後の再演が失敗に終わってから、この協奏曲が再び演奏されたのは15年も後だった。この作品は1873年のクリスマスに、今度はクララの独奏により、ライプツィヒで蘇演されたのである。

《ピアノ協奏曲第1番》は、シューマンの死を悼むトンボーである。だがいっぽうで、新進気鋭の天才作曲家が音楽芸術の精強な創造力を称える頌歌として聞くこともできる。そして、このジャンルのおびただしい数のレパートリーの中でも、まるで離れ小島のように、飛び抜けて型破りなピアノ協奏曲の一つでもある。とりわけ、巨大なポルチコにたとえられる冒頭楽章は、荒れ狂う海に激しく揺さぶられる幽霊船を想わせる。舵を取るのは、一人の幻覚にとらわれた勇敢な作曲家だ。第1楽章〈マエストロ〉に肩を並べる音楽は、ベートーヴェンの《熱情ソナタ》の第1楽章以外には思い当たらない。それは長大な大洋の詩であり、波が永久に寄せては返す音の海である。そこでは形式という名の堤防が、若き音楽家が放つ凄まじい力に完全に屈している。聞く者は、ドイツ化したベルリオーズの脳内に入り込んでいくような錯覚を抱くのだ! その規模の大きさゆえに、そして比類のない強烈な性格ゆえに、この楽章はまるで1曲の協奏曲のような貫禄を感じさせる。さらにブラームスは、“交響曲と協奏曲と大ソナタの中間に位置する何か”を創り出すことに成功している——それは、二人が出会うはるか以前から、シューマンが切に望んでいたことでもあった。

当初、第1楽章〈マエストーソ〉が一種の“ピアノ付きコンチェルト・グロッソ”であると解説する者たちもいたが、この分類はてんでの射していない！グレン・グールドは“ブラームスはお嫌い？N'aimez-vous pas Brahms?”と題した随筆の中で、この音楽が“奇異”に感じられるのは、“その激情に燃える生をまるまる作品に注ぎ込む不完全で突出した想像力が、古典派のしきたりに反発”しているからだと述べている。この明らかな“ぎこちなさ”から生じるものこそ、シェーンベルクがブラームスの音楽の中にみた“曖昧さ”だ——そしてシェーンベルクいわく、ブラームスはこの曖昧さを超越した。ブラームスの非順応的な態度は、ある種のアカデミズムと手を結びながら、シェーンベルクが言うところの“進歩主義者ブラームス”のすべてを形作っている。彼らにとって人生は、過去との断絶ではなく、伝統の昇華をつうじて豊かになるのである。

出だしの音の爆発とともに、曲はただちに北方の壮大なバラードに浸る。原初的な暴風さながらの冒頭では、ティンパニに支えられた弦楽器が、凄まじい呼び声を上げる。音楽が描く広大なフレスコ画において、恐れ、野性的な力、そして優しさが、幻想的な叙情性に包まれながら一体となる。この“音による聖書的スペクタクル”が聞かせる実に喚起力に富んだトリルは、のちにピアノによって再び奏でられる。ベートーヴェンの《ハンマークラヴィーア・ソナタ》を連想させる、力強く重心の低いトリルは、海に向かって割れよと叫ぶモーセを描写しているかのようだ。導入後しばらくしてから、ようやくはじまるピアノ独奏は、荒波の上を冷静に歩いていく賢人を想わせる。冒頭の音の洪水と著しい対照をなすこのセクションは、諸々の主題の要素を奏でる前に、それらを落ち着かせようとしているように聞こえる。第1楽章では終始、ピアノは——主導権を握っているとはいえ——オーケストラの流動的で厚い響きの中に組み入れられている。ここで、協奏曲において何よりも重んじられてきた独奏と管弦楽の対立構造が崩れ落ちているのだ。

崇高な第2楽章〈アダージョ〉が、ブラームスの手に成るもっとも美しい音楽の一つであることは論をまたない。彼は草稿に、ラテン語祈禱文の一節(Benedictus qui venit in nomine Domini 主の御名の下に来れるものに祝福あれ)を書き入れているが、その意図は謎に包まれている。ひょっとすると彼は、数年前にシューマン夫妻の前に天使のように現れた自分自身について思いをめぐらせたのかもしれない……。弱音器付きの弦楽器群が聞かせるコラールは、おそらくはバッハの音楽にちなんでおり、天から降ってきたように響く。あるいはそれは、シューマンの魂を抱く深遠なライン川の流れを示唆しているのかもしれない……。猛烈な第1楽章の後につづく、この胸を打つ哀歌は、安らぎと静けさを湛えながら壮大な合唱のごとく声を強めていく。このとき私たちは、涙と光、悲嘆と慰めのあいだを行き来する《ドイツ・レクイエム》のいくつかの楽章を聞いているような印象を受ける。苦しみを昇華させる長・短調の交替からも、特異な感情が生まれ出る。やがてピアノは徐々に孤立し、ベートーヴェンの同種の傑作を彷彿させる悲痛な山場へと、この緩徐楽章を運んでいく……。コラールは、誇らしげな勝利の行進に姿を変え、天上にいる二人の天才音楽家を引き合わせる。

〈アダージョ〉の沈痛な曲調とは打って変わって、終楽章〈ロンド〉(アレグロ・マ・ノン・トロppo)は、意気揚々としたリフレインとともに、抑えがたい喜びに突き動かされたディオニュソス的な変奏を展開させる。この喜びは、曲の終わりに向かって脇目も振らず靈感を増していくように感じられる。ニーチェの分身ツァラトゥストラによれば、“あらゆる喜びは永遠を欲してやまない、深い、深い永遠を欲してやまない”という。ブラームスはまさに、この言葉に同調している。躍動感あふれる野性的で田園的な喜び(じっさい自然は、この協奏曲の第1・3楽章のテーマでもある)は、主題が回帰するたびに、同様の生气と熱気をもって主題を新たに充実させる……。バッハあるいはヘンデルからの影響は(《ブランデンブルク協奏曲》や《水上の音楽》はブラームスからそう遠くないところにある!)明らかである。そのあかしが、終楽章の田園風の雰囲気と見事かつ壮麗に結びつけられた圧巻のフガートだ。内向的な第2楽章につづく終楽章において、ブラームスは、生气に満ち満ちた“野外の”音楽を書き上げることに成功している。この音楽は、若き作曲家にみなぎる無尽蔵の活力を物語っている。終楽章の半分を占める終盤の凄まじいカデンツァと華々しいコーダが、歓喜に包まれながら、この協奏曲の幕を閉じる……。

シューマンと同様に、ブラームスもまた、生涯にわたってバッハの音楽に深い愛着を抱いていた。その芸術性の高さはもとより、宗教的な次元にも強く惹かれていたのである。バッハの音楽からの影響は、ブラームスの器楽曲にも声楽曲にも等しく見いだされる。その最たる例が、詩篇、モテット、宗教声楽曲、オルガン・コラールだろう。

〈シャコンヌ〉は、バッハの《無伴奏ヴァイオリン・パルティータ第2番ニ短調BWV1004》の終曲である。このケーテン時代に作曲された有名な舞曲は、“1720年”と記された自筆譜に含められた。これはバッハとのあいだに7人の子をもうけた彼の最初の妻、マリア・バルバラが亡くなった年である。

バッハの影響を色濃く聞かせる《ピアノ協奏曲ニ短調》の第2楽章は、明らかにシューマンに捧げられている。いっぽう、バッハの〈シャコンヌ〉の左手用編曲版はクララに捧げられている。1877年、編曲を終えたブラームスは、クララにこう書き送った。“私にとって〈シャコンヌ〉は、この世に存在する音楽の中でも最高傑作の一つであり、私たちの想像の域をはるかに超えています。たった一つの方式で、たった一つの小さな楽器のために、バッハは深い思想と強烈な感覚に満ちた一つの世界を創り上げました。もしもこの曲を書いたのが自分であったならと想像するだけで、あるいは単にこの作品の着想を得た自分を思い描くだけで、私の心は特大の興奮と感激とで狂ってしまうでしょう。”

バッハが遺した比類なく崇高な〈シャコンヌ〉は、ひたすらにブラームスを魅了した。この曲は、しばしばブラームスの音楽をなす重厚さと内面性を兼ね具えている。そのうえブラームスは、無限の可能性に満ちた変奏の技法を偏愛し、巧みに活用した作曲家でもある。《シューマンの主題による変奏曲作品9》、《ヘンデルの主題による変奏曲作品24》、《弦楽六重奏曲第1番》第2楽章（これもニ短調だ）にもとづく《主題と変奏》……。さらに《交響曲第4番》（1884-1885）の終楽章でも、シャコンヌとよく似たパッサカリアの形式が用いられている。

ブラームスはクララに宛てた手紙の中で、〈シャコンヌ〉の編曲を思い立った理由を詳しく明かしている：

“今日まで長いあいだ、こんなにも楽しい曲を――君の指が耐えられればの話ですが！――君に送ったことは一度もなかったはずです。(略)

ヴァイオリンの名手が傍らにいない場合の最良の策は、それ〔〈シャコンヌ〉の楽譜〕を読み、〔この曲を〕心の中で響かせることです。ただしこの曲は、私たちの心をくすぐり、何らかの行動を起こすよう私たちを促します。空想の中でしか鳴らない音楽を常に聞いていたいとは思いませんし、ヨーゼフ・ヨアヒムがいつもそばにいてくれるわけでもないので、私たちとしては、あれこれと試してみるしかありません。けれど、その手段がオーケストラであれピアノであれ、私の喜びは決まって削がれてしまうのです。

私が思うに、この曲が与えてくれる純然たる喜びに近づく方法は、ただ一つしかありません。たとえそれが、きわめて限られた方法であるとしても……。つまりそれは、この曲を左手だけで弾くという方法なのですが！そうすることによって、〔原曲に〕匹敵する難しさや、技術的な特性、アルペッジョなどを表現できますし、それらすべてが相まって、ヴァイオリニストになったような気分させてくれます！”

ブラームスにとって、この編曲はバッハと心を通わせる機会であると同時に、もっとも近い二人の親友ヨアヒムとクララの存在を、みずからの音楽の中で結びつける機会でもあった。バッハに敬意を払うべく、原曲に忠実で純度の高い編曲をおこなったブラームスの姿勢もさることながら、この編曲版が醸し出す深みとスピリチュアルな熱気は、ブラームスの全作品と同じように私たちの心を揺さぶる。

Am 22. Januar 1859 wurde Brahms' 1. *Klavierkonzert in d-Moll op. 15* unter der Leitung von Joseph Joachim und mit dem Komponisten selbst am Klavier in Hannover uraufgeführt. Das Publikum schien sich größtenteils zu langweilen. Das Werk erschien „unverständlich, sogar trocken und zum Teile in hohem Grade ermüdend“, so die lokale Kritik. Als es fünf Tage darauf vom Gewandhausorchester in Leipzig unter Ferdinand Davids Leitung erneut aufgeführt wurde, verzeichnete Brahms die bitterste Niederlage seines Lebens und seiner Karriere. Nach eigener Aussage war das Klavierkonzert „glänzend und entschieden [durchgefallen]“. Der Leipziger Kritiker sprach von „Öde und Dürre“ und „ungegorener Masse“ ohne „effektvolle Behandlung des Pianoforte“, welche „von einer dichten orchestralen Begleitungskruste niedergehalten und zusammengequetscht“ wurde. Ein anderer beharrte auf die Monstrosität des ersten Satzes, bemerkte aber auch die neuen Klangeffekte und den Willen Brahms' das Orchester auf derselben Ebene wie das Obligato-Instrument zu behandeln – ein recht schwaches Lob...

Wie war Brahms an diesen Punkt gelangt? Betrachten wir die Entstehung des Konzerts, die ebenso abenteuerlich wie das Werk selbst ist... Der 20-jährige Brahms traf Schumann erstmals am 30. September 1853. Letzterer war Feuer und Flamme („Besuch von Brahms. Ein Genie!“, „der wahre Apostel“) und sah in seinen Ersten Klaviersonaten „verschleierte Sinfonien...“. Ein Kompliment seitens Schumann und eine Erfolgsformel, die jedoch zu hartnäckigen Missverständnissen beim Empfang der beiden Klavierkonzerte führte. Schumann projizierte seine eigenen Komplexe bezüglich Beethoven auf Brahms und drängte den jungen Mann zur Komposition einer Sinfonie. Doch Beethovens Vorbild erdrückte Brahms ebenso wie Schumann, und so bewerkstelligte er es erst nach 22 Jahren.

Glaubt man Joachim, so komponierte Brahms, den Schumanns Selbstmordversuch im Februar 1854 schockiert hatte, im darauffolgenden Sommer eine Sonate für zwei Klaviere, bereits in d-Moll. Dann orchestrierte er den ersten Satz. Seine engen Freunde Clara Schumann, Joseph Joachim und der Komponist Julius Grimm rieten ihm, seine Sonate in ein Konzert umzuwandeln. Von Schumanns Drama heimgesucht, plante Brahms einen finalen Trauermarsch, dessen Entwürfe Stoff für das zweite Motiv des *Deutschen Requiems* lieferten.

1855 schrieb er Clara Schumann: „Denken Sie, was ich die Nacht träumte. Ich hätte meine verunglückte Sinfonie zu meinem Klavierkonzert benutzt und spielte dieses.“ Das Werk war im Gange, doch erst nach Schumanns Tod am 29. Juli 1856 machte sich Brahms wieder an die Arbeit und verwandelte es in eine Hommage an seinen Freund. Er schrieb Clara: „Auch male ich an einem sanften Portrait von dir, das dann Adagio werden soll.“ In Wahrheit ähnelt dieses sanfte Portrait, das den Stoff des zweiten Satzes liefert, eher einer Wehklage an Robert...

Brahms beendete sein so zusammengeflacktes Werk – das diese Tatsache jedoch auf wundersame Weise völlig verbirgt – im Jahre 1858. In der Zwischenzeit hatte er anderes komponiert: Lieder, ein Trio, eine Serenade (deren ländliche Akzente an das Konzert erinnern), Klavierstücke... Im März desselben Jahres waren er und Clara nach der Probeaufführung des Konzerts in Hannover äußerst zufrieden. „Johannes war selig“, schrieb sie. Die Freude war von kurzer Dauer. Nach dem doppelten Misserfolg der Uraufführung dauerte es 15 lange Jahre, bis das Konzert erneut zu hören war – wieder in Leipzig, aber diesmal saß Clara an Weihnachten 1873 am Klavier.

Das Werk trug Schumann zu Grabe und stellte gleichzeitig eine Ode an die musikalische Schaffenskraft eines Genies im Frühling seiner Kunst dar. Innerhalb des beeindruckenden Massivs der Klavierkonzerte ist es eines der untypischsten. Besonders sein gewaltiger Anfangssatz, eine Art Geisterschiff, das vom stürmischen Meer hin- und hergeworfen wird, am Steuer ein furchtloser und fantastischer Komponist. Kein Stück ist mit dem *Maestoso* zu vergleichen (außer vielleicht der erste Teil von Beethovens Sonate „Appassionata“). In diesem immensen Meeresgedicht wogt die musikalische See im steten Auf und Ab, bis die Dämme unter dem absurden Druck des jungen Musikers nachgeben. Es scheint, als sei man im Gehirn eines deutschen Berlioz! Dieser Satz allein kommt einem Konzert gleich, nicht nur durch sein Ausmaß, sondern durch seine einzigartige Heftigkeit. Schumann hatte sich bereits lange vor ihrem Treffen gewünscht, was Brahms hier gelang: „ein Mittelding zwischen Sinfonie, Konzert und großer Sonate“.

Doch obwohl die ersten Kritiker dies manchmal glauben ließen, ist das Maestoso keineswegs ein Concerto grosso mit Klavier! Glenn Gould schrieb in seinem Artikel „N'aimez-vous pas Brahms?“ von einem „seltsamen“ Stück aufgrund „dieses Kampfes der Fantasie – unperfekt und markant verleiht er dem Werk Leben – entgegen der Forderungen der klassischen Praxis“. Unter der scheinbaren Unbeholfenheit versteckt sich die von Schönberg betonte Mehrdeutigkeit, über die seiner Meinung nach besonders Brahms hinauswächst. Stattdessen bildet dieser Nonkonformismus gemeinsam mit einem gewissen Akademismus laut Schönberg den Brahms'schen „Progressismus“. Für sie nährt sich das Leben nicht von einer Aufhebung der Vergangenheit, sondern von der Erhöhung seiner Traditionen.

Gleich ab der anfänglichen Explosion, eine Art Ursturm mit zornigen Rufen der Streicher und Unterstützung der Pauken, gelangt man ohne Umschweife in eine gigantische nordische Ballade, ein Fresko, in dem Schrecken, wilde Kraft und Zärtlichkeit zu einer wunderlichen Lyrik verschmelzen. Ein wahrhaftiges musikalisches Bibel-Monumentalwerk, dessen evokative, kraftvolle und erdige Triller später vom Klavier aufgegriffen werden (sie erinnern an Beethovens „Hammerklaviersonate“) und Moses' Aufforderung an das Meer, sich vor ihm zu teilen, zu verkörpern scheinen. Das Hinzustoßen des Klaviers, lange nach der Einleitung, wirkt wie eine Erscheinung, wie ein Weiser, der gelassen über die aufgewühlte See läuft. Sie steht in radikalem Kontrast zu dieser Flut, als wolle sie sie beschwichtigen, bevor sie die thematischen Elemente aufgreift. Den gesamten Satz hindurch bleibt das Klavier auch in dominanten Momenten Teil der wogenden Orchestermasse und setzt der im Konzertgenre vorherrschenden rituellen Konfrontation ein Ende.

Darauf folgt das erhabene Adagio, zweifellos eines der schönsten Stücke Brahms' *Benedictus qui venit in nomine Domini* (Gelobt sei der, der im Namen des Herren kommt), merkte der Komponist mysteriös auf der Partitur an und zitierte damit aus dem Ordinarium. Vielleicht dachte er an sich selbst, als er dem Ehepaar Schumann einige Jahre zuvor wie ein Engel erschienen war... Die gedämpften Streicher lassen einen Choral erklingen, der von Bach stammen könnte und vom Himmel herabzurieseln oder wie der Rhein zu fließen scheint, jener „mystische“ Fluss, der Schumanns Seele trägt... Nach der Raserei des *Maestoso* brechen Frieden und Stille in der bewegenden Wehklage hervor, die wie ein großer Chor anschwillt. Man meint, einige Sätze des *Deutschen Requiems* zu hören, zwischen Tränen und Licht, Trauer und Trost, wobei die Emotion auch dem Schwanken zwischen Dur und Moll entspringt, welches den Schmerz erhöht. Schon bald treibt das immer einsamere Klavier das Stück auf eine Spitze, die ebenso packend wie die größten Erfolge Beethovens ist... Der Choral wird zu einem triumphierenden Ruhmesmarsch, der die beiden Genies im Musikhimmel vereint.

Das Finale, *Rondo (Allegro ma non troppo)*, hebt sich wundersam von der meist betrübten Stimmung des Vorangegangenen ab. Es lässt einen erobernden Refrain mit dionysischen Variationen von unverbrüchlicher Lust ertönen, deren Inspiration unwiderstehlich bis zum Ende zu wachsen scheint. „Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit“, behauptet Nietzsches Zarathustra, und Brahms stimmt mit ein. Eine scheue und rustikale Lust (die Natur ist in der Tat das Thema des ersten und dritten Satzes des Konzerts), fast tänzerisch, und bei jeder Wiederkehr des Themas mit demselben Elan, derselben Inbrunst beglückt... Bachs oder Händels Einfluss (die *Brandenburgischen Konzerte* und die *Wassermusik* sind nie weit von Brahms!) ist offensichtlich, wie es das wunderbare Fugato zeigt, das sich freudig und königlich mit der ländlichen Stimmung des Finales verbindet. Nach dem so inwendigen *Adagio* gelang es Brahms hier, ein Stück „im Freien“ mit ansteckender Lebenslust zu komponieren. Es zeugt von der außerordentlichen Überschwänglichkeit des jungen Komponisten und von seiner unendlichen Vitalität, die beide in der reißenden Kadenz und der extravaganten Coda Ausdruck finden, welche allein die Hälfte des Satzes ausmachen und das Werk im Jubel schließen...

Offenbar fühlte sich Brahms ebenso wie Schumann eng mit Bach und dessen musikalischen Eigenschaften wie dem religiösen Aspekt verbunden, welcher sein Instrumental- und Vokalwerk nährte, insbesondere Psalmen, geistliche Lieder und Orgelchorale.

Die berühmte *Ciaccona*, der erste Satz der *Partita für Violine in d-Moll*, BWV 1004, komponierte Bach in seiner Zeit in Köthen. Davon überdauert ein Manuskript aus dem Jahre 1720, in dem auch Bachs erste Frau Maria Barbara starb, die Mutter von sieben seiner Kinder.

Das *Adagio* des *Klavierkonzerts in d-Moll*, das Bach so nah ist, war ausdrücklich Schumann gewidmet, die Bearbeitung von Bachs *Chaconne* für die linke Hand galt im Geiste Clara. 1877, direkt nach deren Umsetzung, schrieb Brahms an Clara: „Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein System, für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Wollte ich mir vorstellen ich hätte das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher, die übergroße Aufregung und Erschütterung hätte mich verrückt gemacht.“

Diese Chaconne von außerordentlicher Höhe konnte Brahms nur faszinieren. In ihr steckt eine Tiefe und eine Innerlichkeit, die Brahms bekannt waren. Ebenso die unendliche Kunst der Variation, die Brahms mehr als jeder andere mit Wissenschaft und Sinnlichkeit zugleich ergründete (*Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9, Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24, Thema mit Variationen* – auch in d-Moll – des zweiten Satzes des *1. Streichsextetts*...). Vergessen wir nicht, dass das Finale der 4. Sinfonie, 1884-1885 komponiert, eine *Passacaglia* ist, eine verwandte Form der Chaconne...

Zu den Gründen, die Brahms zu einer solchen Bearbeitung bewegten, schrieb er an Clara:

„Ich würde glauben, dir lange nichts so Amüsantes geschickt zu haben, wie heute – wenn deine Finger das Vergnügen aushalten! [...]

Hat man nun keinen größten Geiger bei sich, so ist es wohl der schönste Genuss, sie sich einfach im Geist tönen zu lassen. Aber das Stück reizt, auf alle Weise sich damit zu beschäftigen. Man will Musik auch nicht immer bloß in der Luft klingen hören, Joachim ist nicht oft da, man versucht's so und so. Was ich aber nehme, Orchester oder Klavier – mir wird der Genuss immer verdorben.

Nur auf eine Weise finde ich, schaffe ich mir einen, sehr verkleinerten, aber annähernden und ganz reinen Genuss des Werkes – wenn ich es mit der linken Hand allein spiele! [...] Die ähnliche Schwierigkeit, die Art der Technik, das Arpeggieren, alles kommt zusammen mich wie ein Geiger zu fühlen!“

Indem er sich so im Geiste mit Bach verband, konnte Brahms mit dieser Bearbeitung seine engsten Freunde, Joseph Joachim und Clara Schumann, „in sich“ vereinen. Die Treue und Reinheit, die Brahms Bachs Text entgegenbrachte, sind nur mit der Tiefe dieser Musik und der von ihr ausgehenden spirituellen Inbrunst gleichzusetzen – die auch sein gesamtes Werk durchdringen.



Geoffroy Couteau

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 a été artiste en résidence à l'Arsenal de Metz de 2017 à 2020 et poursuit une collaboration féconde avec la Cité musicale-Metz.

David Reiland

Directeur musical et artistique de l'Orchestre national de Metz

Né en Belgique, David Reiland est diplômé en saxophone, direction d'orchestre et composition du Conservatoire de Bruxelles et du Mozarteum de Salzbourg. Il est directeur musical et artistique de l'Orchestre national de Metz depuis septembre 2018 et a été reconduit dès 2020 pour un deuxième mandat jusqu'en 2024. Sous son impulsion, l'orchestre a élargi son rayonnement et son répertoire, des œuvres classiques qu'il affectionne particulièrement aux compositeurs d'aujourd'hui, avec toujours une attention forte à la musique française.

Directeur musical du Sinfonietta de Lausanne depuis 2017, il est nommé en 2019 premier chef invité de l'Orchestre symphonique de Munich tandis qu'en août 2020, l'Orchestre symphonique de Düsseldorf, avec lequel il a une relation particulière depuis la saison 2017-2018, lui a attribué le titre de « Schumanngast ». Formé pendant trois ans en tant qu'assistant de l'Orchestra of the Age of Enlightenment auprès de Sir Simon Rattle et de Sir Roger Norrington, David Reiland a également été directeur musical et artistique de l'Orchestre de Chambre du Luxembourg de 2012 à 2017.

Il est régulièrement invité à l'Opéra de Leipzig et au Korean National Opera, à l'Orchestre national de Belgique ainsi qu'au Royal Philharmonique de Liège et à l'Opera Ballet Vlaanderen. Après avoir fait ses débuts au Concertgebouw d'Amsterdam et au Konzerthausorchester de Berlin, il dirigera prochainement *La Flûte enchantée* au Komische Oper Berlin et *Les Pêcheurs de perles* au Grand Théâtre de Genève.

Geoffroy Couteau

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 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 was artist in residence at L'Arsenal de Metz from 2017 to 2020 and pursues a fertile collaboration with the Cité Musicale-Metz.

David Reiland

Music Director and Artistic Director, Orchestre National de Metz

Born in Belgium, David Reiland holds diplomas in saxophone, conducting and composition from the Royal Conservatory of Brussels and the Salzburg Mozarteum. He has been Music Director and Artistic Director of the Orchestre National de Metz since September 2018 and was reappointed in 2020 for a second term until 2024. Under his leadership, the orchestra has broadened its scope and repertory, from the Classical works of which he is particularly fond to today's composers, while still retaining a strong focus on French music.

David Reiland has been Music Director of the Sinfonietta de Lausanne since 2017, and was appointed Principal Guest Conductor of the Münchner Symphoniker in 2019, while in August 2020 the Düsseldorfer Symphoniker, with which he has had a special relationship since the 2017/18 season, awarded him the title of 'Schumannsgast'. He trained for three years as assistant conductor to The Orchestra of the Age of Enlightenment under Sir Simon Rattle and Sir Roger Norrington, and was subsequently Music Director and Artistic Director of the Orchestre de Chambre du Luxembourg from 2012 to 2017.

He is a regular guest with Oper Leipzig, Korean National Opera, the National Orchestra of Belgium, the Liège Royal Philharmonic, Opera Ballet Vlaanderen and the Flanders Symphony Orchestra. After making his debut at the Amsterdam Concertgebouw and with the Konzerthausorchester Berlin, he will shortly conduct *Die Zauberflöte* at the Komische Oper Berlin and *Les Pêcheurs de perles* at the Grand Théâtre de Genève.



ジョフロワ・クトー

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。

ダヴィド・レイラン

メス国立管弦楽団 音楽監督・兼・芸術監督

ベルギー出身。ブリュッセル王立音楽院、パリ国立高等音楽院、ザルツブルク・モーツァルテウム大学にて、サクソフォン、指揮、作曲を学ぶ。2018年にメス国立管弦楽団の芸術監督・兼・音楽監督に就任。2020年には楽団との契約が2024年まで延長された。レイランの後押しによって存在感を増した楽団は、彼がとりわけ愛着を抱いている古典派音楽から現代音楽までレパートリーを拡大させつつあり、つねにフランス作品にも熱心に向き合っている。

2017年からローザンヌ・シンフォニエッタの音楽監督を任されているレイランは、2019年にはミュンヘン交響楽団の首席客演指揮者に任命された。2017/2018年シーズンから良好な関係を築いてきたデュッセルドルフ交響楽団からは、2020年8月に名誉称号“シューマンガスト”を贈られている。過去には3年間、エイジ・オブ・インライトウメント管弦楽団にてサー・サイモン・ラトルとサー・ロジャー・ノリントンのアシスタントを務めた。また2012年から2017年まで、ルクセンブルク室内管弦楽団の音楽芸術監督の地位にあった。

ライブツィヒ歌劇場、韓国国立歌劇場、ベルギー国立管弦楽団、ベルギー王立リエージュ・フィルハーモニー管弦楽団、フランダース歌劇場、フランダース交響楽団などから定期的に招かれ指揮を任されている。アムステルダム・ロイヤル・コンセルトヘボウ管弦楽団およびベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団へのデビューを果たしたレイランは、今後ベルリン・コーミッシェ・オーパーで《魔笛》を、ジュネーヴ大劇場で《真珠採り》を指揮する予定。

Geoffroy Couteau

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.

2017 bis 2020 war er Artist in Residence im Arsenal Metz und verfolgt seither eine fruchtbare Zusammenarbeit mit der Cité musicale-Metz.

David Reiland

Musikalischer und künstlerischer Leiter des Orchestre national de Metz

Der gebürtige Belgier David Reiland hat einen Abschluss in Saxofon, Orchesterdirigieren und Komposition des Brüsseler Konservatoriums, des Pariser Konservatoriums und des Salzburger Mozarteums. Er ist seit 2018 der musikalische und künstlerische Leiter des Orchestre national de Metz und wurde 2020 bis 2024 erneut dazu ernannt. Auf seinen Impuls hin vergrößerte das Orchester seine Reichweite und sein Repertoire – von klassischen Werken, die er besonders schätzt, bis zu heutigen Komponisten – wobei die französische Musik stets den Schwerpunkt bildet.

Seit 2017 ist David Reiland der musikalische Leiter der Sinfonietta von Lausanne, und 2019 wurde er zum ersten Gastdirigenten der Münchner Symphoniker ernannt. Im August 2020 erhielt er von den Düsseldorfer Symphonikern, mit denen ihn seit der Saison 2017-2018 eine besondere Beziehung verbindet, den Titel „Schumanngast“. Er wurde von Sir Simon Rattle und Sir Roger Norrington zu einer dreijährigen Assistenz ans Orchestra of the Age of Enlightenment berufen und war von 2012 bis 2017 ebenfalls musikalischer und künstlerischer Leiter des Orchestre de Chambre du Luxembourg.

David Reiland wird regelmäßig in die Oper Leipzig und in die Korean national Opera, zum Belgischen Nationalorchester sowie zum Orchestre Philharmonique Royal de Liège, in die Opéra Royal und zum Sinfonieorchester Flandern eingeladen. Nach seinen Anfängen im Amsterdamer Concertgebouw und beim Berliner Konzerthausorchester wird er demnächst die *Zauberflöte* in der Komischen Oper Berlin und *Les Pêcheurs de perles* im Grand Théâtre de Genève dirigieren.



Orchestre national de Metz

Fondé en 1976, l'Orchestre national de Metz est en résidence permanente à l'Arsenal et dispose de sa propre Maison de l'Orchestre où il effectue ses répétitions.

Sous la direction artistique et musicale de David Reiland, il donne, avec ses 72 musiciens, environ 85 concerts et représentations par an sur tout le territoire du Grand Est, sa région d'attache, mais aussi en France et à l'étranger. Labellisé « orchestre national en région », il fait partie depuis 2016 de la Cité musicale-Metz qui, avec les salles messines de l'Arsenal, la BAM et les Trinitaires, constitue un projet ambitieux de maison de toutes les musiques et de la danse, pour tous les publics. L'éducation artistique et culturelle, la démocratisation culturelle et l'inclusion sociale sont au cœur des priorités de l'orchestre qui met en œuvre au sein de la Métropole de Metz mais aussi sur le territoire régional de nombreuses activités à destination des scolaires ainsi que des publics plus éloignés de la musique.

L'Orchestre national de Metz est administré et soutenu financièrement par un syndicat mixte réunissant la Ville de Metz, la région Grand Est et Metz Métropole. L'Etat (DRAC Grand Est) participe également à son financement.

Orchestre National de Metz

The Orchestre National de Metz, founded in 1976, is in permanent residence at the Arsenal and has its own Maison de l'Orchestre where it rehearses.

Under the artistic and musical direction of David Reiland, its seventy-two musicians give around eighty-five concerts and performances per year throughout its home region, the Grand Est, elsewhere in France and abroad. It holds the label of 'orchestre national en région', and since 2016 has been part of the Cité Musicale-Metz, which, along with the three Metz Concert halls L'Arsenal, BAM and Les Trinitaires, constitutes an ambitious project as a home for all kinds of music and dance, aimed at all audiences. Artistic and cultural outreach, cultural democratisation and social inclusion are at the heart of the orchestra's priorities: it organises numerous activities for schoolchildren and audiences who are less familiar with music within the Metz Metropolitan Area and elsewhere in the region.

The Orchestre National de Metz is administered and financially supported by a joint commission (*syndicat mixte*) comprising the City of Metz, the Grand Est Region and Metz Métropole. The French State (DRAC Grand Est) also contributes to its funding.

メス国立管弦楽団

1976年に創設されたメス国立管弦楽団(旧称:フランス国立ロレーヌ管弦楽団)は、フランス北東部に位置するアルスナル・ホールのレジデント・オーケストラであり、メゾンと称される楽団所有のホールでリハーサルをおこなっている。

芸術監督・兼・音楽監督を務めるダヴィド・レイランに率いられた72名の楽員たちは、地元グラン・テスト地域圏およびフランス国内外で年間約85公演を届けている。“地方国立管弦楽団”の肩書きをもつ楽団は、2016年から、メスが誇る3つのホール(アルスナル・ホール、バム、トリニテール)とともにメス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)を形成しており、あらゆる層の観客・聴衆を対象に、さまざまなジャンルの音楽および舞踊をあつかう野心的なプロジェクトを展開している。楽団は、芸術文化関連の教育活動、文化の普及、多様な市民にはたらきかけるソーシャル・インクルージョンに何よりも重きを置きながら、メス・メトロポールおよび地域圏の中心的存在として、音楽に縁遠いひとびとや児童を対象に数々の活動をおこなっている。

メス国立管弦楽団は、メス市、グラン・テスト地域圏、メス・メトロポールからなる混成事務組合により運営され、金銭的支援を得ている。またフランス文化省下のグラン・テスト地域文化振興局(DRAC)からも金銭的な援助を受けている。

Das Orchestre national de Metz

Das 1976 gegründete Orchestre national de Metz hat seine Heimspielstätte im Arsenal in Metz und verfügt für Proben über sein eigenes Maison de l'Orchestre.

Unter der künstlerischen und musikalischen Leitung von David Reiland gibt es mit seinen 72 Musikern etwa 85 Konzerte pro Jahr in der gesamten Region Grand Est sowie in ganz Frankreich und im Ausland. Es gilt als „orchestre nationale en région“, ein Regionalorchester mit frankreichweiter Bedeutung, und gehört seit 2016 zur Cité musicale-Metz, die für ein breites Publikum drei Veranstaltungsorte (Arsenal, BAM und Trinitaires) zu einem ambitionierten Projekt für alle Musikrichtungen und Tanz vereint.

Die künstlerische und kulturelle Bildung, die kulturelle Demokratisierung und die soziale Integration sind vorrangig für das Orchester, das in der Metropole Metz, aber auch in der gesamten Region zahlreiche pädagogische Veranstaltungen und Aktivitäten für jene organisiert, die am weitesten von der Musik entfernt sind.

Das Orchestre national de Metz wird von einem Verband aus der Stadt Metz, der Region Grand Est und Metz Métropole verwaltet und finanziell unterstützt. Der Staat (DRAC Grand Est) nimmt ebenso an der Finanzierung teil.



© Christian Legay



PLAGES CD
TRACKS



Cité musicale-Metz

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 Metz 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 Metz 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.

Cité Musicale-Metz

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 Metz 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 Metz 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.

メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)

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)とメス国立管弦楽団が、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。ここでは、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、とりわけメス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。

Die Cité musicale-Metz

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 Trinitaires) und das Orchestre national de Metz 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 Metz 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.

Geoffroy Couteau

Johannes Brahms

- LDV170.5** Complete Solo Piano Works (6 CD)
- LDV61** Piano Quintet in F minor op.34 (Quatuor Hermès)
- LDV62.3** Piano Quartets nos. 1-3 (Quatuor Hermès)
- LDV64.5** Trios nos. 1-3 for piano, violin & cello
(Amaury Coeytaux, Raphaël Perraud)
Trio for clarinet, cello & piano (Nicolas Baldeyrou)
- LDV66** The Two Cello Sonatas (Raphaël Perraud)
- LDV67** The Three Violin Sonatas (Amaury Coeytaux)

www.ladolcevolta.com



© La Prima Volta 2020 & © La Dolce Volta 2021

Enregistré dans la Grande Salle de l'Arsenal / Cité musicale-Metz
du 2 au 5 décembre 2020 (Concerto)
du 2 au 3 janvier 2021 (Chaconne)
Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, montage et mixage : Frédéric Briant
Direction artistique : Dominique Daigremont
Piano Steinway D-274 préparé par Daniel Muthig (Ades Prestel)

Texte : Jean-Yves Clément
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB),
Kumiko Nishi (JP), Carolin Krüger (D)

Photos : William Beucardet, Arpeggio Films

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

www.ladolcevolta.com

LDV94

