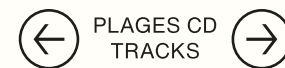


la dolce volta

Brambles

#5



Johannes Brahms

1833-1897

Amaury Coeytaux, violon
Geoffroy Couteau, piano

Sonate pour violon n°1, en Sol majeur, op.78		
<i>Violin Sonata no.1 in G major, op.78</i>		27'02
Violinsonate Nr. 1, G-Dur, op. 78		
1	Vivace ma non troppo	10'50
2	Adagio	7'30
3	Allegro molto moderato	8'47
Sonate pour violon n°2, en La majeur, op.100		
<i>Violin Sonata no.2 in A major, op.100</i>		21'53
Violinsonate Nr. 2, A-Dur, op. 100		
4	Allegro amabile	9'06
5	Andante tranquillo	7'01
6	Allegretto grazioso	5'46
Sonate pour violon n°3, en Ré mineur, op.108		
<i>Violin Sonata no.3 in D minor, op.108</i>		21'58
Violinsonate Nr. 3, d-Moll, op. 108		
7	Allegro	7'55
8	Adagio	5'06
9	Un poco presto e con sentimento	3'00
10	Presto agitato	5'57
Scherzo en Ut mineur, WoO 2 (extrait de la sonate « F-A-E »)		
11	<i>Scherzo in C minor, WoO 2 (from 'F-A-E' Sonata)</i>	5'32
Scherzo c-Moll, WoO 2 (aus der F-A-E-Sonate)		

TT: 76'32

Sur le modèle que constitue pour eux la référence signée Josef Suk et Julius Katchen, Amaury Coeytaux et Geoffroy Couteau offrent de ces chefs-d'œuvre une version d'une grande plénitude sonore à travers une expression intense et pudique à la fois.

En complément des trois sonates, les deux interprètes ont ajouté l'attachant *Scherzo* extrait de la *Sonate F-A-E* composée à six mains par Schumann, Brahms et Dietrich à l'attention de leur ami, l'immense violoniste Joseph Joachim. Une œuvre de jeunesse qui contient en germe la poésie farouche et lyrique de Brahms.

Les génies vivent aussi de rencontres ; Brahms en fit d'essentielles qui inspirèrent des chefs-d'œuvre. Ainsi celle du clarinettiste Richard Mühlfeld, au soir de sa vie, ou du violoniste Joseph Joachim que Brahms rencontra dès son extrême jeunesse, en 1853. Joachim lui est présenté par le violoniste tzigane Eduard Reményi, que Brahms connaît depuis ses quinze ans et qui lui fait découvrir la musique hongroise ; Reményi sillonna l'Europe aux côtés du compositeur et lui inspira ses fameuses *Danses hongroises*. La rencontre avec Joachim agit sur Brahms comme une révélation. Il ne manquera pas d'exprimer lui aussi son admiration pour ce « tendre idéaliste », comme il qualifie Brahms : « Jamais dans le cours de ma vie d'artiste je n'ai été comblé d'une surprise aussi merveilleuse que lorsque le camarade de mon compatriote, blond et intimidé, me joua les mouvements de sa sonate que je trouvai d'une force et d'une originalité inimaginables, tout en même temps que noble et inspirée (...) son jeu si tendre, si plein d'imagination, si libre et si ardent m'enchanta littéralement », écrit-il.

On retrouve ces qualités dans le *Scherzo en Ut mineur* daté de 1853, alors que Brahms est âgé d'à peine vingt ans ; extrait de la *Sonate* dénommée *F-A-E*, il semble sorti droit de l'univers des *Ballades op.10* et des trois sonates pour piano. L'œuvre, conçue par Schumann, composée à six mains par Albert Dietrich, Brahms et lui-même, est un cadeau sous forme d'hommage destiné à célébrer l'amitié qui les unit à Joachim ; sorte d'union en esprit, symbolisée par la devise de Joachim : *Frei aber einsam* (libre mais seul). D'où l'idée de Schumann d'utiliser les trois notes F, A, E (fa, la, mi), illustrant cette devise. Les deux premiers mouvements sont confiés à Dietrich et Schumann, ce dernier se chargeant également du final et réservant le *Scherzo* à Brahms, qu'il vient juste de rencontrer et de célébrer dans un texte célèbre. Un premier thème fantasque et inquiet, très rythmique, sorte d'appel sauvage, s'enchaîne à une phrase nettement plus détendue. La partie centrale est totalement schumannienne dans la forme de sa mélodie comme dans sa plénitude lyrique presque béate... reflet peut-être inconscient de l'affection qui déjà unit les deux génies...

L'année 1878 est une année faste pour Brahms ; plus de la moitié de l'œuvre est écrite, une grande partie de la musique de chambre, deux symphonies sur les quatre ; la grande maturité est en vue. Il se met à l'écriture d'un concerto pour violon et reprend le genre du concerto pour piano, abandonné depuis quasiment vingt ans. Naîtront les *Klavierstücke* de l'opus 76, qui ouvriront un nouveau monde pour l'instrument ; bientôt les deux *Rhapsodies op.79* et le *Deuxième Concerto pour piano op.83*. Le 1^{er} janvier 1879, Brahms triomphe en créant lui-même son *Concerto pour violon*, l'opus 77, avec Joachim en soliste ; ce succès en suit un autre, celui de la deuxième exécution de sa *Deuxième Symphonie* (créée en décembre), avec Joachim encore à la tête du pupitre des violons.

Composées à la suite de son concerto, les trois sonates, écrites sur une dizaine d'années, entre 1878 et 1889, témoignent également de cette promiscuité entre Joachim et Brahms. Ce sont des pièces plus ramassées et concises que celles qui les précèdent, plus contemplatives que dramatiques.

C'est Joachim qui déchiffra le premier la *Sonate en Sol majeur op.78*. L'œuvre arrive au sortir du printemps et au début de l'été de 1879 comme une célébration de cette heureuse harmonie, une offrande à cette amitié unique. Elle irradie le calme et la sérénité ; avec elle, Brahms inaugure une manière nouvelle de concevoir l'union du violon et du piano, dans un sentiment de complicité affective... Loin de s'opposer — comme chez Beethoven —, les deux instruments tissent un univers de confiance et d'affection prononcé. La sonate entière tire sa matière du *Regenlied op.59 n° 3*, sur un poème de Klaus Groth, offert à Clara en 1873, qui chante avec nostalgie la pluie d'été et traverse le premier et le troisième mouvement.

Le thème initial du *Vivace ma non troppo* initial, le mouvement le plus long des trois sonates, donné au violon, semble sortir d'un rêve, avec son allure chaloupée et envoûtante, presque une barcarolle ; nous partons avec lui pour une vaste et sereine promenade pastorale. Le deuxième thème, plein d'élan affectueux, ne viendra pas rompre la tranquillité de la page qui s'écoule sans heurt, dans une harmonie parfaite entre les deux instruments. L'animation centrale s'effacera vite devant le retour du chant, plus chaleureux que jamais dans son affirmation quasi hymnique.

L'*Adagio* sublime qui suit est dédié en esprit à la mémoire de Felix Schumann, décédé en 1879 ; Brahms en joint les premières mesures à la lettre qu'il écrit à l'occasion de sa mort à Clara Schumann. Introduit par le piano, c'est presque un choral, une plainte digne et émue d'une douce et poignante plénitude. Le violon lui répond, très recueilli, reprenant le thème. Une marche survient, grave mais héroïque ; l'hymne revient, avec davantage d'effusion encore ; suit la coda d'une émotion extraordinaire, suspendue sur le rythme de marche comme un cortège s'éloignant peu à peu... avant un dernier sursaut, qui clôt la page.

Mouvant, parfois un peu fiévreux, l'*Allegro molto moderato* final reprend l'esprit initial et très lyrique de l'œuvre, dans ce caractère d'intimité souriante à peine ombragée ; s'exprime une sorte de joie mélancolique typique de Brahms, que rien ne trouble vraiment ; alors que repasse furtivement le motif de l'*Adagio*, assurant ainsi, avec celui du *Regenlied*, l'unité de cette œuvre si tendrement sensuelle.

Cette entente miraculeuse, Brahms la renouvelle dans la *Sonate en La majeur op.100*, composée durant l'été 1886 sur les bords du lac de Thun ; tonalité lumineuse s'il en est, empruntée déjà par le compositeur dans son *Quatuor pour piano et cordes op.26*. La même année verra naître la *Deuxième Sonate pour violoncelle et piano en Fa majeur op.99*, dont l'aspect si « vitaliste » et heureux est à mettre en regard de la sonate pour violon ; les lieder de l'opus 105, attesteront aussi de cette remarquable fécondité ; trois d'entre eux se feront entendre au cours de l'œuvre. Cette page est connue sous l'appellation *Thuner-Sonate*, due à l'ami de Brahms l'écrivain Josef Viktor Widmann, qui composa un poème — une ballade comme les affectionnait Brahms — traduisant l'état bienheureux du compositeur durant cette période : « ... je dormais, et je rêvais, dans ce beau jour d'été, de façon si plaisante, que je puis à peine le raconter... »

On retrouve dès l'entrée de l'*Allegro amabile* le climat pastoral de la *Première Sonate* ; une phrase, tranquille, presque badine, qui emprunte à un lied (et aussi, mais c'est une coïncidence, à un motif fameux des *Maîtres chanteurs* de Wagner), donnée au piano, est reprise au violon. Le deuxième thème, doucement nostalgique, s'anime peu à peu, jusqu'à un troisième, plus rythmique et affirmé, qui conduit désormais le discours ; on admire là encore la véritable fusion qui s'exprime entre les deux instruments. Une vaste et remarquable coda, rêveuse à souhait, quasi berceuse, mène le mouvement à une fin énergique.

L'*Andante tranquillo* s'affirme comme une romance ou chanson populaire, d'un ton simple, laissant la place à un intermède joyeux (*Vivace*) avant de revenir pour un second couplet plus poétique encore, qui atteint à un admirable pic expressif. Le motif prend alors une coloration tzigane (pizzicati du violon) ; c'est elle qui l'emportera pour finir dans l'allégresse.

L'*Allegretto grazioso (quasi Andante)* final débute sur un ton plus automnal, bientôt furtivement rhapsodique. Essentiellement portée par le violon, générant trois épisodes sereins comme une fin d'après-midi d'été, la mélodie reprend avec chaleur celui du lied printanier *Meine Liebe ist grün*, sur un poème de Felix Schumann, que Brahms avait offert à Clara à Noël 1873. « Aucune œuvre de Johannes ne m'a ravie aussi complètement », écrivit Clara au sujet de cette œuvre ; j'en ai été heureuse comme je ne l'aurai été depuis bien longtemps. » Les deux premières sonates nous parlent ainsi, à travers une constante célébration du chant, de la tendre relation de Brahms à Clara Schumann.

Esquissée la même année 1886, mais achevée l'été 1888, toujours sur les rives du lac de Thun, la *Troisième Sonate en Ré mineur op.108* expose un climat différent, nettement plus sombre et légendaire, dès l'*Allegro alla breve* fougueux qui ouvre l'œuvre. Brahms renoue dans cette sonate avec son écriture tourmentée, symphonique aussi, telle qu'elle s'affirmera dans les pièces pour piano de la fin. Plus virtuose et conflictuelle, elle est dédiée au grand pianiste Hans von Bülow, peut-être pour illustrer la bataille qui se joue précisément par endroit entre les deux instruments ! Un deuxième thème, éperdument lyrique, s'oppose à la véhémence du premier. Après un passage mystérieux, presque en apesanteur, où se mêlent fragments thématiques et nouvelles idées, survient un développement concentré et puissant, rhapsodique et presque concertant. Une belle coda suspendue conclut le mouvement dans la paix, préparant la splendeur qui va suivre.

L'*Adagio* qui suit constitue le sommet des trois sonates ; prière et berceuse à la fois, il expose au violon une mélodie pure et poignante qui atteint vite à une grande effusion. Un lied presque, ou un hymne fervent, exploré et noble, d'une émotion d'autant plus haute qu'elle reste contenue. Le piano fait entendre sa voix, comme une tendre réponse ; puis le chant revient, plus vibrant encore, comme étouffé par l'émotion, avant la fin qui s'évapore comme un soleil descendant le soir dans son bain d'ocre.

Le troisième mouvement, *Un poco presto e con sentimento*, « l'une de ses plus ingénieuses inventions », si l'on en croit le critique Eduard Hanslick, proche de Brahms, est un merveilleux intermezzo d'esprit viennois, comme le compositeur en écrivit tant, un caprice fantasque, allègre et spirituel, interrompu par une sorte de bref contrechant lumineux, avant que ne revienne le thème quasi dansant au piano, s'évanouissant rapidement sur d'ultimes pirouettes du violon.

Le *Presto agitato* final, d'emblée éruptif, s'élançe vaillamment, comme une course, vite interrompu par un choral qui engendre une deuxième mélodie très expressive au violon. Le développement est très houleux, avant le retour du choral et la fin abrupte. C'est un Brahms épique qui s'affirme ici, retrouvant la verve farouche de sa jeunesse qui finalement ne l'aura pas quitté, des *Ballades* au *Deuxième Concerto*.

De tous les grands compositeurs de l'histoire, Brahms est celui qui n'aura jamais vraiment vieilli, ne faisant que diversifier et varier ce qui aura toujours été là depuis ses vingt ans... C'est peut-être cette sensation atemporelle qui nous le rend si présent.

Following the model of Josef Suk and Julius Katchen, whose recording they regard as the benchmark, Amaury Coeytaux and Geoffroy Couteau offer a version of these masterpieces notable for its plenitude of sonority, at once intense and reserved in its expression.

To complement the three sonatas, the two artists have added the appealing Scherzo from the 'F-A-E' Sonata jointly composed by Schumann, Brahms and Dietrich for their friend, the eminent violinist Joseph Joachim. This youthful piece already contains the seeds of Brahms's fierce yet lyrical poetry.

Even geniuses thrive on encounters; Brahms experienced a number of seminal meetings that inspired masterpieces. One might take as examples the clarinettist Richard Mühlfeld, in the evening of the composer's life, or the violinist Joseph Joachim, whom Brahms met as a very young man, in 1853. Joachim was introduced to him by the Gypsy violinist Eduard Reményi, whom Brahms had known since he was fifteen years old and who was responsible for his discovery of Hungarian music; Reményi travelled all over Europe with the composer and inspired his famous Hungarian Dances. The meeting with Joachim was a revelation for Brahms. The violinist too expressed his admiration for this 'tender idealist', as he called Brahms: 'Never in the course of my artist's life have I been more completely overwhelmed with delighted surprise than when the rather shy-mannered, blond companion of my countryman played me his sonata movements, of quite undreamt-of originality and power, looking noble and inspired the while. . . . His playing, so tender, so imaginative, so free and so fiery, held me spellbound', he wrote later.

These qualities are already to be found in the Scherzo in C minor from the so-called 'F-A-E' Sonata of 1853, written when Brahms was barely twenty years old; it seems to have come straight from the same world as the three piano sonatas and the Ballades op.10. The work, conceived by Schumann and composed jointly by Albert Dietrich, Brahms and himself, was intended as a gift paying tribute to their friendship with Joachim: a kind of spiritual union symbolised by the violinist's motto, *Frei aber einsam* (Free but alone). This prompted Schumann to use the three notes F, A and E to represent this motto by its initials. The first two movements were assigned to Dietrich and Schumann respectively; the latter also took care of the finale, while reserving the scherzo for Brahms, whom he had just met, and acclaimed in a celebrated article. A capricious, restless, highly rhythmic first theme, a sort of wild cry, is followed by a much more relaxed phrase. The central section is wholly Schumannesque in its melodic contour and its almost blissful lyrical plenitude – perhaps an unconscious reflection of the affection that already united the two geniuses.

The year 1878 was an auspicious one for Brahms; more than half of his oeuvre was written, a large part of the chamber music, two of the four symphonies; his high maturity was in sight. He began writing a violin concerto and returned to the genre of the piano concerto, forsaken for almost twenty years. The *Klavierstücke* op.76, which opened up a new world for the keyboard, were also born that year; soon after came the two Rhapsodies op.79 and the Second Piano Concerto op.83. On 1 January 1879 Brahms enjoyed a triumph conducting the premiere of his Violin Concerto op.77, with Joachim as soloist; this success came immediately after the second performance of his Symphony no.2 (premiered the previous December), in which the violinist led the orchestra.

The three sonatas composed after his concerto, written over a period of ten years between 1878 and 1889, also testify to this close rapport between Joachim and Brahms. These pieces are more compact and concise than those that preceded them, and more contemplative than dramatic.

It was Joachim who first played through the Sonata in G major op.78. The work appeared in the late spring and early summer of 1879 as a celebration of the felicitous harmony between the two men, an offering to their unique friendship. It radiates calm and serenity; here Brahms inaugurated a new conception of the combination of violin and piano, with a sentiment of emotional complicity. Far from opposing each other – as in Beethoven’s sonatas – the two instruments create a confiding universe of pronounced mutual fondness. The whole sonata takes its material from *Regenlied* op.59 no.3, presented to Clara in 1873. This setting of a poem by Klaus Groth sings with nostalgia of summer rain and runs through the first and third movements.

The opening theme of the Vivace ma non troppo, the longest movement in the three sonatas, assigned to the violin, seems to emerge from a dream, with its swaying, bewitching, barcarolle-like gait; with it we set off on a long, serene pastoral stroll. The second theme, full of affectionate élan, does not disrupt the tranquillity of the movement, which flows smoothly, in perfect harmony between the two instruments. The animation of the central section quickly fades away before the reprise of the melody, warmer than ever in its almost hymn-like affirmation.

The sublime Adagio that follows is dedicated in spirit to the memory of Felix Schumann, who died in 1879; Brahms appended its opening bars to the letter he wrote to Clara Schumann on the occasion of the young man's death. Introduced by the piano, it is almost a chorale, a dignified and moving lament of gentle and poignant fullness. The violin answers pensively, taking up the theme. A march follows, grave yet heroic; the hymn returns, with even greater effusiveness; then comes an extraordinarily moving coda, suspended over the march rhythm like a procession gradually moving away before a final surge of emotion closes the movement.

The finale, Allegro molto moderato, unstable and sometimes a little feverish, harks back to the initial, highly lyrical spirit of the work, with its character of sunny intimacy, only very rarely overcast, yet expressing a sort of melancholic joy typical of Brahms, which nothing really disturbs; and the motif of the Adagio fleetingly recurs, thus ensuring, along with the *Regenlied* theme, the unity of this tenderly sensuous work.

Brahms renewed this miraculous rapport between the two instruments in the Sonata op.100, composed during the summer of 1886 on the shores of Lake Thun; the work is in A major, an archetypally luminous key, already used in the Piano Quartet op.26. The same year saw the birth of the Cello Sonata no.2 in F major op.99, whose 'vitalist' and happy dimension may be compared with the violin sonata; the Five Lieder op.105 also attest to the remarkable fertility of that summer, and motifs from three of them are heard in the course of the sonata. The work bears the nickname of 'Thuner-Sonate' in German, thanks to Brahms's friend the writer Josef Viktor Widmann, who wrote a poem of that title – a ballad of the kind Brahms enjoyed – reflecting the composer's blissful state during this period: 'I . . . slept, and dreamt, on that bright summer day, / So delightfully that I can hardly relate it.'

The pastoral mood of the First Sonata recurs at the beginning of the Allegro amabile: a tranquil, almost playful phrase, borrowed from one of the op.105 songs (and also, coincidentally, from a famous motif in Wagner's *Meistersinger*), is first stated on the piano, then taken up by the violin. The second theme, gently nostalgic, gradually grows more animated, until the appearance of the third theme, more rhythmic and assertive, which henceforth guides the discourse; here one admires once more the genuine fusion between the two instruments. A remarkable extended coda, so dreamy as almost to be a lullaby, leads the movement towards an energetic conclusion.

The Andante tranquillo asserts its presence as a romance or folksong, simple in tone, giving way to a joyous interlude (Vivace) before returning for a second, even more poetic episode, which rises to a sublime expressive peak. The motif then takes on a 'Gypsy' colouring (violin pizzicati); it is this that will gain the upper hand, ushering in a joyous ending.

The finale, Allegretto grazioso (quasi Andante), begins in a more autumnal tone, soon to become surreptitiously rhapsodic. The melody, borne mainly by the violin, generates three episodes as serene as a late summer afternoon, and affectionately quotes the vernal lied *Meine Liebe ist grün*, a setting of a poem by Felix Schumann which Brahms had sent Clara at Christmas 1873. She wrote of the sonata that no work by Brahms had delighted her so utterly, making her happier than she had been for a long time. Thus the first two sonatas recount Brahms's tender relationship with Clara Schumann, through a constant celebration of song.

Sketched in the same year, 1886, but completed in the summer of 1888, again on the shores of Lake Thun, the Third Sonata in D minor op.108 displays a different mood, distinctly darker and more redolent of German legend, right from the spirited Allegro alla breve that opens the work. In this sonata, Brahms returns to his tormented, symphonic style, which was to be further affirmed in the late piano pieces. More virtuosic and confrontational than its companions, it is dedicated to the great pianist Hans von Bülow, perhaps to underline the battle waged between the two instruments in places! A second theme of heartfelt lyricism contrasts with the vehemence of the first. After a mysterious, free-floating passage, in which thematic fragments and new ideas mingle, comes a powerful, concentrated development, rhapsodic and well-nigh concertante in scale. A beautiful coda forms a tranquil conclusion to the movement, as if suspended in time, preparing the way for the splendour that is to follow.

The ensuing Adagio is the culmination of the three sonatas, at once a prayer and a lullaby. The violin states a pure, poignant melody that quickly rises to a great outpouring. One might equally compare it to a lied, or a fervent hymn, mournful and noble, with an emotion that is all the loftier for remaining contained. The piano makes its voice heard in a tender response; then the song returns, more vibrant still, as if choking back its emotion, before a conclusion that evaporates like the setting sun bathed in ochre.

The third movement, *Un poco presto e con sentimento*, 'one of his most inspired pieces' according to the critic Eduard Hanslick, a close friend of Brahms, is a marvellous intermezzo in the Viennese vein he adopted so often, a whimsical, cheerful and witty caprice, interrupted by a brief, luminous passage of imitation, before the dancelike piano theme returns, only to be swiftly spirited away by the violin's final pirouettes.

The *Presto agitato* erupts at once and races off valiantly, but is soon interrupted by a chorale that generates a second, highly expressive melody on the violin. The development is very stormy, before the return of the chorale and the abrupt ending. It is the epic side of Brahms that reasserts itself here, as if he were rediscovering the fiery vigour of his youth, which in the end never deserted him, from the *Ballades* to the *Second Piano Concerto*.

Of all the great composers in history, Brahms is the one who never truly grew old, merely diversifying and varying what had always been part of his style from the age of twenty onwards. It is perhaps this impression of timelessness that makes him such a powerful presence for us.

ヨハネス ブラームス

1833-1897

ジョフロワ・クトー (ピアノ)
アモリ・コエトー (ヴァイオリン)

ヴァイオリン・ソナタ第1番ト長調『雨の歌』作品78	27'02
1 第1楽章 ヴィヴァーチェ・マ・ノン・トロツポ	10'50
2 第2楽章 アダージョ	7'30
3 第3楽章 アレグロ・モルト・モデラート	8'47
ヴァイオリン・ソナタ第2番イ長調作品100	21'53
4 第1楽章 アレグロ・アマービレ	9'06
5 第2楽章 アンダンテ・トランキロ	7'01
6 第3楽章 アレグレット・グラツィオーソ	5'46
ヴァイオリン・ソナタ第3番ニ短調作品108	21'58
7 第1楽章 アレグロ	7'55
8 第2楽章 アダージョ	5'06
9 第3楽章 ウン・ポコ・プレスト・エ・コン・センチメント	3'00
10 第4楽章 プレスト・アジタート	5'57
11 スケルツォ ハ短調WoO.2 (《F.A.E.ソナタ》から)	5'32

演奏時間 : 76'32

往年のデュオ、ヨゼフ・スークとジュリアス・カッチェンが遺した名盤に範をとりながら、アモリ・コエトーとジョフロワ・クトーが3つの傑作の録音に挑んだ。二人の演奏は、この上なく充実した響きと、激しくも慎み深い表現を兼ねそなえている。

コエトーとクトーが3曲のソナタのカップリングとして選んだのは、《F.A.E.ソナタ》のために書かれた魅力あふれる《スケルツォ》である。同ソナタは、ブラームス、シューマン、ディートリヒが合作し、共通の友人であったヴァイオリンの名手ヨーゼフ・ヨアヒムに献呈された。この若書きの一曲には、ブラームスの精強かつ叙情的な詩情の萌芽がすでにみとめられる。

天才と呼ばれる者たちも、時に出会いの恩恵を受ける。ブラームスもまた、出会いに触発され、数々の傑作を世に送り出した一人だ。よく知られているのは、晩年の彼に靈感を与えたクラリネット奏者リヒャルト・ミュールフェルトとの出会いだろう。他方、ブラームスがヴァイオリン奏者ヨーゼフ・ヨアヒムと親しくなったのは、若かりし頃の1853年である。二人を引き合わせたのは、ブラームスが15歳のときから知り合いだったハンガリーのヴァイオリン奏者エドゥアルト・レマーニだ。ブラームスは彼を介してハンガリーの音楽にも出会っている。彼はブラームスをともなってヨーロッパ各地を演奏旅行し、有名な《ハンガリー舞曲集》が生まれるきっかけをも作った。ブラームスにとって、ヨアヒムとの出会いは運命的だった。ヨアヒムもまた、ブラームスを“心優しい理想主義者”と呼び、すすんで彼に賛辞を贈った。“これまでの芸術家人生の中で、私の心がこれほどの驚嘆に満たされたことは一度もなかった。というのは、ある金髪の内気な友人が、私の前で自作のソナタを奏でてくれたのだ。その曲は、私たちの想像を遥かに超える力強さと独創性を具えているうえに、気高く靈感に満ちているのだが(…)彼のこの上なく優しく、想像力に富んだ、自由で情熱的な演奏ぶりに、私はすっかり魅了された”と、ヨアヒムは書いている。

ここで挙げられているブラームスの“美点”の数々は、まだ20歳だった彼の手になる《スケルツォ 八短調》(1853)の中に早くも見いだされる。《F.A.E.ソナタ》の一部であるこのスケルツォは、《バラード作品10》や3作のピアノソナタの音楽世界と地続きにあるように思われる。《F.A.E.ソナタ》は、シューマンの提案により、彼とブラームスとアルベルト・ディートリヒによって共同で書き上げられた。3人がヨアヒムとの友情を称えるべく力を合わせた、一種のオマージュ作品であり、彼らの絆は、ヨアヒムの motto “Frei aber einsam (自由だが孤独に)” の頭文字 “F.A.E.” を冠した曲名によって示されている。さらにシューマンの発案で、この頭文字にちなむ3つのドイツ音名 F・A・E (ファ・ラ・ミ) が、曲中で用いられてもいる。第1楽章をディートリヒが、第2・第4楽章をシューマンが担当し、第3楽章〈スケルツォ〉を作曲したのがブラームスであった。当時のシューマンは、ブラームスと出会ったばかりで、彼の才能を絶賛する有名な文章を書いている。《スケルツォ 八短調》のきわめてリズムカルな第1主題は、気まぐれで不安げであり、粗野な呼び声のようだ。曲は、この主題から、より穏やかなフレーズへと移り変わっていく。中間部は、その旋律線と幸福感に満ちた深い叙情性ゆえに、終始シューマン的に聞こえる。すでに2人の天才のあいだに芽生えていた友情が、無意識的にあらわれたのかもしれない……。

1878年は、ブラームスにとって幸多い年の一つだった。室内楽作品の大半と、全4曲のうち2つの交響曲を含む彼の全作品の半数以上が、この年までに書かれている。円熟期は、すぐそこまで来ていた。彼は《ヴァイオリン協奏曲》に着手し、20年ほど距離をおいていたピアノ協奏曲のジャンルにも再び手をつけた。さらに、この年に完成した《8つのピアノ小品Op.76》は、この楽器のために真新しい世界を拓くことになった。程なくして《2つのラプソディ作品79》と《ピアノ協奏曲第2番作品83》も産声を上げる。1879年1月1日には《ヴァイオリン協奏曲作品77》が、ブラームス自身の指揮、ヨアヒムの独奏により初演され、絶賛された。この大成功ののち、ブラームスはもう一つの成功を手にする——1877年12月に初演された《交響曲第2番》が再演され(ヨアヒムがコンサートマスターを務めた)、高い評価を得たのである。

《ヴァイオリン協奏曲》のあとを受け、1878年から1889年まで約10年をかけて書き進められたのが、3つのヴァイオリン・ソナタだ。これら3作もまた、ヨアヒムとブラームスの緊密な関係を物語っている。彼は3作において、以前の作品よりも簡潔で引き締まった文体を用い、ドラマ性よりも内省的な曲調を前面に押し出している。

《ヴァイオリン・ソナタ第1番ト長調作品78》を[公開初演に先がけて]最初に演奏したのはヨアヒムだった。2人の睦まじい交流と類まれな友情を言祝ぐこの作品は、1879年の初夏に完成された。ブラームスは、平穏で静謐なこのソナタにおいて、ヴァイオリニストとピアニストが温情ゆたかに手を取り合う新たな手法を開拓している。2つの楽器は――ベートーヴェンのソナタのように――対立関係には置かれず、深い信頼と友情にもとづいて世界を織りなしていく。第1・第3楽章の素材は、ブラームスが1873年にクララに捧げた《雨の歌Regenlied作品59-3》の主題だ。クラウス・グロートによる歌詞は、夏の雨をノスタルジックに回想する内容である。

第1楽章〈ヴィヴァーチェ・マ・ノン・トロッポ〉は、全3作のソナタの中で、もっとも長大である。ヴァイオリンが提示する主題は、まるで夢想から抜け出してきたようだ。聞く者をうっとりさせる揺れは、バルカローレ(舟歌)を想わせる――こうして私たちは、壮大に、穏やかに、牧歌的な散策へと繰り出すことになる。愛情と躍動感にあふれる第2主題は、この楽章の静けさを妨げはしない。曲は依然として、2つの調和する楽器のあいだを滑らかに流れ行く。中間部の活気は、歌曲が回帰するやいなや落ち着く。このとき《雨の歌》の旋律は、かつてないほどのぬくもりを湛えながら、聖歌のように響く。

崇高な第2楽章《アダージョ》は、1879年に他界したフェリックス(シューマン夫妻の末子)の思い出に捧げられている。じっさいブラームスは、彼の死にさいしてクララに宛てた手紙に、この楽章の冒頭数小節を添えている。ピアノが奏でる冒頭は、コラールを想わせる。あるいはそれは、優しさと悲痛さをまとう、厳かで感動的な哀歌だ。これに応えるように、ヴァイオリンがじつに内省的に主題を受け継ぐ。そして重々しくも雄々しい行進曲が不意に鳴らされる。やがてコラールが、感情をいっそうあらわにしながら回帰する。胸を打つコーダでは、行進のリズムが刻まれ、しばし時が止まったような印象を与える。それはまるで、次第に遠ざかっていく葬列のようだ。最後の高揚が、第2楽章を締めくくる。

時に熱烈に流れゆく終楽章〈アレグロ・モルト・モデラート〉は、第1楽章の叙情的な性格を回帰させる。だがその叙情性は、ごくわずかに憂いに沈みながら、内気な微笑みを湛えている。ブラームス特有の哀愁を背負った喜び——すべては杞憂だ——が、ここで表現されているのだ。控えめに回想される第2楽章のモチーフと、《雨の歌》の旋律が、このどこまでも優しく繊細なソナタに統一感をもたらしている。

ブラームスは、ピアノとヴァイオリンの奇跡的ともいえる協調関係を《ヴァイオリン・ソナタ第2番イ長調作品100》でも踏襲した。作品は、1886年の夏にスイスの避暑地トゥーン湖畔で書き進められた。晴れやかなイ長調は、すでに《ピアノ四重奏曲第2番作品26》で採用された調性だ。同じく1886年に生まれた《チェロ・ソナタ第2番イ長調作品99》の活気ある前向きな性格は、《ヴァイオリン・ソナタ第2番》と通じ合っているように思われる。歌曲集《5つの歌作品105》も、この“豊作”の夏の成果の一つであり、全5曲のうち3曲のモチーフが、《ヴァイオリン・ソナタ第2番》でも用いられている。第2番の通称“トゥーン・ソナタ”は、ブラームスと親しかった詩人ヨーゼフ・ヴィクトル・ヴィトマンによる呼称にちなんでいる。あるヴィトマンの詩——ブラームスがこよなく愛したバラードの形式で書かれている——は、当時のブラームスの幸せな心境を伝えてくれる：“(…)晴れやかな夏の日に／僕はまどろんだ／僕が見た夢は／あまりにも愉快で／うまく語るができない”

第1楽章〈アレグロ・アマービレ〉の幕開けは、《ソナタ第1番》の牧歌的な曲調を引き続き聞かせる。冒頭でピアノが奏でる、ややおどけた穏やかなフレーズは、作品105の一曲からの借用であり(ワーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー》の有名なモチーフにも似ているが偶然である)、やがてヴァイオリンに受け継がれる。甘美な哀愁を漂わせる第2主題が次第に活発になる。よりリズムカルで強固な第3の主題が曲の流れを主導しはじめると、2つの楽器が見事に融和する。長大で迫力のあるコーダは子守唄のように夢想的でもあり、この楽章の力強いエンディングを演出する。

第2楽章〈アンダンテ・トランキロ〉は、ロマンスあるいは大衆歌のように歌い上げられる。曲は、そのシンプルな曲調から、陽気な中間部〈ヴィヴァーチェ〉へと移行する。つづいて歌唱風のセクションへ戻ると、曲調はよりいっそう詩的になり、表情豊かな山場に達する。モチーフがジプシー風の色彩を帯びると（ヴァイオリンによるピツィカート）、そのまま歓喜のうちに第2楽章が閉じられる。

終楽章〈アレグレット・グラツィオーソ（カジ・アンダンテ）〉は、やや秋の気配を感じさせる曲調で開始したのち、こっそりと狂詩曲風になる。主にヴァイオリンに託される主旋律は、夏の夕暮れを想わせる穏やかな3つのエピソードを聞かせる。この旋律は、ブラームス自身の《私の恋は緑》からの借用である。これはフェリックス・シューマンの詩にもとづく思い入れの深い歌曲で、1873年のクリスマスにクララに贈られた。クララは、“ヨハネスのどんな作品も、これほど私を満悦させたことはない。長いあいだ、こんなにも幸せな気持ちになったことはなかった”と書いている。随所で“歌”を讃える第1番と第2番のヴァイオリン・ソナタには、ブラームスとクララの愛情に満ちた関係が映し出されてもいるのだ。

1886年にスケッチが進められた《ヴァイオリン・ソナタ第3番ニ短調作品108》は、1888年の夏に第1番と同じくトゥーン湖畔で完成された。だが、ドイツの伝説をしのばせるその曲調は、熱情的な第1楽章〈アレグロ・アラ・ブレーヴェ〉からすでにほの暗い。このソナタにおいて、ブラームスは交響楽的な書法を駆使している。そして彼特有の苦悩の色濃い表現は、晩年の一連のピアノ小品を彷彿させる。曲は、卓越したピアニストとして名を上げたハンス・フォン・ビューローに献呈されている。それはひょっとすると、2つの楽器が前2作よりもヴィルトゥオジックに扱われ、随所で丁々発止とやり合うさまを暗示しているのかもしれない。どこまでも叙情的な第2主題は、熱烈な第1主題とは正反対だ。重力を感じさせない神秘的なパッセージは、主題の断片と新たな楽想を絡み合わせる。その後の密度濃く力強い展開部は、狂詩曲のみならず協奏曲の様式さえも彷彿させる。時空を浮遊するような美しいコーダが、この楽章を平穏に締めくくり、妙なる第2楽章を準備する。

第2楽章〈アダージョ〉は、全3曲のソナタの山場を形づくる。祈りにも、子守唄にも似たこの楽章では、ヴァイオリンが澄み切った悲痛な旋律を紡ぎはじめると、次々に感情が湧出していく。それはリートあるいは熱烈な賛歌を想わせ、沈痛に、しかし気高く響きわたる。高ぶる感情は、かえって抑制されているように感じさせる。ピアノが声を発し優しく返答すると、やがて歌が、こみ上げる感情を抑えながら回帰する。第2楽章の終わりは、黄昏時に沈みゆく黄土色の太陽のごとく消えていく。

ブラームスと近しかった音楽評論家エドゥアルト・ハンスリックが“彼のもっとも創意に富んだ音楽の一つ”と評した第3楽章〈ウン・ポコ・プレスト・エ・コン・センチメント〉は、ウィーンの情緒にあふれる優れた間奏曲——ブラームスが好んで用いた形式だ——である。気まぐれで、快活で、機知に富んだこの奇想曲は、一瞬、光輝な模倣的パッセージを挟む。その後ピアノ・パートに回帰する飛び跳ねるような主題は、ただちにヴァイオリンの最後の旋回の中に埋もれる。

終楽章〈プレスト・アジタート〉は、冒頭から音を“噴火”させ、雄々しく突進するが、すぐさまコラールによって行く手を妨げられる。コラールが生むきわめて雄弁な第2の旋律は、ヴァイオリンに託される。騒然たる展開部ののちにコラールが回帰し、不意に曲が閉じられる。ブラームスがこの楽章で繰り広げるのは、叙事詩を想わせる勇壮な筆致だ。《4つのバラード》や《ピアノ協奏曲第2番》を支えた若き日の燃え立つような熱気が、ブラームスの内で再び目を覚まし、この楽章を突き動かしているのである。

歴史上のそうそうたる大作曲家たちの中で、ブラームスは決して“老いる”ことがなかった稀有な存在である。彼はただ、20歳の頃からずっとそうしてきたものを変化させ、多様にしつづけたのだ……。ひよっとすると私たちは、この時間を超越する感覚ゆえに、ブラームスの音楽を同時代的に受けとめるのかもしれない。

Genies leben auch von Begegnungen, und Brahms machte bedeutende, die ihm Meisterwerke eingaben. Genau wie jene mit dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld an dessen Lebensabend oder jene mit dem Geiger Joseph Joachim, den Brahms 1853 als blutjunger Mann kennenlernte. Joachim wurde ihm vom Zigeunergeiger Eduard Reményi vorgestellt, den Brahms seit seinem 15. Lebensjahr kannte und der ihm die ungarische Musik offenbarte. Reményi reiste an Brahms' Seite durch Europa und gab ihm seine berühmten *Ungarischen Tänze* ein. Das Treffen mit Joachim glich für Brahms einer Offenbarung. Der Geiger drückte seine Bewunderung für den zarten Idealisten aus, wie er Brahms beschrieb: „Nie in meinem Künstlerleben war ich von freudigerem Staunen übermannt worden, als da mir der fast schüchtern aussehende blonde Begleiter meines Landsmannes mit edlem, verklärtem Antlitz seine Sonatensätze von ganz ungeahnter Originalität und Kraft vorspielte. [...] Dabei ein Klavierspiel so zart, so phantasievoll, so frei, so feurig, dass es mich ganz in seinem Banne hielt“, schrieb er.

Diese Eigenschaften finden sich im *Scherzo c-Moll* aus dem Jahre 1853 wieder, das Brahms mit knapp 20 schrieb. Der Auszug aus der *FAE-Sonate* scheint der Welt der *Balladen op. 10* und den drei Klaviersonaten direkt zu entspringen. Das von Schumann erdachte Werk, das gemeinsam von Albert Dietrich, Brahms und ihm selbst komponiert wurde, war ein Geschenk zu Ehren ihres Freundes Joachim. Ganz nach Joachims Motto „Frei aber einsam“ waren sie im Geiste verbunden. Und so kam Schumann die Idee der tonsymbolischen Abkürzung F, A und E zur Verkörperung des Mottos. Die beiden ersten Sätze wurden Dietrich und Schumann übertragen, wobei Letzterer auch das Finale übernahm, und Brahms, den er gerade erst kennengelernt und in einem berühmten Text gefeiert hatte, das *Scherzo* beisteuerte. Auf ein erstes fantastisches und unruhiges, sehr rhythmisches Thema, eine Art wilder Aufruf, folgt eine deutlich entspanntere Phrase. Der mittlere Teil ist ganz und gar Schumann in der Form seiner Melodie wie im lyrischen Hochgefühl, nahezu Glückseligkeit... vielleicht eine unbewusste Widerspiegelung der Zuneigung, die die beiden Genies bereits einte...

1878 war für Brahms ein üppiges Jahr. Er schrieb mehr als die Hälfte seines Werks, einen Großteil seiner Kammermusik, zwei von vier Sinfonien. Die Reife nahte. Er begann ein Violinkonzert und nahm das Genre des Klavierkonzerts, das er seit fast 20 Jahren aufgegeben hatte, wieder auf. So entstanden die *Klavierstücke op. 76*, die dem Instrument eine neue Welt eröffneten. Bald folgten die *Zwei Rhapsodien op. 79* und das *Zweite Klavierkonzert op. 83*. Am 1. Januar 1879 verzeichnete Brahms einen Triumph bei der Uraufführung seines *Violinkonzerts op. 77* mit ihm selbst als Dirigenten und Joachim als Solisten. Darauf stellte sich ein weiterer Erfolg ein: jener der zweiten Aufführung seiner *Zweiten Sinfonie* (die im Dezember uraufgeführt worden war), wieder mit Joachim als Konzertmeister.

Die drei Sonaten, die Brahms nach seinem Konzert von 1879 bis 1889 komponierte, zeugen ebenfalls von den engen Banden zwischen Joachim und Brahms. Es sind knappere Stücke als die vorherigen, eher beschaulich als dramatisch.

Joachim spielte als Erster die *Violinsonate G-Dur op. 78* vom Blatt. Das Werk entstand Ende Frühling, Anfang Sommer 1879 wie zur Feier der seligen Harmonie, eine Darbringung für die einzigartige Freundschaft. Es strahlt Ruhe und Gelassenheit aus. Mit ihm eröffnete Brahms eine neue Art des Zusammenschlusses von Geige und Klavier in wohlwollendem Einvernehmen... Statt sich wie bei Beethoven gegenüberzustehen, knüpfen die beiden Instrumente eine Welt der Vertrautheit und tiefen Zuneigung. Die gesamte Sonate zieht ihren Stoff aus dem *Regenlied op. 59 Nr. 3*, das Brahms Clara 1873 schenkte. Das auf einem Gedicht von Klaus Groth basierende Lied durchdringt den ersten und dritten Satz und singt mit Nostalgie vom Sommerregen.

Das anfängliche Thema des *Vivace ma non troppo*, der längste Satz der drei Sonaten, der der Geige übertragen wird, scheint mit seinem wiegenden und bezaubernden Gang einem Traum zu entspringen und mutet beinahe wie eine Barkarole an. Mit ihm begeben wir uns auf einen langen und heiteren Spaziergang auf dem Land. Das zweite Thema voller Herzlichkeit bricht nicht mit der Beschaulichkeit des Stücks, das reibungslos in gänzlicher Harmonie der beiden Instrumente dahinfließt. Die Lebhaftigkeit des Mittelteils vergeht schnell mit der Rückkehr der Melodie, wärmer denn je in ihrer quasi hymnischen Bejahung.

Das darauffolgende erhabene *Adagio* gedenkt Felix Schumann, der 1879 starb. Brahms legte seinem Brief, den er auf den Tod des jungen Mannes hin an Clara Schumann schrieb, die ersten Takte bei. Vom Klavier eingeleitet erklingt nahezu ein Choral, eine würdevolle und bewegte Klage von sanfter und packender Fülle. Die Geige antwortet andächtig und greift das Thema auf. Nun folgt ein Marsch, ernst, aber heldenhaft. Die Hymne kehrt mit noch größerem Gefühlserguss wieder. Dann legt sich die Coda von außerordentlicher Emotion über den Marschrhythmus wie ein Trauerzug, der sich langsam entfernt... Ein letzter Ausbruch schließt das Stück.

Das unbeständige, zuweilen etwas fieberhafte *Allegro molto moderato* nimmt die anfängliche überaus lyrische Stimmung des Werks mit seiner sonnigen, kaum überschatteten Innigkeit wieder auf. Hierin kommt Brahms' typische melancholische Freude zum Ausdruck, die nichts wirklich trüben kann. Kurz taucht das Motiv des *Adagio* wieder auf und sichert gemeinsam mit jenem des *Regenlieds* die Einheit des so zärtlich-sinnlichen Werks.

Das wundersame Einverständnis wiederholte Brahms in der *Violinsonate Nr. 2, A-Dur, op. 100*, die er im Sommer 1886 am Thunersee komponierte und die in derselben hellen Tonart wie das *Klavierquartett op. 26* aufleuchtet. Im selben Jahr entstand die *Cellosonate F-Dur op. 99*, deren überaus „vitalistischer“ und froher Aspekt der Violinsonate gegenüberzustellen ist. Auch die *Lieder* des Opus 105 bezeugen die bemerkenswerte Ergiebigkeit des Sommers – drei davon ertönen im Laufe des Werks, das auch „Thuner Sonate“ genannt wird. Der Beiname ist Josef Viktor Widmann, einem Freund Brahms', zu verdanken, der ein Gedicht schrieb – eine Ballade, wie sie Brahms mochte – und damit den seligen Zustand des Komponisten in jener Zeit zum Ausdruck brachte: „Und schlief und träumt' am hellen Sommertag, so köstlich, wie ich kaum es künden mag.“

Gleich zu Beginn herrscht im *Allegro amabile* die ländliche Stimmung der *Ersten Violinsonate*, eine ruhige, fast spielerische Phrase, die sich von einem Lied nährt (und auch von einem berühmten Motiv von Wagners *Meistersinger*, doch dies ist ein Zufall), zunächst auf dem Klavier, dann von der Geige aufgegriffen. Das zweite sanft nostalgische Thema wird nach und nach reger bis zu einem dritten rhythmischeren und kräftigeren Thema, das nun den Diskurs führt. Auch hier ist die wahrhaftige Verschmelzung der beiden Instrumente zu bewundern. Eine ausladende und bemerkenswerte Coda, durch und durch verträumt, fast ein Wiegenlied, bringt den Satz zu einem energischen Abschluss.

Das *Andante tranquillo* kommt wie eine Romanze oder ein Volkslied daher, so simpel ist der Ton. Darauf folgt ein frohes Zwischenspiel (*Vivace*) und eine zweite, noch poetischere Strophe, die eine bewundernswert ausdrucksstarke Spitze erreicht. Das Motiv erhält daraufhin eine zigeunerische Färbung durch Pizzicati der Geige, die zu einem ausgelassenen Ende führt.

Das *Allegretto grazioso (quasi Andante)* lässt zunächst eine herbstliche Stimmung anklingen, die bald verstohlen rhapsodisch wird. Die von der Geige getragene Melodie nimmt uns zu drei Episoden mit, die gelassen wie ein später Sommernachmittag anmuten, und greift mit Wärme das Frühlingslied *Meine Liebe ist grün* auf, das auf einem Gedicht von Felix Schumann basiert. Brahms schenkte es Clara 1873 zu Weihnachten. Diese schrieb über das Werk, dass sie keines von Johannes' Werken so gänzlich verzückt hatte. Es habe sie so glücklich gemacht, wie sie es seit langer Zeit nicht gewesen war. So zeugen die beiden ersten Sonaten mittels einer stetigen Zelebrierung des Liedes von der liebevollen Beziehung zwischen Brahms und Clara Schumann.

Im selben Jahr 1886 entwarf Brahms die *Violinsonate Nr. 3, d-Moll, op. 108* am Thunersee, aber beendete sie erst zwei Jahre später. Sie lässt eine andere, deutlich düsterere und legendäre Stimmung anklingen, gleich im hitzigen *Allegro alle breve* zu Beginn des Werks. In der Sonate knüpft Brahms an seine gequälte, sinfonische Schreibweise an, wie sie seine letzten Klavierstücke bestätigen. Die Sonate ist dem Pianisten Hans von Bülow gewidmet und mutet virtuoser und konfliktreicher an, vielleicht um den Kampf zu verdeutlichen, den sich die beiden Instrumente in einigen Passagen liefern! Ein zweites, vollends lyrisches Thema stellt sich der Vehemenz des ersten entgegen. Nach einer mysteriösen, fast schwerelosen Passage, in der sich thematische Fragmente mit neuen Ideen mischen, erklingt eine konzentrierte und mächtige, rhapsodische und fast konzertante Durchführung. Eine schöne Coda lässt die Zeit stillstehen und schließt den Satz in Frieden mit einer Vorahnung der kommenden Pracht ab.

Das folgende *Adagio* bildet die Spitze der drei Sonate. Zugleich Gebet und Wiegenlied trägt es auf der Geige eine reine und packende Melodie vor, die schnell zum Ausbruch führt. Fast ein Lied oder eine inbrünstige Hymne, aufgelöst und edel, von einer umso höheren Emotion, da sie sich zurückhält. Das Klavier lässt seine Stimme wie in einer zarten Antwort hören, dann kehrt das Lied wieder, noch mitreißender, als ersticke es vor lauter Gefühl bis sich das Ende wie die untergehende Sonne im Ocker verflüchtigt.

Den dritten Satz, *Un poco presto e con sentimento*, hielt Kritiker und Brahms-Freund Eduard Hanslick für „eines der genialsten Stücke“ des Komponisten. Es ist ein wunderbares wienerisches Intermezzo, wie der Komponist so einige schrieb, eine fantastische Laune, fröhlich und spirituell, unterbrochen durch eine Art kurze, leuchtende Gegenmelodie, bevor das fast tanzende Thema auf dem Klavier wiederkehrt und schnell mit letzten Pirouetten der Geige vergeht.

Das *Presto agitato* ist sofort heftig, stürzt sich wacker in einen Wettlauf und wird von einem Choral unterbrochen, der eine zweite, sehr ausdrucksstarke Melodie auf der Geige schafft. Nach der stürmischen Durchführung kehrt der Choral zurück und beendet das Stück abrupt. Hier mutet Brahms episch an und findet den wilden Elan seiner Jugend wieder, der ihn doch nicht verlassen hatte, von den *Balladen* bis zum *Zweiten Klavierkonzert*.

Von allen großen Komponisten der Geschichte ist Brahms jener, der nie wirklich alterte und lediglich das variierte, was seit 20 Jahren da gewesen war... Möglicherweise ist es dieses Gefühl der Zeitlosigkeit, das ihn derart präsent wirken lässt.



Amaury Coeytaux

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

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

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

Amaury Coeytaux joue un violon Guadagnini de 1773.

Amaury Coeytaux

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

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

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

He performs on a 1773 Guarneri violin.

アモリ・コエトー

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

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

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

使用楽器は、1773年製のガダニーニ。

Amaury Coeytaux

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

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

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

Amaury Coeytaux spielt eine Guadagnini-Geige von 1773.



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.

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.

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。

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.



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 ausgezeichnete 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)
- LDV94** Piano Concerto no.1 (Orchestre National de Metz, David Reiland)

www.ladolcevolta.com



© La Prima Volta 2019 & © La Dolce Volta 2021

Enregistré dans la Grande Salle de l' Arsenal / Cité musicale-Metz
Sonate pour violon et piano n°2 , *Scherzo WoO 2* : 8 au 9 février 2019
Sonates pour violon et piano n°s 1 et 3 : 18 et 19 février 2019

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

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

Textes : Jean-Yves Clément

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB),
Kumiko Nishi (JP) & 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 (lechienestunchat.com)

www.ladolcevolta.com

LDV67



cité
musicale
metz