



la dolce volta

Brahms

#6

BRAHMS
GEOFFROY **COUTEAU**
BALDEYROU • COEYTAUX • DREYFUSS
CLARINET SONATAS
HORN TRIO





Johannes Brahms

1833-1897

Geoffroy Couteau, piano

Nicolas Baldeyrou, clarinette

Amaury Coeytaux, violon

Antoine Dreyfuss, cor

Sonate pour clarinette et piano no 1 en Fa mineur op.120 n°1
Sonata for clarinet and piano no.1 in F minor op.120 no.1

20'58

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 1 | Allegro appassionato | 7'40 |
| 2 | Andante un poco Adagio | 4'13 |
| 3 | Allegretto grazioso | 4'09 |
| 4 | Vivace | 4'56 |

Sonate pour clarinette et piano no 2 en Mi bémol majeur op. 120 n°2
Sonata for clarinet and piano no.2 in E flat major op.120 no.2

19'19

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 5 | Allegro amabile | 7'33 |
| 6 | Allegro appassionato | 5'07 |
| 7 | Andante con moto | 6'39 |

Trio pour piano, violon et cor en Mi bémol majeur op.40
Trio for piano, violin and horn in E flat major op.40

29'08

- | | | |
|----|------------------|------|
| 8 | Andante | 8'00 |
| 9 | Scherzo | 7'33 |
| 10 | Adagio mesto | 7'26 |
| 11 | Allegro con brio | 6'09 |

TT: 69'26

Les
souffles
de
Brahms

Chez Brahms, avant la clarinette, il y eut le cor. Deux instruments et deux amours dissemblables, qui évoquent des récits différents ; la légende et la nature pour l'un, l'intimité la plus prononcée pour l'autre. Et aussi deux époques différentes, celle de la jeunesse glorieuse, avec sa puissance et son souffle, puis celle de l'âge, avec son renoncement, son intériorité aussi, commune aux deux périodes, mais qui prend désormais toute la place. La jeunesse chante vers l'extérieur, le cor est ouverture et séduction quand la clarinette exprime sans éclat le crépuscule des choses et des êtres. Deux visions de l'or de la vie, comme on dirait du soleil : sa magnificence royale d'un côté, son aspect mordoré et déclinant de l'autre ; de son midi à son coucher. Loin de la noblesse inhérente au cor, il y a un ton à la fois résigné et méditatif dans le timbre de la clarinette qui convient à merveille aux derniers épanchements brahmsiens ; au point même qu'il la transpose (inconsciemment ?) dans ce qui constitue probablement sa plus belle pièce pour piano de la fin, l'*Intermezzo op.118 n° 6* dont le thème d'entrée imite au plus près la courbe et le timbre de l'instrument à vent ; vent comme souffle, qui se raréfie au cours du temps... et où la parole, plus rare, est d'autant plus précieuse — et profonde. Une sérénité étonnante ressort des ultimes pages pour clarinette, qui figure parfaitement cette « tristesse du plus profond bonheur » qu'évoque Nietzsche dans *Le Gai Savoir*.

L'amour de Johannes Brahms pour le cor vient de son père Johann Jakob qui l'initie à l'instrument. Il le suivra au long de sa vie, et au long de ses œuvres ; Brahms donnera au cor des rôles majeurs à de nombreuses reprises, ainsi dans les deux *Sérénades op.11* et *op.16*, qui traduisent le lien avec le XVIII^e siècle, Haendel et ses musiques de plein air que Brahms appréciait tant et dont l'esprit souffle dans le *Trio avec cor* ; on le trouve aussi dans les merveilleux *Quatre chants pour chœur de femmes avec deux cors et harpe op.17* et ses symphonies (pensons à l'admirable solo de cor, qui se noie dans la tendre coda de l'*Allegro non troppo* de sa *Symphonie n° 2*) jusqu'au *Double Concerto pour violon et violoncelle op.102*, sans oublier la célèbre introduction du *Concerto pour piano et orchestre n° 2 op.83*.

Alors que le cor progresse d'un coup au XIX^e siècle, par l'adjonction de ses pistons, Brahms compose en 1864-1865, en pleine force créatrice, son *Trio en mi bémol majeur op.40*. Il le conçoit pour le cor naturel, dénommé justement *Waldhorn* (« cor de chasse »), sa couleur si remarquable et son lyrisme pur. Ce choix dit beaucoup de Brahms, de ce qu'il ressent et veut représenter par cet élément « acoustique » évocateur, les grands espaces silencieux mais habités de la Forêt-Noire, ses clairs-obscurs et son insondable poésie.

Inspiré par la beauté de ce lieu, il écrit à son ami le compositeur et chef Albert Dietrich : « Un matin je marchais, et au moment où j'arrivais là le soleil se mit à briller entre les troncs des arbres ; l'idée du trio me vint immédiatement à l'esprit avec son premier thème ». L'anecdote se situe durant l'été 1864, à l'occasion de son séjour à Baden-Baden, où il retrouva Clara Schumann, l'amie élue, et ses amis ; lieu privilégié de création, là où il termine à la même époque le *Quintette pour piano et cordes op.34* et le *Sextuor à cordes op.36*.

L'œuvre est achevée à Vienne au début 1865, alors que Brahms vient d'apprendre la mort de sa mère. L'influence s'en fait sentir dans le mouvement lent, d'une poignante émotion, telle une prière, sombre et majestueuse. Peut-être aussi dans le choix des trois instruments, que le musicien avait pratiqués dans son enfance. Il les unit étroitement, sans que l'un ne domine, renforçant ce sentiment d'intimité unique dans la musique du XIX^e siècle, malgré cette apparente hétérogénéité.

L'*Andante*, de forme libre, expose une mélodie tranquille au violon, reprise par le cor et sa sonorité lointaine et légendaire ; un climat serein s'installe, dans une communion quasi idyllique. La musique s'anime, s'agite et devient peu à peu dramatique, tragique même, avec l'irruption d'un motif déchirant, soudainement brisé par la mélancolie. Le thème initial revient, porté par le cor ; la pièce s'achève dans une effusion presque euphorique.

Le *Scherzo* est telle une première « chasse », avant celle proprement dite du final, ce genre typique du XVIII^e siècle, menée tambour battant par les trois instruments. Le thème y est martelé avec une fougue sauvage. Le *Trio* déroule une véritable berceuse, doucement nostalgique, comme il en est tant dans l'œuvre de Brahms, chantée à l'unisson par le violon et le cor et reprise par le piano.

L'*Adagio mesto* expose une sublime méditation, dans le ton très sombre de Mi bémol mineur, portée par les accords du piano, comme un choral, avant que n'intervienne le chant du violon, mêlé au cor, dans une plainte douloureuse. On se souvient de la pureté et le ton de légende des quatre *Ballades pour piano op.10*. Suit un passage de notes à nu du cor, reprises par le violon puis le piano qui dialogue avec eux dans une ambiance totalement suspendue. Un crescendo, un peu sinistre, mène au retour des accords initiaux. La déploration reprend ses droits. Dans cette atmosphère de désolation d'outre-tombe surgit le rappel lointain et mystérieux du premier thème du trio. L'atmosphère de légende est à son comble. Le mouvement se clôt par un instant d'effusion désespérée avant que tout ne sombre finalement dans l'abîme.

Le final, *Allegro con brio*, tranche par sa joie franche et directe, comme une libération. Il s'agit là d'une véritable « chasse » menée brillamment par le violon et le cor sur les contretemps du piano, avec un entrain interrompu. Une chevauchée tournoyante, avec ses appels et son air de fanfare débridée, qui termine dans l'exubérance ce chef-d'œuvre si original, encore trop négligé.

Après la luxuriance et la poésie « naturelle » du cor, la passion de Brahms pour la sobre clarinette est d'une nature bien différente, et, dirait-on, plus essentielle. Elle habitera quatre partitions majeures du crépuscule de sa vie, figurant « l'intériorité pure » qui marquait déjà le jeune musicien des *Ballades*, et qui créera comme un arc presque quarante années plus tard avec ses derniers *Intermezzi* pour piano, le *Quintette pour clarinette et cordes op.115* et les deux *Sonates pour clarinette et piano op.120*.

Il est symbolique que ces sonates constituent les dernières pages de musique de chambre de Brahms. On songe à Mozart qui traduit les mêmes caractéristiques méditatives de l'instrument dans son *Quintette* et son ultime concerto. La clarinette est aussi l'instrument d'une certaine solitude, cette compagne fidèle de Brahms. On sait que les deux œuvres sont « inspirées », avec le *Trio op.114* et le *Quintette op.115*, datés de 1891, par le clarinettiste Richard Mühlfeld, qu'il entend peu de temps avant, à Meiningen. Rencontre qui coïncide chez Brahms avec une période plutôt morne. La clarinette et l'art de Mühlfeld le réveilleront ; quatre partitions majeures naîtront ainsi pour elle et deux aussitôt, le *Trio* et le *Quintette* ! Les deux sonates attendront l'été 1894 à Bad Ischl où Brahms aimait résider l'été. Lui et Mühlfeld en donneront la création privée en septembre 1894, suivie d'une audition en présence de Clara en novembre. Floraison inédite et spectaculaire pour des pages qui sont le contraire de toute extériorité. Nul public n'y est visé, seule la musique comme pur écho de soi. Contemporaines des trois tardifs cycles pianistiques, les opus 117, 118, et 119, elles empruntent un ton mélancolique, prégnant déjà dans le *Trio* et le *Quintette*, mais un détachement aussi, tel un regard lointain, au-delà de toute nostalgie, ce regard qui sera celui de ces ultimes pièces pour piano.

Ce ton particulier s'accompagne d'une réussite formelle d'autant plus stupéfiante qu'elle semble toujours subordonnée au contenu poétique, sans plan préétabli. La rigueur est prise au cou par la poésie, et ce dès le début de la première sonate. L'*Allegro appassionato*, de grande facture, après une introduction en octaves du piano, expose un thème très lyrique et doux, ponctué énergiquement par le piano, sauvage puis tendre à son tour. Plusieurs autres se succèdent alternativement, farouches ou plus intimes, recueillis ou plus abrupts et âpres même. Un ton rhapsodique parcourt cette page si riche, mélodiquement et rythmiquement, qui oppose constamment douceur et autorité, jusqu'à la sublime coda, éthérée et sombre à la fois, qui s'éteint dans la nuit ; le plus grand Brahms a parlé.

L'*Andante un poco Adagio* est un chant désolé, romance d'une émotion puissante et contenue à la fois, d'une facture simple après cette complexité. Une pureté mozartienne s'exprime, rappelant l'*Adagio* du *Quintette op.115*, nullement troublée par l'épisode central qui en prolonge l'esprit, avant le retour du thème initial d'abord au piano, là encore comme une berceuse... À la fin ce n'est plus un chant qui clôt la pièce mais une caresse de l'âme.

Suit un *Allegretto grazioso* particulièrement serein, qui tranche avec cette émotion recueillie, déroulant une mélodie de caractère populaire, quasi dansante, presque naïve dans sa simplicité, encore renforcée par le *Trio* d'une grâce enfantine.

Le final *Vivace* conserve cet aspect pastoral. Après un départ en forme de fanfare, de carillon presque, un rondo, plein de liesse champêtre, expose un motif enjoué qui alterne avec de courts couplets rivalisant d'inventivité et de charme ; de vie.

La deuxième sonate n'a que trois mouvements, ce qui lui assure sans doute un climat plus unifié encore que la précédente. L'*Allegro amabile*, franchement « printanier », est introduit par un long thème tranquille et radieux (« aimable »), grande promenade musicale insouciant qui se répète et s'exalte sans douleur, s'agrémentant de deux autres thèmes, gommant tout véritable dramatisme jusqu'à la merveilleuse fin, là encore d'une troublante beauté.

L'*Allegro appassionato*, d'une sombre énergie, apporte une touche épique proche de l'esprit rhapsodique qui traverse l'œuvre de Brahms ; un *Trio* en forme de marche austère s'interpose avant le retour de l'*Allegro* qui se termine dans l'apaisement.

Brahms achève sa sonate, et avec elle le corpus de sa musique de chambre, par un *Andante con moto* qui est un thème à variations, genre par excellence du compositeur, ici traité avec une facilité et une grâce peu communes. Une sorte de chant populaire et une musique humble, limpide et poétique, qui, après quelques accents farouches, se clôt au terme de la cinquième variation, dans la joie la plus débridée.

Brahmsian
breath

In the musical life of Brahms, before the clarinet, there was the horn. Two dissimilar instruments, two dissimilar loves, which evoke different narratives; legend and nature for one, the most marked intimacy for the other. And also two different eras: that of glorious youth, with its strength and its ample resources of breath, then that of age, with its renunciation, its inwardness too, common to both times of life, but which now takes up all the space that remains. Youth directs its song towards the exterior – the horn is all openness and seduction, while the clarinet expresses, without éclat, the twilight of things and of beings. Two visions of the glow of life, as one would say of the sun: its royal magnificence on the one hand, its russet, declining aspect on the other; from its high noon to its setting. Far from the inherent nobility of the horn, there is a resigned yet meditative tone in the clarinet's timbre that is wonderfully suited to Brahms's final outpourings. So much so, indeed, that he (unconsciously?) transposes it to the keyboard in what is probably his finest late piano piece, the Intermezzo op.118 no.6, whose opening theme closely imitates the melodic contour and timbre of the clarinet: wind as breath, which grows rarer with the passing of the years, so that words, rarer still, become all the more precious – and profound. These late works for clarinet exude an astonishing serenity, perfectly illustrating the 'sadness of the deepest happiness' evoked by Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft (The Gay Science)*.

Johannes Brahms's love of the horn was instilled by his father Johann Jakob, who introduced him to the instrument. It was to follow him throughout his life, and throughout his works; Brahms gave the horn a prominent role on many occasions, for example in the two Serenades op.11 and op.16, which reflect his bond with the eighteenth century, with Handel and his open-air music that Brahms admired so much and whose spirit wafts through the Horn Trio; we also find it in the marvellous *Vier Gesänge* for female chorus with two horns and harp op.17, in his symphonies (think of the splendid horn solo which melts into the tender coda of the Allegro non troppo of the Second Symphony) and right up to the Double Concerto for violin and cello op.102, not forgetting the famous introduction to the Second Piano Concerto op.83.

In 1864/65, at the height of his creative powers, Brahms composed his Trio in E flat major op.40. He conceived it for the natural horn, aptly named *Waldhorn* (literally, 'forest horn') in German, with its remarkable colour and pure lyricism. This choice says a great deal about Brahms, about how he felt and wished to represent by means of this evocative 'acoustic' element, the vast silent yet inhabited expanses of the Black Forest, its shadows and clearings, its unfathomable poetry.

As he later told his friend, the composer and conductor Albert Dietrich, he was inspired by the beauty of a specific place in the Black Forest: “I was walking along one morning,” he said, “and as I came to this spot the sun shone out and with it this theme [of the work’s opening].” This incident took place in the summer of 1864, during his stay in Baden-Baden, where he was reunited with Clara Schumann, the love of his life, and her friends; a privileged creative environment, in which he completed the Piano Quintet op.34 and the String Sextet op.36 during these years.

The Trio was finished in Vienna early in 1865, when Brahms had just learnt of his mother’s death. The influence of that event is felt in the slow movement, which is poignantly emotional, prayer-like, sombre and majestic. Perhaps also in the choice of the three instruments, all of which he had learnt to play as a child. He interweaves them closely, without one dominating, thus reinforcing a feeling of intimacy that is unique in nineteenth-century music, despite the apparent heterogeneity of the performing forces.

The opening Andante, in free form, presents a tranquil melody in the violin, taken up by the far-off, legendary sound of the horn; a serene atmosphere is established, in quasi-idyllic communion. The music grows livelier, more agitated, and gradually becomes dramatic, even tragic, with the irruption of a heart-rending motif, suddenly shattered by melancholy. The opening theme returns, assigned to the horn; the piece ends in well-nigh euphoric outpouring.

The Scherzo resembles an initial 'hunt' before the actual hunt of the finale. Here we have a typically eighteenth-century genre piece, enthusiastically pursued by the three instruments. The theme is hammered out with wild impetuosity. The Trio section unfolds a veritable lullaby, gently nostalgic, of the kind we encounter so often in Brahms's works, sung in unison by the violin and horn, then taken up by the piano.

The Adagio mesto is a sublime meditation in the sombre key of E flat minor, underpinned by the hymnlike piano chords, before the violin melody, mingling with the horn, enters in a sorrowful plaint. One is reminded of the purity and legendary tone of the Four Ballades for piano op.10. This is followed by an exposed motif for horn alone, echoed by the violin and then the piano, which dialogues with the other two instruments in a moment of suspended animation. A vaguely sinister crescendo leads to the return of the initial chords. Lamentation once again dominates all. In this atmosphere of otherworldly desolation, a distant, mysterious reminder of the work's first theme emerges. The aura of legend is at its height. The movement closes with a brief outburst of despair before everything finally sinks into the abyss.

The finale, Allegro con brio, provides a vivid contrast in its overt, direct joy, as if releasing the foregoing tension. This is a real 'hunt', brilliantly led by the violin and horn over the syncopated piano accompaniment, with an energy occasionally interrupted by more pensive moments. A whirling gallop at top speed, with its horn calls and its uninhibited fanfares, which brings this intensely original and still sadly neglected masterpiece to an exuberant close.

After the luxuriance and 'natural' poetry of the horn, Brahms's passion for the sober clarinet is of a very different and, one might say, more essential nature. It was to haunt four major works from the twilight of his life, representing the 'pure interiority' already characteristic of the young composer in the Ballades, which would come full circle almost forty years later with his late intermezzi for piano, the Clarinet Quintet op.115 and the two Clarinet Sonatas op.120.

It is symbolic that these sonatas are Brahms's final chamber works. One is reminded of Mozart, who expressed the same meditative characteristics of the instrument in his Quintet and his valedictory Clarinet Concerto. The clarinet is also the instrument of a certain solitude, a sentiment that faithfully accompanied Brahms throughout his life. We know that the two sonatas, along with the Trio op.114 and the Quintet op.115 (both composed in 1891), were 'inspired' by the clarinetist Richard Mühlfeld, whom he had heard shortly before in Meiningen. This meeting coincided with a rather bleak period for Brahms. The clarinet, and Mühlfeld's interpretative artistry, reawakened his creativity; the result was four compositions for the instrument, two of them, the Trio and the Quintet, written straight away. The two sonatas had to wait until the summer of 1894, when they were conceived during a stay at his favourite spa, Bad Ischl. He and Mühlfeld gave the pieces their private premiere in September 1894, followed by a further private hearing in Clara's presence in November. Here was a spectacular and unprecedented flowering of music that is the opposite of extravert. There is no audience in view, only music as a pure echo of himself. Contemporary with the last three cycles for solo piano, opp.117, 118 and 119, the clarinet sonatas possess a melancholy tone, already present in the Trio and Quintet; but there is also a sense of detachment, a gaze lost in the distance, looking beyond all nostalgia, which they share with those late piano pieces.

This unique tone is accompanied by a formal mastery all the more astounding in that it always appears subordinate to the poetic content, without any pre-established plan. From the very beginning of the First Sonata, poetry embraces rigour. The skilfully crafted Allegro appassionato, after a keyboard introduction in octaves, presents a gentle, highly lyrical theme, with energetic punctuations from the piano, wild and tender in turn. Several other themes follow and alternate with one another, fierce or more intimate, meditative or more abrupt, even harsh. A rhapsodic tone runs through this movement, so rich in melody and rhythmic variety, which constantly contrasts gentleness and authority, right up to the sublime coda, at once ethereal and sombre, which fades away into the night; Brahms at his greatest has spoken.

The Andante un poco Adagio is a desolate song, a romance of powerful yet restrained emotion, simply constructed after the complexity of the first movement. It expresses a Mozartian purity, reminiscent of the Adagio of the Quintet op.115, in no way disturbed by the central section which prolongs the same spirit, before the return of the opening theme, initially on the piano, again like a lullaby. And it is no longer a song that closes the movement, but a caress of the soul.

This is followed by a particularly serene Allegretto grazioso, which contrasts with the contemplative emotion that has gone before, unfolding a melody of popular, dancelike character, almost naive in its simplicity, which is further reinforced by the childlike grace of the Trio.

The Vivace finale retains this pastoral dimension. After a fanfare-like start with a hint of a carillon, comes a rondo full of rustic merriment, its playful theme alternating with brief episodes that vie with each other in inventiveness and charm; in life.

The Second Sonata has only three movements, which probably gives it an even more unified mood than its predecessor. The openly 'vernal' Allegro amabile is introduced by a long, tranquil, radiant theme (hence *amabile*), a carefree musical stroll; this is repeated and exalted, and is enhanced by two further themes, excluding any real element of drama right through to the wonderful conclusion, hauntingly beautiful once again.

The darkly energetic Allegro appassionato brings a touch of the epic, closely linked to the rhapsodic spirit that runs through Brahms's output; a Trio in the form of an austere march intervenes before the reprise of the Allegro, which ends calmly.

Brahms concludes the sonata, and with it his entire corpus of chamber music, with an Andante con moto that is a theme and variations, the genre in which he particularly excelled, here treated with uncommon ease and grace. A theme reminiscent of a folksong and a movement replete with humble, limpid, poetic music, which, after a few fierce accents, concludes its fifth and final variation in the most unbridled joy.

ヨハネス ブラームス

1833-1897

ニコラ・バルデイルー(クラリネット)

アモリ・コエトー(ヴァイオリン)

ジョフロワ・クトー(ピアノ)

アントワーヌ・ドレフェス(ホルン)

クラリネット・ソナタ第1番 ヘ短調 作品120-1

20'58

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 1 | アレグロ・アパッショナート | 7'40 |
| 2 | アンダンテ・ウン・ポコ・アダージョ | 4'13 |
| 3 | アレグレット・グラツィオーソ | 4'09 |
| 4 | ヴィヴァーチェ | 4'56 |

クラリネット・ソナタ第2番 変ホ長調 作品120-2

19'19

- | | | |
|---|---------------|------|
| 5 | アレグロ・アマービレ | 7'33 |
| 6 | アレグロ・アパッショナート | 5'07 |
| 7 | アンダンテ・コン・モート | 6'39 |

ホルン三重奏曲 変ホ長調 作品40

29'08

- | | | |
|----|-------------|------|
| 8 | アンダンテ | 8'00 |
| 9 | スケルツォ | 7'33 |
| 10 | アダージョ・メスト | 7'26 |
| 11 | アレグロ・コン・ブリオ | 6'09 |

TT: 69'26

ヨハネス・ブラームスの音楽人生を振り返ると、クラリネット以前にホルンがあった。彼は、性格を異にする二つの楽器に異なる愛情を注ぎ、それぞれに異なる物語を託した——片方には伝説と自然、もう片方には心の内奥を語らせることによって。二つの楽器は、ブラームスの二つの創作期を象徴している。すなわち、力強さと生の息吹に溢れる燦然たる青春時代、そして、諦観と内省に満ちた円熟期である。内省は両時代に共通する特徴であるが、晩年の作品では隔々にまで浸透している。若々しい“歌”が外部へ向かって紡がれた時代に、ホルンは、どこまでも開放的かつ魅力的に響いた。対するクラリネットは、万物の黄昏(たそがれ)を肅々と表現する。人生の輝きを反映する二つのヴィジョンとしての二つの楽器は、真昼の黄金色の太陽と、沈みゆく赤褐色の太陽にたとえられる。ホルン特有の気高い音色とは対照的に、クラリネットの響きは諦念と瞑想に彩られている。それは、最晩年のブラームスによる感情の発露に、いかにもふさわしい媒体だ。じっさい彼は(おそらくは無意識に)、自身のもっとも優れた晩年のピアノ曲《間奏曲 作品118-6》において、クラリネットの音世界を鍵盤音楽に移し替えている。たとえば作品118-6の冒頭主題は、クラリネット風の節回しと音色を聞かせる。この楽器を通りゆく息は歳月とともに薄くなり、それにとまって、発せられる数少ない言葉はいっそう貴重で奥深いものとなっていく。晩年のブラームスの筆から生まれた驚くほど清澄なクラリネット作品は、いずれも、ニーチェが言うところの「もっとも深い幸福の悲しみ」(『悦ばしき知識』)をそのまま体現している。

ヨハネス・ブラームスのホルンへの愛は、父ヨーハン・ヤーコブによって少しずつ植え付けられた。若きブラームスにホルンを紹介したのも父だった。以来ホルンは、ブラームスの人生につねに寄り添い、彼の音楽の中で絶えず顔を現すことになる。それどころか彼は、しばしばホルンに重要な役割を託した。その好例である二つのセレナード(作品11・16)は、ブラームスと18世紀音楽——彼がこよなく愛したヘンデルの野外音楽——を結ぶ絆を物語っている。その精神は、ブラームスの《ホルン三重奏曲》はもとより、《2本のホルン、ハープ、女声合唱のための四つの歌 作品17》や交響曲(第2番第1楽章の穏やかなコーダにおける、あの素晴らしいホルン独奏を思い起こそう)、さらに《ヴァイオリンとチェロのための二重協奏曲 作品102》の中で息づいている。《ピアノ協奏曲第2番作品83》の幕開けを担うホルン独奏は、とりわけ有名な例だろう。

ホルンは19世紀前半にバルブを授けられ、飛躍的な発展を遂げた。ただし、ブラームスが溢れんばかりの創造力に突き動かされて書き上げた《ホルン三重奏曲 変ホ長調 作品40》(1864/65)は、本来、バルブを持たないナチュラル・ホルンのための曲である。ドイツ語圏で「ヴァルトホルン」(「森の角笛」の意)と命名されたナチュラル・ホルンは、優れた音色と清澄なりリリズムを特長とする。私たちは、この楽器を頼りに、ブラームスの想像世界を探ることができる——彼は、この喚起力に富んだ「アコースティックな」手段を用いながら、シュヴァルトヴァルト[黒い森]のひっそりとした——しかし生物たちがうごめく——巨大な空間と、その明暗、その計り知れぬ詩情を感じ取り、それらを表現しようと望んでいた。

のちに友人の作曲家・指揮者アルベルト・ディートリヒにブラームスが語ったところによると、彼はシュヴァルツヴァルトの、とある美しい空間から靈感を得たようだ。「ある朝、私は散歩をしていた。その場に着くやいなや、太陽が輝きはじめた。このとき三重奏曲の冒頭の主題が頭に浮かんだ」と、ブラームスは言う。それは1864年夏、彼がバーデン＝バーデンに滞在していた折の出来事だった。同地で彼は、友人たちやクララ・シューマンと落ち合っている。ブラームスの創造力を掻き立てたバーデン＝バーデンでは、同時期に《ピアノ五重奏曲 作品34》と《弦楽六重奏曲 作品36》も生まれた。

ブラームスは1865年前半、すなわち母の他界後すぐに、《ホルン三重奏曲》をウィーンで完成させた。この悲しい出来事の影響は、緩徐楽章が聞かせる痛切で感情的な曲調と、祈りにも似た暗い威厳の中にもとめられる。彼が幼少期に演奏の手ほどきを受けた三つの楽器の組み合わせも、母の思い出と関係しているのかもしれない。彼は、ホルン、ピアノ、ヴァイオリンの響きを、特定の楽器を優位に立たせることなく密に織り合わせ、それによって——異例な楽器編成であるにもかかわらず——、19世紀音楽に特有の親密な感覚を確たるものにして

自由な形式の第1楽章〈アンダンテ〉では、まずヴァイオリンが安らかな旋律を提示する。それは、伝説めいた音色を遠方で響かせるホルンに引き継がれる。牧歌的な交感の中で静謐な曲調が確立されると、音楽は次第に活発になり、高ぶり、徐々に劇的になり、悲痛なモチーフの乱入ゆえに悲劇的になったのち、突如メランコリーによって打ち碎かれる。冒頭主題の回歸はホルンに託される。曲は、多幸福感に満ちた感情のほとばしりとともに閉じられる。

第2楽章〈スケルツォ〉は、いわば終楽章の本格的な「狩りの音楽」に先立つ、最初の「狩りの音楽」である。三つの楽器が、この18世紀に典型的な音楽ジャンルを熱狂的に展開するのだ。スケルツォ主題が荒々しく血気盛んに奏でられるいっぽうで、トリオ(中間部)は子守唄を紡ぐ。それは、私たちがブラームスの作品群の中でしばしば接する子守唄に似た優しい歌であり、ヴァイオリンとホルンのユニゾンで提示されたのち、ピアノに受け継がれる。

第3楽章〈アダージョ・メスト〉は、暗い変ホ短調の響きに包まれている。この崇高な瞑想は、まずピアノの讚美歌風の和音群によって支えられる。やがて、ホルンと絡み合うヴァイオリンの旋律が、痛ましい哀歌として現れる。それは、ブラームスの《ピアノのための四つのバラード 作品10》の清らかさと伝説めいた曲調をしばしば暗示する。つづいてホルンが剥き出しのメッセージを独奏し、これをヴァイオリンとピアノが順になぞる——ピアノは、まるで音楽の流れを一時停止させるかのように、他の二つの楽器と対話を繰り返すことになる。やや不吉なクレシェンドを経て、冒頭の和音群が回帰する。哀歌が再び曲を支配すると、彼(あ)の世を想わせる悲嘆の中で、この三重奏曲の第1主題が彼方で神秘的に回想される。伝説めいた曲調は、その極みに達する。第3楽章が、しばしの絶望の流露によって閉じられると、全ては深淵の中に沈む。

フィナーレ〈アレグロ・コン・プリオ〉の手放しの歓喜は、前楽章とのコントラストを鮮明にする。それはあたかも、直前の緊迫を解き放すかのような。シンコペーションを含むピアノ伴奏に乗って、ヴァイオリンとホルンは純然たる「狩りの音楽」を見事に繰り返すが、そのエネルギーは時折、より哀愁を帯びた瞬間によって妨げられる。騎行を想わせる猛スピードの旋回は、角笛の呼び声と奔放なファンファーレとともに、この滅多に演奏されない独創的な傑作を陽気に閉じる。

華麗さと「ナチュラルな」詩情をホルンから引き出したブラームスは、クラリネットには、全く異なる——言わば、より本質的な——情熱を寄せた。この情熱は、すでに若きブラームスのバラードを特徴づけていた「純粋な内面性」を踏襲しながら、彼の人生の黄昏時に生まれた四つの代表作を支えていく。この「純粋な内面性」は約40年の紆余曲折を経て、晩年のピアノのための間奏曲、《クラリネット五重奏曲 作品115》、二つの《クラリネット・ソナタ 作品120》を介して、私たちの前に再び姿を現すのだ。

二つのクラリネット・ソナタが、ブラームスの最後の室内楽曲であることは象徴的だ。思えばモーツァルトも、晩年の五重奏曲と最後の協奏曲において、この楽器の内省的な側面に迫った。クラリネットは、ある種の孤独——つねにブラームスの生涯に寄り添った感情——を喚起する楽器でもある。周知のとおり、彼の二つのクラリネット・ソナタは、《クラリネット三重奏曲 作品114》・《クラリネット五重奏曲 作品115》(いずれも1891年作)と同様に、クラリネット奏者リヒャルト・ミュールフェルトから「インスパイア」され着想された。ブラームスは、ちょうど1891年にマイニンゲンで彼の演奏に接した。この頃ブラームスは作曲活動を中断していたが、ミュールフェルトの高い芸術性とクラリネットの存在が、ブラームスの創作意欲を再び刺激した。こうして産声を上げたクラリネットのための4作品のうち、三重奏曲と五重奏曲はただちに書き上げられたが、二つのソナタが完成するのは、のちの1894年夏、彼のお気に入りの保養地パート・イシュルにおいてである。両曲は、同年9月に彼とミュールフェルトにより非公開で初演されたのち、11月にクララの同席のもとに私的に演奏されている。外向性とは無縁の2曲のソナタは、先例のない目覚ましい音の開花にたとえられる。そこで照準を定められているのは、もはや聞き手ではなく、作曲者自身の純粋なエコーとしての音楽だけである。最後のピアノ独奏曲集(作品117・118・119)と同時期に書かれた二つのクラリネット・ソナタは、三重奏曲と五重奏曲が帯びていたメランコリックな曲調を受け継いでいる。とはいえ、二つのソナタにみとめられる超然とした姿勢、あらゆるノスタルジアの彼方を見つめる遠い眼差しは、最晩年のピアノ作品にも通ずる特徴である。

二つのクラリネット・ソナタの稀有な曲調を支えているのは、形式面での熟達である。驚くべきことに、この2曲の形式は、一切の事前の設計なしに、もっぱら詩的な内容に従っている。ソナタ第1番の出だしから、詩情は厳格さを押さえ込む。精巧な第1楽章〈アレグロ・アパッショナート〉は、ピアノのオクターヴによる序奏で幕を開ける。その後に提示される極めて叙情的で柔らかな主題は、荒々しさと優しさを交替させる力強いピアノの“句読点”をとまなう。つづいて交互に現れる他の幾つかの主題は、粗暴あるいは内省的であり、瞑想的あるいは無骨であり、さらには耳障りでさえある。ラブソディックな曲調に買かれたこの楽章は、旋律・リズムの両面において多様かつ豊かであり、優しさと威厳を絶えず対比させる。ほの暗さと靈妙さを併せもつ崇高なコーダは、夜の中へ消えていく。そこで語っているのは、この上なく気高いブラームスだ。

第2楽章〈アンダンテ・ウン・ポコ・アダージョ〉は沈痛な歌である。複雑な第1楽章とは打って変わり、この簡明なロマンスには、力強くも節度ある感情が宿っている。それは、《クラリネット五重奏曲 作品115》のアダージョ楽章にも見出されるモーツァルト的な純粋さであり、同様の精神を受け継ぐ中間部によっても決して掻き乱されない。その後、まずはピアノが冒頭の主題を——またもや子守唄のように——回帰させる。この楽章を締めくくるのは、もはや歌ではなく、魂の愛撫である。

とりわけ穏やかな第3楽章〈アレグレット・グラツィオーソ〉は、前楽章の沈思を断ち切り、舞曲風の大衆的な旋律を紡ぐ。その無邪気なまでの簡明さは、純真で優美な中間部によってさらに強化される。

この牧歌的な曲調は、終楽章〈ヴィヴァーチェ〉に受け継がれる。出だしのファンファーレがカリンヨン（組み鐘）をほのめかしたのち、田舎風の賑わいを聞かせるロンドがはじまる。陽気なロンド主題は、等しく創意と魅力に満ちた一連の短いエピソードと交替する。

《クラリネット・ソナタ第2番》は3楽章形式を採る。おそらくはこの楽章構成が、第1番を凌ぐ統一感を第2番にもたらしている。どこまでも「若々しい」第1楽章〈アレグロ・アマービレ〉は、息の長い——「アマービレ[愛らしく]」の指示にふさわしい——安らかで晴れやかな主題とともに開始する。この主題は、まるで屈託のない音の散歩のように、あらゆる劇的な要素を締め出しながら繰り返され、高揚し、別の二つの主題によって彩られていく。素晴らしい結末は、悩ましいほどの美を湛えている。

ほの暗いエネルギーを放つ第2楽章〈アレグロ・アパッショナート〉は、ブラームスの音楽に遍在するラプソディックな精神に通ずる、勇壮な筆致を特徴とする。中間部が峻厳な行進曲を聞かせたのち、冒頭のアレグロ部が回帰し、落ち着いた結末を迎える。

終楽章〈アンダンテ・コン・モート〉は、このソナタの——さらにはブラームスの全室内楽曲の——有終の美を飾る。主題と変奏は、彼がとりわけ得意とした形式であるが、ここに至って、その扱いは類いまれな淀みのなさと気品がみとめられる。民謡風の主題に基づく控えめで清澄で詩的な音楽が、幾度か荒々しい語調を経ると、これ以上なく奔放な喜びの中で、最終(第5)変奏に終止符が打たれる。



Geoffroy **Couteau**

ジョフロワ・クトー

*« On rencontre sa destinée souvent
Par des chemins qu'on prend pour l'éviter »*

La Fontaine

Un destin musical

Musicien singulier, Geoffroy Couteau a connu un parcours hors norme. Enfant, il pratique la gymnastique à haut niveau. C'est par elle qu'il découvre le sentiment de liberté, de jeu dans l'espace, de rencontre avec d'intenses sensations. La prise de risque, le défi lancé à soi-même sont certainement des éléments qu'il a découverts bien en amont et en dehors de sa pratique instrumentale. Longtemps, la musique ne fut qu'un loisir et pourtant, c'est pendant ses années d'adolescence, que la nécessité s'est révélée.

Écouter la musique, y percevoir d'innombrables expressions, devient peu à peu le centre de son monde intérieur. S'y plonger entier est alors un impératif qui le portera vers l'idéal musical qui l'attire et l'interpelle. Dès lors, il n'aura de cesse de faire concorder sa passion et sa profession. Mais comment faire s'embrasser ces deux dimensions a priori opposées ? Car devenir musicien ne correspond nullement pour lui à collectionner des trophées, ni à prouver que sa voix est plus valable qu'une autre mais bien de se dévouer aux partitions, les habiter, les questionner pour les jouer.

On pourrait présenter ses succès comme une trajectoire bien tracée, mais la vérité est qu'il est, à chaque étape, surpris de voir les portes s'ouvrir. On pourrait citer son parcours institutionnel brillant, qui retrace des repères académiques, mais ils n'ont que peu d'incidence dans son expression musicale ; son pédigrée, bien qu'il soit à certains égards prestigieux, l'indiffère. En revanche, partager sur scène des instants hors du temps est un idéal qui l'enthousiasme et le pousse, tel un artisan à toujours mieux connaître et comprendre les facteurs infinis constitutifs d'une réalisation artistique.

C'est dans l'univers de Brahms que Geoffroy Couteau commence à s'affirmer. Son intimité avec le génie allemand constitue la pierre angulaire de son identité de musicien. Rien ne le passionne davantage que de fréquenter en profondeur ses œuvres, de découvrir les perspectives interprétatives peu à peu se dessiner, fondées avant tout sur l'écoute intérieure. Affiner les équilibres, faire jaillir des forces expressives, sont au cœur de ses préoccupations. C'est ainsi avec passion qu'il se lance dans l'enregistrement de l'intégrale de la musique pour piano seul du compositeur, de sa musique de chambre ainsi que des deux concertos. Régulièrement distingué par les plus hautes récompenses, ce projet discographique fait maintenant référence.

S'approcher d'un équilibre entre le créateur, le public et l'interprète est un processus central dans la démarche actuelle de Geoffroy Couteau. Il est persuadé que la beauté surgit en dehors du champ de la volonté et du calcul, mais reste pourtant le fruit d'une conception et d'un investissement profond. Cette quête l'anime et le meut quotidiennement dans sa recherche musicale et instrumentale.

*We often meet our destiny
On the roads we take to avoid it.*

La Fontaine

A musical destiny

Geoffroy Couteau is an exceptional musician whose trajectory has defied the norms. As a child, he practised gymnastics to a high level. It was through this sport that he discovered the feeling of freedom, of playing in space, of experiencing intense sensations. Taking risks and setting himself challenges were certainly elements that he discovered well before, and independently of the practice of an instrument. For a long time, music was only a hobby to him, yet in his teenage years it stood revealed as a necessity.

Listening to music, perceiving infinite expressions in it, gradually became the centre of his inner world. To immerse himself in that world then became an imperative which was to lead him towards the musical ideal that attracted and challenged him. From that point on, he constantly attempted to reconcile his passion and his profession. But how could he make these two seemingly contradictory dimensions embrace each other? For him, becoming a musician was not about collecting trophies or proving that his voice was more valid than someone else's, but about devoting himself to the scores, living inside them, engaging with them in order to perform them.

His successes could be presented as a carefully plotted path, but the truth is that, at every stage, he was surprised to see doors opening to him. One could cite his brilliant progress through the musical institutions, tracing out a series of academic landmarks, but these have little bearing on his musical expression; his pedigree, though in some respects prestigious, is irrelevant to him. On the other hand, to share timeless moments on the concert platform is an ideal that excites him and prompts him, like a craftsman, constantly to strive for a better understanding of the infinite factors that go to make up an artistic achievement.

It was in the world of Brahms that Geoffroy Couteau began to establish himself. His intimate relationship with the German genius forms the cornerstone of his identity as a musician. Nothing fascinates him more than to study Brahms's works in depth, to discover the interpretative perspectives that gradually emerge, founded above all on listening with the inner ear. Refining the balances, bringing out the expressive forces: these lie at the heart of his concerns. And so he embarked with passion on recording the composer's complete music for solo piano, his chamber music and his two piano concertos. This recording project, which has regularly won the highest awards, is now viewed as a benchmark.

To establish a balance between the creator, the audience and the interpreter is a central process in Geoffroy Couteau's current approach to performance. He is convinced that beauty arises outside the realm of the will and of calculation, yet remains the fruit of a conception and a profound commitment. That quest drives him on and motivates him in his daily search for musical and instrumental truth.

“人は運命を避けようとして選んだ道で、
しばしば運命に出会う。”

ラ・フォンテーヌ

音楽に導かれた運命

稀有な音楽家であるジョフロワ・クトーが歩んできた道は、“規格外”である。幼少期の彼は日々、体操選手を目指して高度な練習に励んでいた。彼は体操を通じて、自由を知覚し、空間を認識し、強烈な身体感覚を身につけた。間違いなく彼は、リスクを冒して自らを挑戦にさらす行為を、音楽以前に、楽器の練習とは無関係に体験していた。音楽は長いあいだ、彼にとって単なる趣味の一つに過ぎなかった。やがて10代になった彼は、ついにその必要性を悟ることになった。

音楽を聞くこと、音楽の中に無限の表現を見出すことは、次第にクトーの内面世界の核となっていく。やがて音楽への没頭を“なすべきこと”として認識しはじめた彼は、音楽的な理想に惹きつけられ、音楽的な理想から挑戦を突きつけられ、音楽的な理想へと導かれることになる。以来、彼は自らの情熱 (passion) と職業 (profession) を合致させようと絶えず試みた——しかし、この本来は矛盾する二つの要素を歩み寄らせるためには、どうすべきなのだろう？ 彼にとって、音楽家になることはトロフィーを集めることではなく、自分の声が他者の声よりも重要であると証明することでもなかった。むしろそれは、楽曲に身を捧げ、楽曲を生き、楽曲を奏でるために楽曲と対峙することを意味した。

クトーの成功の足跡を、入念に敷かれたレール上のそれとして紹介することは可能だ。しかし実際のところ彼自身は、都度、目の前の扉が開くのを目にして驚かされてきた。彼が音楽を学んだ主な教育機関を列挙し、輝かしい学歴として紹介することも可能だ。とはいえそれらは、彼の音楽表現とはほぼ関係がない——彼の音楽的な“血統”は、ある観点から見れば由緒のあるものだが、彼の関心がそこに向けられることはない。むしろ、演奏会の場で時間を超越する瞬間を他者と分かち合うことこそ、彼の心を高揚させる一つの理想である。それは、演奏芸術の本質をなす無数のファクターを職人としてより深く知り・理解するよう、彼を駆り立てる。

クトーはブラームスの音世界を通じて、演奏家としての自身の立ち位置を初めて明確にした。この天才作曲家との親密な関係こそが、クトーの音楽家としてのアイデンティティの土台を形づくっている。ブラームスの作品を深く掘り下げる行為は、何にもましてクトーを熱中させる。そのとき、クトーの眼前で解釈の展望が少しずつ浮かび上がってくるが、それは何よりも、内なる耳による聴取に基づいている。バランスを磨き、表現の力を湧出させること——それこそが、クトーの主たる関心事である。そのようなわけで彼は、ブラームスの全ピアノ独奏曲・(ピアノ付き)室内楽曲・ピアノ協奏曲の録音に乗り出し、情熱を保ちつづけている。このレコーディング・プロジェクトは、これまで数々の栄誉あるレコード賞に輝いており、今日、ブラームス作品の録音のベンチマークの一つと目されている。

今日のクトーは殊に、その演奏アプローチを通じて、作曲家・聞き手・演奏者の調和を確立しようと努めている。美は人間の意志や計算の埒外で生じると同時に、着想や深い献身のためのものであると、クトーは確信している。その探究こそが、音楽と楽器の真実を追求するよう、日々の彼を突き動かしている。



Nicolas Baldeyrou

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

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

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

Nicolas Baldeyrou

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

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

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

ニコラ・バルデイルー

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

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

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



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 Guaragnini 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 Guaragnini 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。



Antoine Dreyfuss

Après des études au CRR de Limoges et un Prix d'honneur du Royaume de la Musique (1993), Antoine Dreyfuss entre en 1994 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe d'André Cazalet, où il obtient un premier prix à l'unanimité en 1998 ainsi qu'un premier prix à l'unanimité en musique de chambre dans la classe de Jens McManama.

La même année, il devient Premier Cor solo de l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Parallèlement il mène une carrière de chambriste ; membre du quintette de cuivres Turbulences et du sextuor de cors naturels Alfred de Vigny ainsi qu'auparavant de l'Ensemble à vent Paris-Bastille, il se produit régulièrement en France et à l'étranger (Philharmonie de Berlin, Concertgebouw d'Amsterdam, Wigmore Hall à Londres, Auditorium du Louvre, Villa Medicis...). Enseignant au CNSM de Lyon 2013-2018, il se consacre maintenant exclusivement à sa vocation d'interprète. Très intéressé par la musique contemporaine, il participe à de nombreuses créations, notamment avec les ensembles L'itinéraire et Court-Circuit. Passionné aussi par les instruments anciens, il joue avec La Chambre Philharmonique (Emmanuel Krivine), l'Orchestre des Champs-Élysées (Philippe Herreweghe) ainsi que Les Dissonances (David Grimal).

Antoine Dreyfuss

After studying at the Conservatoire de Rayonnement Régional in Limoges and winning the Prix d'Honneur of the Royaume de la Musique competition (1993), Antoine Dreyfuss entered André Cazalet's class at the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Paris in 1994. He was awarded a Premier Prix by unanimous decision of the jury in 1998, alongside a Premier Prix in chamber music in the class of Jens McManama.

In the same year, he became principal horn of the Orchestre Philharmonique de Radio France. He also pursues a career in chamber music as a member of the Turbulences brass quintet and the Sextuor Alfred de Vigny (natural horn sextet), having previously played in the Ensemble à Vent Paris-Bastille. He appears regularly in France and abroad, in such venues as the Berlin Philharmonie, the Amsterdam Concertgebouw, Wigmore Hall, the Auditorium du Louvre and the Villa Medici. Having taught at the CNSM de Lyon from 2013 to 2018, he now devotes himself exclusively to his vocation as a performer. He takes a keen interest in contemporary music and has participated in numerous premiere performances, notably with the ensembles L'itinéraire and Court-Circuit. He is also a passionate exponent of period instruments, playing with La Chambre Philharmonique (Emmanuel Krivine), the Orchestre des Champs-Élysées (Philippe Herreweghe) and Les Dissonances (David Grimal).

アントワーヌ・ドレフュス

リモージュ地方音楽院で学び、1993年にロワイヨム・ド・ラ・ミュージーク・コンクールで名誉賞を授与されたドレフュスは、翌1994年にパリ国立音楽院に入学。同院でアンドレ・カザレに師事し、1998年に審査員満場一致の1等賞(プルミエ・プリ)に輝いたほか、ジェンス・マクマナナの室内楽のクラスでも満場一致の1等賞を獲得した。

同1998年、フランス放送フィルハーモニー管弦楽団の第1クラリネット・ソロに就任。オーケストラ奏者としての活動と並行して、室内楽にも熱心に取り組んでいるドレフュスは、金管五重奏団“Turbulences”とナチュラル・ホルン六重奏団“Alfred de Vigny”のメンバーでもあり、過去には管楽アンサンブル“Paris-Bastille”にも所属していた。室内楽奏者として、フランス国内外(ベルリン・フィルハーモニー、アムステルダム・コンセルトヘボウ、ロンドンのウィグモア・ホール、ルーヴル美術館オーデトリウム、ヴィラ・メディチ等)で演奏を重ねている。2013年から2018年までリヨン国立音楽院で教鞭をとったドレフュスは、現在、演奏活動に専念している。現代音楽にも並々ならぬ関心を寄せており、とりわけアンサンブル“L'itinéraire”および“Court- Circuit”とともに、これまで数多くの新作初演に携わってきた。ピリオド楽器の演奏にも情熱を注ぐドレフュスは、ラ・シャンブル・フィラルモニック(エマニュエル・クリヴィヌ)、シャンゼリゼ管弦楽団(フィリップ・ヘレヴェッヘ)、レ・ディソナンス(ダヴィド・グリマル)等の古楽器オーケストラにて演奏している。



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。そこでは、多種多様な音楽的価値観や分野が交わることで、創造と芸術的革新が促されている。

メス音楽都市は、アーティストたち、とりわけ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。

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 Cello Sonatas (Raphaël Perraud)
- LDV67** The Violin Sonatas (Amaury Coeytaux)
- LDV94** Piano Concerto no.1 (Orchestre National de Metz, David Reiland)



© La Prima Volta 2018, 2022 & © La Dolce Volta 2024

Enregistrements réalisés à l'Arsenal Cité musicale-Metz (Grande Salle)
du 5 au 6 mai 2018 (1-7)
du 15 au 16 octobre 2022 (8-11)

Préparations et accords piano Steinway D-274 :
Claude Thiel (1-7), Daniel Muthig (8-11)

Prise de son, direction artistique : Jean-Marc Laisné
Montage, Mastering : La Dolce Volta

Texte : Jean-Yves Clément
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB) & Kumiko Nishi (JP)
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)

ladolcevolta.com

LDV68



ladolcevolta.com



Johannes Brahms

Sonata for clarinet and piano no.1 in F minor op.120 no.1

Sonata for clarinet and piano no.2 in in E flat major op.120 no.2

Nicolas **Baldeyrou** • Geoffroy **Couteau**

Trio for piano, violin and horn in E flat major op.40

Geoffroy **Couteau** • Amaury **Coeytaux** • Antoine **Dreyfuss**



 cité
musicale
metz

Made in Czech Republic



Total Timing: 69'26

English commentary inside
日本語解説付