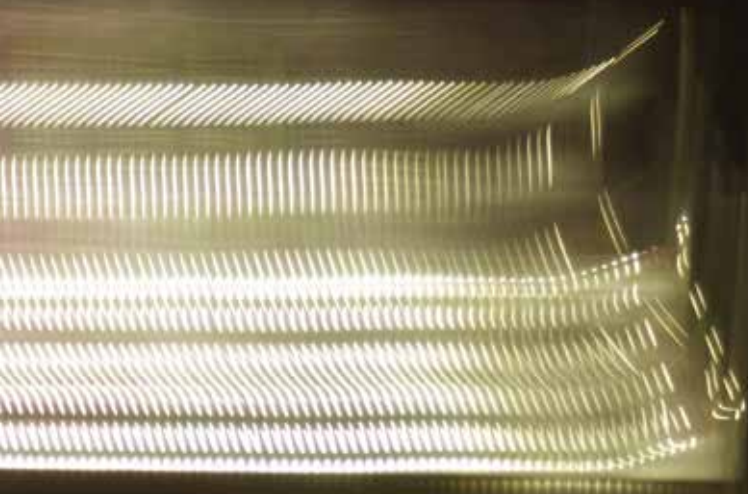


**BRAHMS**

L'ŒUVRE POUR PIANO SEUL  
COMPLETE SOLO PIANO WORKS

**GEOFFROY COUTEAU**



Johannes

**BRAHMS**

1833 - 1897

Geoffroy  
**COUTEAU**

L'œuvre pour  
piano seul

**CD 1 / TT' 66'04**  
**(1851-1853)**

**1 Scherzo en mi bémol mineur / in E flat minor / es-Moll op.4 (1851)** 8'59

**Sonate n° 2 en fa dièse mineur / in F sharp minor / fis-Moll op.2 (1852)**

- 2 Allegro non troppo, ma energico 6'07  
3 Andante con espressione 5'45  
4 Scherzo : Allegro 3'33  
5 Finale : Introduzione (sostenuto) – Allegro non troppo e rubato 12'24

**Sonate n° 1 en do majeur / in C major / C-Dur op.1 (1852-1853)**

- 6 Allegro 11'27  
7 Andante 4'55  
8 Scherzo : Allegro molto e con fuoco 5'34  
9 Finale : Allegro con fuoco 6'40

**Sonate n° 3 en fa mineur op. 5 / in F minor / f-Moll op.5 (1853)**

- |   |                                      |       |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | Allegro maestoso                     | 12'03 |
| 2 | Andante espressivo – Andante molto   | 10'34 |
| 3 | Scherzo : Allegro energico           | 5'09  |
| 4 | Intermezzo (Rückblick) Andante molto | 3'16  |
| 5 | Finale : Allegro moderato ma rubato  | 8'05  |

**Variations sur un thème de Robert Schumann en fa dièse mineur op.9 (1854)**

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 6 | <i>Variations on a Theme by Robert Schumann in F sharp minor op.9</i><br>Variationen über ein Thema von Robert Schumann in fis-Moll op.9 | 17'42 |
|---|--|-------|

**Variations sur une mélodie hongroise en ré majeur op. 21 n° 2 (1853-1856)**

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 7 | <i>Variations on a Hungarian Song in D major, op.21 no.2</i><br>Variationen über ein ungarisches Lied in D-Dur op.21 Nr.2 | 6'32 |
|---|---|------|

CD 3 / TT' 51'46  
(1854 – 1860)

**4 Ballades / Balladen op.10 (1854)**

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | Ballade n°1 en ré mineur / <i>in D minor</i> / d-Moll « Edward » (Andante - Allegro)          | 5'00 |
| 2 | Ballade n°2 en ré majeur / <i>in D major</i> / D-Dur (Andante - Allegro non troppo - Andante) | 6'44 |
| 3 | Ballade n°3 en si mineur / <i>in B minor</i> / h-Moll Intermezzo (Allegro)                    | 4'29 |
| 4 | Ballade n°4 en si majeur / <i>in B major</i> / H-Dur (Andante con moto – piu lento)           | 9'41 |

**Variations sur un thème original en ré majeur op.21 n°1 (1857)**

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 5 | <i>Variations on an Original Theme in D major op.21 no.1</i><br>Variationen über ein eigenes Thema in D-Dur op.21 Nr.1 | 15'10 |
|---|--|-------|

**Variations en ré mineur op.18b (transcription du 2<sup>ème</sup> mouvement du Sextuor n°1, en si bémol majeur, pour cordes op.18 par Johannes Brahms) (1860)**

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 6 | <i>Variations in D minor op.18b</i><br>Variationen d-Moll op.18b | 10'22 |
|---|--|-------|

**25 Variations et fugue sur un thème de Haendel en si bémol majeur op.24 (1861)**

- 1 25 *Variations and Fugue on a Theme by Handel in B flat major op.24* 28'34  
25 Variationen und Fuge über ein Thema von Händel in B-Dur op.24

**Variations sur un thème de Paganini en la mineur op.35 (1862-1863)**

*Variations on a Theme of Paganini in A minor op.35*

Variationen über ein Thema von Paganini in a-Moll op.35

- 2 *Cahier / Book / Heft I* 13'06  
3 *Cahier / Book / Heft II* 10'03

**16 Valses / Waltzes / Walzer op.39 (1867)**

- 4 n° 1 en si majeur / *in B major* / H-Dur (tempo giusto) 0'50  
5 n° 2 en mi majeur / *in E major* / E-Dur 1'15  
6 n° 3 en sol dièse mineur / *in G sharp minor* / gis-Moll 0'44  
7 n° 4 en mi mineur / *in E minor* / e-Moll (Poco sostenuto) 1'20  
8 n° 5 en mi majeur / *in E major* / E-Dur (Grazioso) 1'16  
9 n° 6 en do dièse majeur / *in C sharp major* / Cis-Dur (Vivace) 1'00  
10 n° 7 en do dièse mineur / *in C sharp minor* / cis-Moll (Poco più andante) 1'58  
11 n° 8 en si bémol majeur / *in B flat major* / B-Dur 1'23  
12 n° 9 en ré mineur / *in D minor* / d-Moll 1'09  
13 n° 10 en sol majeur / *in G major* / G-Dur 0'37  
14 n° 11 en si mineur / *in B minor* / h-Moll 1'30  
15 n° 12 en mi majeur / *in E major* / E-Dur 1'37  
16 n° 13 en si majeur / *in B major* / H-Dur 0'38  
17 n° 14 en sol dièse mineur / *in G sharp minor* / gis-Moll 1'21  
18 n° 15 en la bémol majeur / *in A flat major* / As-Dur 1'19  
19 n° 16 en do dièse mineur / *C sharp minor* / cis-Moll 0'59

CD 5 / TT' 65'37  
(1869 – 1879)

Danses hongroises - Transcription de Johannes Brahms pour deux mains (1869)  
*Hungarian Dances*  
Ungarische Tänze

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 1  | n° 1 en sol mineur / in <i>G minor</i> / g-Moll (Allegro molto)                | 3'02 |
| 2  | n° 2 en ré mineur / in <i>D minor</i> / d-Moll (Allegro non assai - Vivace)    | 2'45 |
| 3  | n° 3 en fa majeur / in <i>F major</i> / F-Dur (Allegretto)                     | 2'10 |
| 4  | n° 4 en fa mineur / in <i>F minor</i> / f-Moll (Poco sostenuto - Vivace)       | 4'23 |
| 5  | n° 5 en fa dièse mineur / in <i>F sharp minor</i> / Fis-Dur (Allegro - Vivace) | 2'03 |
| 6  | n° 6 en ré bémol majeur / in <i>D flat major</i> / Des-Dur (Vivace)            | 3'08 |
| 7  | n° 7 en fa majeur / in <i>F major</i> / F-Dur (Allegretto - Vivo)              | 1'33 |
| 8  | n° 8 en la mineur / in <i>A minor</i> / a-Moll (Presto)                        | 2'43 |
| 9  | n° 9 en mi mineur / in <i>E minor</i> / e-Moll (Allegro ma non troppo)         | 1'51 |
| 10 | n° 10 en mi majeur / in <i>E major</i> / E-Dur (Presto)                        | 2'03 |



### 8 pièces pour piano / piano pieces / Klavierstücke op.76 (1878)

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 11 | Capriccio en fa dièse mineur / <i>F sharp minor</i> / Fis-Moll (Un poco agitato)                  | 3'30 |
| 12 | Capriccio en si mineur / <i>in B minor</i> / h-Moll (Allegretto non troppo)                       | 3'25 |
| 13 | Intermezzo en la bémol majeur / <i>in A flat major</i> / As-Dur (Grazioso)                        | 2'29 |
| 14 | Intermezzo en si bémol majeur / <i>in B flat major</i> / B-Dur (Allegretto grazioso)              | 2'09 |
| 15 | Capriccio en do dièse mineur / <i>in C sharp minor</i> / cis-Moll (Agitato, ma non troppo presto) | 3'09 |
| 16 | Intermezzo en la majeur / <i>in A major</i> / A-Dur (Andante con moto)                            | 3'20 |
| 17 | Intermezzo en la mineur / <i>in A minor</i> / a-Moll (Moderato semplice)                          | 2'59 |
| 18 | Capriccio en do majeur / <i>in C major</i> / C-Dur (Grazioso ed un poco vivace)                   | 3'26 |

### Rhapsodies / Rhapsodien op.79 (1879)

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 19 | Rhapsodie n° 1 en si mineur / <i>in B minor</i> / h-Moll (agitato)                                  | 9'54 |
| 20 | Rhapsodie n° 2 en sol mineur / <i>in G minor</i> / g-Moll (Molto passionato, ma non troppo allegro) | 5'15 |

CD 6 / TT' 73'00  
(1892 – 1893)

7 Fantaisies / Fantasias / Fantasien op.116 (1892)

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | Capriccio en ré mineur / <i>in D minor</i> / d-Moll (Presto energico)                               | 2'06 |
| 2 | Intermezzo en la mineur / <i>in A minor</i> / a-Moll (Andante)                                      | 3'53 |
| 3 | Capriccio en sol mineur / <i>in G minor</i> / g-Moll (Allegro passionato)                           | 3'07 |
| 4 | Intermezzo en mi majeur / <i>in E major</i> / E-Dur (Adagio)  | 4'13 |
| 5 | Intermezzo en mi mineur / <i>in E minor</i> / e-Moll (Andante con grazia ed intimissimo sentimento) | 3'06 |
| 6 | Intermezzo en mi majeur / <i>in E major</i> / E-Dur (Andantino teneramente)                         | 3'28 |
| 7 | Capriccio en ré mineur / <i>in D minor</i> / d-Moll (Allegro agitato)                               | 2'04 |

3 Intermezzi op.117 (1892)

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 8  | n°1 en mi bémol majeur / <i>in E flat major</i> / Es-Dur (Andante moderato)                           | 4'40 |
| 9  | n°2 en si bémol mineur / <i>in B flat minor</i> / b-Moll (Andante non troppo e con molta espressione) | 4'30 |
| 10 | n°3 en do dièse mineur / <i>in C sharp minor</i> / cis-Moll (Andante con moto)                        | 5'32 |

#### 6 Pièces pour piano / piano pieces / Klavierstücke, op.118 (1893)

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 11 | Intermezzo en la mineur / <i>in A minor</i> / a-Moll (Allegro non assai, ma molto appassionato) | 1'43 |
| 12 | Intermezzo en la majeur / <i>in A major</i> / A-Dur (Andante teneramente)                       | 5'36 |
| 13 | Ballade en sol mineur / <i>in G minor</i> / g-Moll (Allegro energico)                           | 3'04 |
| 14 | Intermezzo en fa mineur / <i>in F minor</i> / f-Moll (Allegretto un poco agitato)               | 2'43 |
| 15 | Romance en fa majeur / <i>in F major</i> / F-Dur (Andante)                                      | 3'49 |
| 16 | Intermezzo en mi bémol mineur / <i>in E flat minor</i> / es-Moll (Andante, largo e mesto)       | 4'54 |

#### 4 Pièces pour piano / piano pieces / Klavierstücke op.119 (1893)

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 17 | Intermezzo en si mineur / <i>in B minor</i> / h-Moll (Adagio)                     | 3'22 |
| 18 | Intermezzo en mi mineur / <i>in E minor</i> / e-Moll (Andantino un poco agitato)  | 4'36 |
| 19 | Intermezzo en do majeur / <i>in C major</i> / C-Dur (Grazioso e giocoso)          | 1'38 |
| 20 | Rhapsodie en mi bémol majeur / <i>in E flat major</i> / Es-Dur (Allegro risoluto) | 4'19 |





Sur les 122 opus que compte l'œuvre de Johannes Brahms, une vingtaine sont dédiés au seul piano. Cependant leur composition court sur plus de quarante ans et constitue à la fois un sentier de traverse pour suivre ce monument dans son ensemble, et une œuvre en soi, dont l'écriture s'ébauche dès les premières compositions pour s'affirmer et se complexifier avec les années avant d'atteindre son essence suprême avec la maturité.

Le choix de Geoffroy Couteau d'enregistrer l'intégralité de cette œuvre pour piano seul, dans l'ordre chronologique de sa composition, relève du désir de partager avec l'auditeur la traversée de cette écriture comme une traversée du temps – la traversée d'une vie.

Il s'empare de cette intégrale, en quelque sorte comme un jeune comédien se lancerait à l'assaut de l'interprétation du personnage de Peer Gynt dans la fresque d'Henrik Ibsen, qui débute avec un héros de vingt ans pour s'achever, six heures et quelques plus tard, au crépuscule de son existence.

Un parcours dont Ibsen nous enseigne qu'il n'a pas d'autre enjeu que celui de parvenir à être soi-même. Et un enjeu qui fut incontestablement celui du langage de Brahms.

# Comme Minerve surgissant toute armée de la tête de Jupiter

*Je pensais que devait apparaître soudain quelqu'un qui serait appelé à traduire d'une façon idéale la plus haute expression de l'époque, qui nous apporterait sa maîtrise, non par un développement progressif de ses facultés, mais par un bond soudain, comme Minerve surgissant toute armée de la tête de Jupiter. Et il est arrivé, cet homme au sang jeune, autour du berceau de qui les Grâces et les Héros ont veillé. Il a nom Johannes Brahms. (...) À peine assis au piano, il commença de nous découvrir de merveilleux pays. Il nous entraîna dans des régions de plus en plus enchantées. Son jeu, en outre, est absolument génial; il transforme le piano en un orchestre aux voix tour à tour exultantes et gémissantes. Ce furent des sonates, ou plutôt des symphonies déguisées; des chants dont on saisissait la poésie sans même connaître les paroles, tout imprégnés d'un profond sens mélodique; de simples pièces pour piano tantôt démoniaques, tantôt de l'aspect le plus gracieux, chaque œuvre si différente des autres que chacune paraissait couler d'une autre source. Et alors il semblait qu'il eut, tel un torrent tumultueux, tout réuni en une même cataracte, un pacifique arc-en-ciel brillant au-dessus de ses flots écumants, tandis que des papillons folâtraient sur ses berges et que l'on entend le chant des rossignols.*



Ces lignes, parues dans la revue *Neue Zeitschrift für Musik*, sont extraites d'un article intitulé *Nouveaux Chemins*, que Robert Schumann consacre à Johannes Brahms quelques semaines à peine après leur première rencontre le 1<sup>er</sup> octobre 1853.

Cette première rencontre entre Robert Schumann et celui qu'il appelle aussitôt *le jeune aigle* est de l'ordre du coup de foudre. Un choc d'une puissance dont seule la Nature a autrement le secret. Le lyrisme enthousiaste de Schumann témoigne bien de l'amour que lui inspire le talent de ce virtuose de vingt ans, qui a encore l'air d'un *enfant dans sa légère et courte jaquette grise, avec sa voix perchée, ses beaux cheveux longs, son expression énergique et son regard profond et sérieux*.

Mais Schumann touche aussi de sa plume une vérité que l'œuvre à venir ne démentira jamais : il y a là quelque chose d'une force de la Nature (et quelque chose aussi qui va puiser sa force dans la Nature elle-même – époque oblige, serait-on presque tenté de dire).

Les sonates évoquées par Schumann (ces *symphonies déguisées*) et ces *simples pièces pour piano tantôt démoniaques, tantôt de l'aspect le plus gracieux*, que Brahms interprète pour se présenter à ses nouveaux hôtes médusés en ce début du mois d'octobre 1853, composent les premiers opus de l'œuvre, les seuls qui soient donc antérieurs à cette rencontre déterminante. Leur numérotation ne respecte pas rigoureusement leur chronologie mais relève d'un choix de Brahms lui-même lorsqu'il les propose aux éditeurs Breitkopf et Härtel, sous la recommandation appuyée de Schumann dès les jours qui suivent la parution de son article.

Au sujet du **Scherzo en mi bémol mineur op.4** (1851), Clara Schumann note dans son journal à la date du 4 octobre 1853 : *Ce Scherzo est une pièce remarquable, un peu jeune peut-être, mais pleine d'imaginable et d'idées splendides. Ça et là le son des instruments n'est pas toujours parfaitement adapté au caractère des idées, mais cela est un bien petit détail quand on pense à cette richesse d'imagination et de pensée.*

## Le coup de foudre n'a pas épargné la pianiste virtuose et muse inspirée qu'est l'épouse de Schumann, et Clara comptera bien autant que Robert dans la vie et l'œuvre de Brahms.

Il lui dédie respectueusement la **Sonate n°2 en fa dièse mineur op.2** (1852), dont Claudio Arrau dit que *le début est tellement incroyable, un tel défi au monde. Cela devrait suffire à rendre les pianistes, les jeunes surtout, désireux de la jouer*, et dont le finale s'achève de façon très inattendue – très intime aussi – sur un pianissimo qui aspire à une extase, presque mystique.

Si Brahms lui préfère la **Sonate n°1 en do majeur op.1** (1852-53) afin de constituer son premier opus auprès des éditeurs (composée ultérieurement donc, et dédiée, elle, à l'ami qui l'a introduit auprès des Schumann, le violoniste Joseph Joachim), c'est que Brahms trouve que la *do majeur* en impose davantage avec son écriture plus spécifiquement pianistique, comme le remarquent immédiatement les Schumann, et son premier mouvement qui ressemble au début de la *Hammerklavier* de Beethoven comme un fils à son père (mais un fils qui aurait une personnalité telle, qu'il a déjà une identité parfaitement autonome).

Les deux premières sonates de Brahms obéissent à la même structure conventionnelle en quatre mouvements (allegro de sonate, thème et variations, scherzo, finale) et évoquent le climat de légende fantastique, tour à tour héroïque et rêveur, de la ballade nordique chère à ce tout jeune lecteur passionné d'E.T.A. Hoffmann et qui signe ses premières pages du pseudonyme « Kreisler junior ».

*Puissiez-vous ne jamais regretter ce que vous avez fait pour moi et puissé-je, moi, devenir digne de vous...* écrit Brahms à Schumann à la suite de l'article élogieux dont le jeune musicien redoute la notoriété et les attentes qui vont en découler trop vite. Dès le mois de novembre 1853, le jeune aigle soumet sa **Sonate n° 3 en fa mineur op. 5**, encore inachevée, à son nouveau protecteur. C'est la seule de ses œuvres en cours de composition sur laquelle Schumann formule conseils et critiques (la tragédie le frappe à peine deux mois plus tard). Des trois sonates, elle est indéniablement la plus accomplie. *D'une pureté et d'une vigueur expressives vraiment miraculeuses, parce qu'expression brute, vive, toute palpitante de vie, sans habitudes de langage, sans souci, pourrait-on dire, des convenances*, cette œuvre de jeunesse est déjà typiquement brahmsienne, à la fois un hommage à l'héritage des maîtres et une expression originale de son temps, avec une éblouissante variété de textures et un *Andante* qui figure sans doute parmi les plus belles pages de son œuvre (*la plus belle musique d'amour, Tristan excepté. Et la plus érotique – si vous laissez vraiment les choses aller, sans inhibition...*).

**Cette Troisième Sonate offre aussi, comme les deux précédentes, un écrin pour explorer l'écriture de la variation – une technique qui occupe une place centrale dans toute l'œuvre de Brahms, et qui fait l'objet spécifique de cinq opus dans celle consacrée au seul piano.**

Les premières sont les **Variations sur un thème de Schumann op.9** (1854), dédiée à Clara pour la naissance de Felix en juin 1854, ce fils que Schumann ne connaîtra jamais et dont Brahms sera le parrain. Quelques mois plus tôt, Robert Schumann est en effet emporté par la maladie qui le tiendra enfermé en maison de santé jusqu'à sa mort, deux ans et demi plus tard.

Dans son journal intime, Clara note : *Il a voulu apporter consolation à mon cœur. Il a composé des variations sur le thème magnifique et intime à la fois qui m'avait si profondément impressionnée il y a un an à l'époque où j'avais écrit mes propres variations sur ce thème de mon bien-aimé Robert. Cette attention m'a beaucoup touchée par ce qu'elle signifie de tendresse de pensée.*

Il émane en effet une tendresse, parfois passionnée, toujours confondante, dans ces *Variations sur un thème de Lui dédiées à Elle*, où le cœur s'épanche avec une liberté d'écriture admirablement maîtrisée (notamment des changements de tonalités inédits jusque-là dans cette forme). Puisées à la profonde inspiration artistique et émotionnelle que sont les époux Schumann, ces premières *Variations* vont ouvrir la porte d'un véritable laboratoire dans le langage de Brahms.

**La lecture du recueil *Voix des peuples* du poète et philosophe Herder, ami de Goethe, disciple de Kant et passionné de Rousseau, marque fortement et durablement le jeune Brahms dont la sensibilité abreuvée à cette nouvelle source produit alors une œuvre totalement à part : les *Ballades op.10* (1854) dont les quatre pièces sont aussi indissociables que les mouvements d'une sonate.**

Geoffroy Couteau les considère comme *sa porte d'entrée privilégiée dans l'imaginaire de l'œuvre pianistique de Brahms, avec leur texture harmonique et contrapuntique qu'on retrouve dans les variations et cette veine nostalgique qui irrigue toutes ses compositions.* Inspirées d'une ballade écossaise traduite par Herder – un dialogue entre une mère et son fils où plane l'ombre du parricide – elles sont une illustration poétique de ce texte, sans jamais être descriptives ou narratives de quelque façon. Outre la puissance du climat de légende nordique et le sentiment de communion avec la Nature qu'elles expriment, elles constituent surtout le noyau dur de sa conception de la musique comme poésie, son choix de la musique « pure », contre la musique à programme en particulier, et contre tout ce que la Nouvelle Musique Allemande (Liszt et Wagner en tête) préconise avec la fusion des arts en général.

À propos de ces *Ballades*, Schumann, dont l'état de santé précaire n'est pas encore définitivement englouti, écrit depuis la maison de santé à Clara : *La première, merveilleuse, sonne avec une étrange nouveauté ; la fin est magnifique, très originale. Et comme la deuxième est différente, comme elle est variée, et suggestive pour l'imagination ; il y a là des sons d'une beauté magique ! La troisième est démoniaque – vraiment splendide, et devenant de plus en plus mystérieuse... et dans la quatrième, de quelle façon merveilleuse l'étrange mélodie hésite entre majeur et mineur puis reste lugubrement en majeur. Et maintenant au travail pour des ouvertures et des symphonies !*

# Nouveaux chemins

Clara continue de veiller sur *ce Johannes qui vient on ne sait d'où*, autant que lui-même veille sur elle en vérité, en ces tristes années d'internement de Robert qui s'achèvent le 29 juillet 1856. Des années studieuses où Bach et Palestrina veillent aussi au chevet de Brahms, et éclairent son écriture de la variation.

À ce sujet, Brahms note que *Dans un thème de variations, c'est à vrai dire presque uniquement la basse qui m'importe. Celle-ci est sacrée pour moi, elle constitue le fondement solide sur lequel je peux construire ensuite mes histoires. Ce que je fais avec la mélodie n'est qu'amusement, disons un amusement plein d'esprit... Sur la basse donnée, j'invente vraiment quelque chose de nouveau, j'invente pour elle de nouvelles mélodies, je crée.*

Ce principe déjà appliqué à l'opus 9 (où il procède même à un renversement entre le thème de la basse et la mélodie à l'aigu) se vérifie davantage encore dans le deuxième groupe de *Variations* qu'est l'opus 21. Constitué de deux cahiers, inversés dans leur numérotation par rapport à la chronologie de leur composition là encore, cet opus est sans doute l'un des moins connus du grand public.

Les *Variations sur un thème hongrois* sont ébauchées dès 1853 et finalisées en 1856, sur un thème choisi avec sûreté pour son potentiel rythmique (un thème que Brahms doit sans doute au violoniste hongrois Eduard Reményi réfugié à Hambourg et qui le présente à Joachim).

Les *Variations sur un thème original*, quant à elles, sont surnommées par Brahms « *mes variations philosophiques* » et manifestent un nouveau souci d'analyse, qui les dépouille de toutes les séductions romantiques d'usage. *La difficulté consiste à domestiquer l'imagination*, écrit encore Brahms qui aspire à soumettre sa « folle du logis » à la beauté rigoureuse du classicisme. Ces *Variations*, dont la date exacte de composition reste incertaine (on les sait achevées à l'été 1857), constituent en tous cas la première ébauche de cette synthèse entre classicisme et romantisme que le compositeur parviendra seul à réaliser avec les années.



Le 13 septembre 1860, Brahms offre à Clara en cadeau d'anniversaire un arrangement du deuxième mouvement du somptueux premier *Sextuor à cordes* (op.18) qu'il vient de composer, une œuvre de caractère classique et cependant totalement novatrice. Le thème original de ce mouvement lent et de ses variations, à l'allure de marche noble, à la fois solennelle et passionnée, se prête à des gestes qui évoquent Bach, Haendel, Haydn et Mozart.

Dans cette lignée, le laboratoire des Variations bat son plein les deux années suivantes avec les **Variations et fugue sur un thème de Haendel op.24** (1861), précédé d'ailleurs des **Variations sur un thème de Schumann pour piano à quatre mains, op.23** puis les **Variations sur un thème de Paganini op.35** (1862-63).

La première œuvre, *haendélienne par ses dimensions, sa carrure, son mouvement, sa puissance, sa musculature, un air de santé très typique du vieux maître classique*, est d'une exigence technique monumentale qui requiert une audace nouvelle même à cette époque d'acrobaties pianistiques. Et cependant la virtuosité n'y est jamais une fin en soi, mais s'y déploie au seul but expressif d'une écriture qui vise la suggestion orchestrale et un climat avant tout poétique. Clara, qui crée l'œuvre et l'aime passionnément, avoue cependant qu'elle la trouve au-dessus de ses forces.

En cela, cet opus 24 s'oppose rigoureusement à l'opus 35, qui n'exploite pas le thème du *24<sup>ème</sup> Caprice op. 1* de Paganini par hasard. Il s'agit là du seul opus de toute l'œuvre à être délibérément axé sur la virtuosité, comme si Brahms cherchait à épuiser littéralement les ressources du clavier. Clara déclare cette fois qu'il s'agit de *variations de sorciers* – et Geoffroy Couteau qu'on y découvre que Brahms avait en fait quatre mains... mais par delà leur virtuosité, à travers elle même, il livre toutes les clés de son langage et ouvre par là le chemin pour les interpréter. Ces Études pour piano, telles que Brahms les avait initialement intitulées, si techniques soient-elles, ne le cèdent en rien à l'expressivité en effet, et loin de Liszt, armées de la grande tradition héritée de Bach et de Beethoven, leur foudroyante mécanique se soumet toujours aux principes mis en avant par Brahms dès ses premières variations, pour constituer des tableaux extraordinairement variés et infiniment poétiques.

Lorsqu'en 1866, Brahms annonce avec un rien de nonchalance qu'il vient de *composer seize innocentes petites valse en forme schubertienne*, leur dédicataire, le critique viennois Eduard Hanslick, se fait le porte-voix de l'étonnement général : *Brahms et des valse ! Les deux mots se regardent avec stupeur sur l'élégante page de titre. Brahms le sérieux, le taciturne, le véritable frère cadet de Schumann, écrire des valse ! Et, en plus, aussi nordique, aussi protestant, et aussi peu mondain qu'il est !*

Les **Seize Valse op.39** ne sont évidemment pas des musiques de danse – et Hanslick ne s'y trompe pas – mais manifestent une fois encore ce goût de la variation, même si c'est ici d'une toute autre façon : de la pesante valse des brasseries de Hambourg à la valse mousseuse de Vienne, en passant par le Ländler bavarois ou l'éclat du cymbalum magyar, évoquant tour à tour Strauss, Chopin, Schumann, Schubert, tout y passe et tout y est toujours profondément personnel.

Originellement composées en 1866 (certaines même dès 1856) pour piano à quatre mains, elles connaissent un succès tel que Brahms en rédige aussitôt une version pour piano à deux mains.

**Sans lien entre elles, elles forment cependant un ensemble remarquablement cohérent par l'enchaînement combiné des tonalités, des tempi et des formules rythmiques de chacune. Elles ont surtout cette saveur de premiers souvenirs d'enfance retrouvés – une enfance passée dans les tavernes à accompagner au piano un papa musicien.**

Les *Vingt-et-une Danses hongroises* sont pareillement composées sur plusieurs années (dès 1852 et jusqu'en 1869) et d'abord pour piano à quatre mains avant d'être arrangées, pour les dix premières d'entre elles, pour piano à deux mains. Elles sont aussi issues des jeunes années, passées auprès d'Eduard Reményi qui initie Brahms au folklore magyar. Les considérant seulement comme de simples adaptations de thèmes traditionnels, Brahms ne leur attribue pas de numéro d'opus (les 11<sup>ème</sup>, 14<sup>ème</sup> et 16<sup>ème</sup> sont pourtant apparemment des thèmes originaux). Elles lui valent toutefois une popularité internationale qui finira même par être lucrative.

# *Frei aber einsam*

À la fin de ces années 1860, Brahms est établi à Vienne depuis quelques années, avec une carrière musicale solide, entouré d'amitiés qui ne le sont pas moins ; sa mère est décédée, et Clara reste cette figure d'amour à la fois impossible et sublimé. Il a en outre une production à son actif déjà robuste mais où les grandes compositions orchestrales, exceptions faites du *Premier Concerto pour piano* et du *Requiem allemand*, sont encore toutes à venir.

Si l'œuvre dans son ensemble ne se soumet pas à une classification rigoureuse, avec des charnières aussi claires que chez Beethoven par exemple, l'œuvre pour piano, elle, se dessine plus précisément : après la jeunesse (qui englobe les œuvres allant du *Scherzo* aux *Ballades* – « jeunesse » qui n'est due qu'à l'âge de Brahms à l'époque, et non à une immaturité de l'écriture comme on l'a vu), puis la période technique (couvrant l'ensemble des grandes variations), les derniers opus, sur deux époques séparées mais chacune très resserrée, constituent la dernière période, de nature contemplative quant à elle : trente pièces qui n'appartiennent plus aux formes classiques de la sonate ou de la variation, utilisées jusque-là (*Ballades* mises à part) mais qui s'apparentent davantage au genre romantique.

Une dizaine d'années après la publication des *Danses hongroises* (et la création de ses deux premières symphonies), l'été 1878, qui est aussi l'été du *Concerto pour violon*, un été à l'âme rude et tendre, si caractéristique de Brahms, le compositeur renoue avec son instrument.

Les **Huit Klavierstücke op.76** sont huit pièces aux titres trompeurs d'*Intermezzo* et de *Capriccio* qui n'ont ni la fonction, ni l'humeur de ces genres établis, mais qui, avec leur qualité méditative, parfois élégiaque (pour les premiers), et leur caractère véhément, souvent passionné (pour les seconds), restaurent le climat de légende nordique, imbu de mystère fantastique, cher à Brahms depuis sa jeunesse.

Les **Deux Rhapsodies op.79** (1879) poursuivent ces retrouvailles et s'inscrivent même dans la droite ligne des *Ballades* de l'opus 10. Pareillement à l'opus 76, le titre de *Rhapsodie* est là encore trompeur : il s'agit bien en fait de ballades, qui empruntent au genre du scherzo structure et caractère (à ceux de Beethoven et de Chopin notamment). On y reconnaît le tempérament de ce Kreisler junior, qui gravissait les escaliers *tel un ouragan, avant d'ébranler la porte de ses deux poings pour faire irruption dans la pièce sans attendre la réponse...*

Les quatre derniers cycles (opus 116 & 117, 1892 et opus 118 & 119, 1893) constituent à la fois un testament pianistique et un concentré de l'inspiration de toute l'œuvre dans son essence. Brahms surnomme certaines d'entre elles les *berceuses de ma douleur*.

Les **Sept Klavierstücke op.116**, aussi intitulés *Fantasiën* (un titre qui ne correspond guère en vérité qu'à la troisième pièce, une ballade nordique composée antérieurement) se divisent comme l'opus 76 en *Intermezzi* et en *Capricci*, et fonctionnent comme précédemment. Des trois *Capricci*, se dégage un sentiment de sursauts tourmentés, comme si un cœur d'adolescent emprisonné dans le corps d'un sexagénaire tambourinait à la porte verrouillée du passé. Les quatre *Intermezzi* répandent en revanche une douce mélancolie qui tâcherait de consoler l'épuisement, sans toutefois se consoler elle-même.

Les **Trois Intermezzi de l'op.117**, eux, s'inspirent d'un texte, comme les *Ballades* de l'opus 10 (encore elles, toujours elles bien sûr), et même d'un texte écossais, puisé, lui aussi, dans les *Voix des peuples* de Herder – une lamentation en forme de berceuse. Sans qu'une fois encore rien dans ces pages ne soit jamais narratif ni descriptif, la voix d'une mère berçant son enfant donne son inflexion à l'écriture de la première pièce. Dans la deuxième, on entend encore cette voix s'évertuer dans la berceuse et cependant laisser affleurer les accents de la femme trahie. La troisième est baignée d'une amertume secrètement passionnée et clôt ce triptyque tout en demi-teinte.



C'est pendant l'été 1893, alors qu'il termine la préparation d'une nouvelle édition des œuvres complètes de Schumann sous le contrôle de Clara, que Brahms compose les *Six Klavierstücke* de l'opus 118 et les *Quatre Klavierstücke* de l'opus 119. Il n'y a pas là de coïncidence romanesque – la vie est toujours plus habile que les romans de ce point de vue : ces pièces qui, à la manière des précédents opus, regroupent des *intermezzi* méditatifs, des *ballades* légendaires (même lorsqu'elles s'intitulent rhapsodie, on l'a vu) et même une *romance* (cas unique dans toute l'œuvre pianistique), sont toutes des confidences intimes, les dernières que Brahms compose, et qu'il adresse, une fois encore, une dernière fois, à Clara (l'opus 118 lui est spécifiquement dédié). Peut-être, à travers Clara, les adresse-t-il aussi, à celui qu'il admirait tant et qui lui déploya les ailes quarante ans plus tôt. Et peut-être à travers Robert et Clara Schumann, est-ce pour le jeune aigle qu'il écrit aussi ces pages, qui appivoisent la résignation avec une douceur mélancolique et se souviennent avec une tendre nostalgie des rêves héroïques. Elles s'achèvent sur une ultime ballade, impétueuse et poétique, comme cette Nature du Nord de l'Allemagne, et comme le jeune aigle qu'il fut et le jeune aigle que tout interprète doit trouver en lui-même pour s'emparer de l'œuvre.



# Pur comme le diamant, doux comme la neige

Les quatre derniers opus de Johannes Brahms se sont imposés très tôt dans le parcours de Geoffroy Couteau. La partition de l'opus 118 sur le pupitre du pianiste de treize ans constitue la première rencontre avec cette écriture ; l'entrée au CNSM quelques années plus tard est délivrée de toute anxiété grâce à l'opus 116, qui lui inspire un sentiment de liberté inédit. En 2005, il remporte le Premier Prix du *Concours International Johannes Brahms* et son premier enregistrement discographique paru en 2008 lui est logiquement consacré.

[www.geoffroycouteau.com](http://www.geoffroycouteau.com)

La présence de Johannes Brahms à des moments charnières du parcours de Geoffroy Couteau semble jalonner la construction de son identité. Cela se cristallise lentement en un projet d'intégrale au disque, dont l'interprète ne mesure pas la folie mais dont il sent intimement l'évidence. Ayant déjà côtoyé une large partie de l'œuvre pianistique de Brahms, il pressent une quête à accomplir pleinement. Il décide alors de s'y consacrer exclusivement : approfondir cette relation sera de l'ordre d'une odysée.

*« On n'a jamais autant le sentiment d'être soi-même que lorsque l'on se perd. Peut-être devient-on soi-même grâce à l'autre, en l'occurrence grâce à son écriture. »*

À mesure qu'il apprivoise l'œuvre dans son entier, la terre s'ouvre sous ses pieds... Cette écriture réclame une énergie qui part de loin – on joue ici avec les éléments...et l'on apprend à ne pas se casser le bras avec une telle énergie... Le doux kamikaze qu'il est a désormais la certitude que le projet est taillé sur mesure pour lui.

Enfant, Geoffroy Couteau se destinait à une carrière de gymnaste. Une vocation contrariée qui le cloua au piano et dont il a gardé une part de nostalgie, et certainement un goût du risque jusque dans la fibre la plus intime de sa chair.

Se saisir de cette œuvre gigantesque, l'incorporer littéralement, relève bien d'une expérience athlétique, tant émotionnellement que corporellement. Partant autrefois à la conquête de saltos, l'interprète retrouve cette tension paradoxale entre enracinement et apesanteur, entre force et douceur, entre puissance de l'élan et grâce du mouvement.

*« Ces œuvres s'éclairent les unes les autres : on trouve aux questions que posent certaines, les réponses dans d'autres, chacune faisant cheminer.*

*Comment soutenir la grande arche des Variations Haendel sur la durée, ou comment conserver une valeur expressive à la difficulté technique des Variations Paganini (avec cette extraordinaire emprise de Bach et la prédominance du contrepoint) ?*

*Cette introspection fournit des outils irremplaçables pour construire l'architecture des sonates, et donc, leur discours musical...*

*Les variations, forme identitaire de l'écriture de Brahms, soulignent un travail autour de l'insaisissable – comme s'il disait "tout m'échappe mais je poursuis l'expressivité par tous les moyens"...*

*Une expression de la nostalgie ? Sans doute, comme l'autre forme identitaire de son écriture qu'est la berceuse omniprésente...*

*La polyrythmie et la polyphonie exigent dans l'interprétation un équilibre absolu entre intériorité et expressivité.*

*J'ai pu ressentir combien la question du temps fut un élément générateur. A une autre échelle, c'est aussi lui qui permet de charpenter le moelleux du son qui ne doit jamais être vaporeux, mais bien "pur comme le diamant et doux comme la neige"... »*

Of the 122 opus numbers in the catalogue of Johannes Brahms, a mere twenty or so are for piano solo. But their composition stretched over a period of more than forty years (from 1851 to 1893, and from op.1 to op.119), and they constitute both a shortcut for surveying Brahms's output as a whole and an œuvre in their own right, with his style already present from the very first works, becoming more individual and complex as the years go, before attaining its quintessence with his late maturity.



**Geoffroy Couteau's decision to record the complete corpus for solo piano in chronological order of composition stems from the desire to share with the listener the traversal of that style like a traversal of time – the traversal of a life.**

**He seizes this body of work rather as a young actor might embark on playing the character of Peer Gynt in Henrik Ibsen's epic play, which begins with a hero aged twenty and ends, more than six hours later, with that same man in the twilight of his existence.**

An itinerary in which, Ibsen teaches us, the essential challenge is to succeed in being oneself. And it is a challenge that incontestably faced the language of Brahms.

# Like Minerva

## springing fully armed from the head of Jove

*I felt certain that from such developments would suddenly emerge an individual fated to give expression to the times in the highest and most ideal manner, who would not bring us mastery step by step, but, like Minerva, would spring fully armed from the head of Jove. And now here he is, a young blood at whose cradle graces and heroes stood watch. His name is Johannes Brahms . . . Seated at the piano, he began to reveal most wondrous regions. . . . His playing, too, was inspired, turning the piano into an orchestra of wailing and jubilant voices. There were sonatas, more like veiled symphonies; songs, whose poetry one would understand without knowing the words, all imbued with a deep feeling for melody; single pianoforte pieces, sometimes demoniacal, of the most graceful form . . . and every work so different from the rest that each seemed to flow from a separate source. And then it was as though he himself, like a tumultuous stream incarnate, united all into a waterfall, bearing a peaceful rainbow above the rushing waves, met on the shore by playful butterflies and the voices of nightingales.*

These lines, first published in the periodical *Neue Zeitschrift für Musik*, are taken from an article entitled 'Neue Bahnen' (New paths) that Robert Schumann wrote about Johannes Brahms just a few weeks after their first meeting on 1 October 1853.

That initial encounter with one whom Schumann immediately dubbed 'the young eagle' was something of a *coup de foudre*: a lightning flash, a shock whose impact was so powerful that its equivalent could only be sought in the natural world. Schumann's lyrical enthusiasm bears faithful witness to the love he felt for the talent of this twenty-year-old virtuoso with a 'still almost boyish appearance, with his high-pitched voice and long, fair hair, dressed in his plain grey summer jacket . . . his energetic, characteristic mouth and his deep, serious gaze'.

But Schumann also touched on a truth that the younger composer's future works would never contradict: there is in them something of a force of nature (and also something that would draw its force from nature itself – as was more or less obligatory at this period, one is almost tempted to add).

The sonatas mentioned by Schumann (those 'veiled symphonies') and those 'single pianoforte pieces, sometimes demoniacal, of the most graceful form', which Brahms performed to introduce himself to his dumbfounded new hosts in early October 1853, make up the first opus numbers in his catalogue, and therefore the only works earlier than this decisive encounter. Their numbering does not strictly respect the chronology of composition, but rather reflects the choice of Brahms himself when he offered them to the publishers Breitkopf & Härtel, with a strong recommendation from Schumann, in the days immediately following the appearance of his article.

On the subject of the Scherzo in E flat minor (op.4, 1851), in which one can discern faint traces of Chopin's Scherzo in B flat minor, Clara Schumann wrote in her diary on 4 October 1853: 'This Scherzo is a remarkable piece, rather youthful perhaps, but full of imagination and splendid ideas. Here and there the sound of the instruments was not suitable to their characters, but these are trifles in comparison with his rich imagination and feeling.'

**The *coup de foudre* did not spare Schumann's wife, herself a virtuoso pianist and inspirational muse, and Clara was soon to count every bit as much as Robert in the life and the work of Brahms.**

It was to her that he respectfully dedicated the Sonata no.2 in F sharp minor (op.2, 1852), of which Claudio Arrau once said: 'The beginning of the F-sharp minor Sonata is so *incredible*, such a challenging of the world. That alone should make people, particularly young people, want to play it.' The finale ends in a very unexpected – and very intimate – fashion, on a *pianissimo* that aspires to ecstasy, almost mystical.

If Brahms preferred to present the Sonata no.1 in C major (op.11, 1853 – thus composed later, and dedicated to the friend who had introduced him to the Schumanns, the violinist Joseph Joachim) to the publishers as his first opus number, it is because he found that work more imposing, with its more specifically pianistic textures, which at once struck the Schumanns, and its first movement which resembles the opening of Beethoven's 'Hammerklavier' as a son resembles his father (but a son with so strong a personality that he already has a perfectly autonomous identity).

Brahms's first two sonatas follow the same conventional structure in four movements (allegro in sonata form, theme and variations, scherzo, finale) and evoke the atmosphere of fantastical legend, by turns heroic and dreamy, of the northern ballad dear to this young and passionate reader of E. T. A. Hoffmann who signed his first pieces with the pseudonym 'Johann Kreisler Junior'.

'May you never regret what you did for me, and may I become truly worthy of you', Brahms wrote to Schumann following the laudatory article. The younger musician was apprehensive of the fame and the expectations that would all too quickly result from it. In November 1853 the young eagle submitted his still unfinished Third Sonata in F minor (op.5) to his new protector. This was to be the only work of his on which Schumann gave him advice and criticism in the course of composition (tragedy struck him barely two months later). Of the three sonatas, this is undeniably the most accomplished. With an 'expressive purity and vigour that are truly miraculous, because they are all raw, vivid expression, throbbing with life, devoid of habits of language, devoid of concern, one might say, for the conventions', this youthful work is already typically Brahmsian, at once a tribute to the heritage of the masters and an original expression of its time, featuring a dazzling variety of textures and an Andante that is probably among the finest movements of his entire output ('the most beautiful love music after *Tristan*. And the most erotic – if you really let go, without any embarrassment').

**This Third Sonata, like its two predecessors, also offers a framework for exploring the writing of variations – a technique which occupies a central place in Brahms’s œuvre as a whole, and is the specific object of five complete compositions among the piano works alone.**

The first of these is the Variations on a Theme of Schumann (op.9, 1854), dedicated to Clara for the birth in June 1854 of Felix, the son Schumann would never know and to whom Brahms stood godfather. A few months earlier, Robert had been struck down by the illness that would lead to his confinement in a sanatorium until his death two and a half years later. In her personal diary, Clara wrote: ‘He sought to comfort me. He composed variations on that wonderfully heartfelt theme that means so much to me, just as last year when I composed variations on this theme by my beloved Robert, and moved me deeply through his sweet concern.’

These ‘Variations on a Theme by Him, dedicated to Her’ do indeed radiate a tenderness that is sometimes passionate, always astonishing; yet the heart pours forth with a compositional freedom that is admirably controlled (notably with changes of key unprecedented in this form). Drawing on the profound artistic and emotional inspiration that the Schumann couple represented for him, this initial set of variations was to open the door to a veritable laboratory for Brahms’s musical idiom.

The anthology *Stimmen der Völker in ihren Liedern* (Voices of the peoples in their songs) compiled by the poet and philosopher Herder, friend of Goethe, disciple of Kant and passionate admirer of Rousseau, had a powerful and lasting influence on the young Brahms. Having drunk from this new source, his sensibility produced a work that is very much *sui generis*: the *Ballades* (op.10, 1854), whose four pieces are as indissociable as the movements of a sonata.

Geoffroy Couteau sees them as his 'privileged entry point into the imaginative realm of Brahms's piano music, with their harmonic and contrapuntal texture which are also to be found in the variations and that vein of nostalgia which irrigates all his compositions'. Inspired by a Scots ballad translated by Herder – a dialogue between a mother and her son over which the shadow of patricide looms – they present a poetic illustration of the text without ever being descriptive or narrative in any way. Quite aside from the power of the ambience of northern legend and the sentiment of communion with nature that they express (both elements that colour all his future output), they constitute above all the kernel of his conception of music as poetry, his choice of 'pure' music as opposed to programme music in particular, and to everything that the New German School (led by Liszt and Wagner) advocated for the fusion of the arts in general. Schumann, whose precarious state of health still allowed him moments of lucidity, wrote to Clara from his sanatorium: *And the Ballades – the first, wonderful, wholly new . . . The end is beautiful, very individual. And how different the second is, how varied, how stimulating for the imagination; there are enchanting sounds there! . . . The final F sharp in the bass seems to introduce the third Ballade. What will I call it? Demoniacal – quite splendid, and becoming more and more mysterious . . . In the fourth, how marvellous it is that the strange first note of the melody hesitates between major and minor, then stays wistfully in the major. And now on to overtures and symphonies!*



# New paths

Clara continued to watch over this 'Johannes come from who knows where', though in truth it was as much the younger man who watched over her in those sad years of Schumann's confinement, which came to an end on 29 July 1856. They were also studious years, during which Bach and Palestrina too stood watch over Brahms's desk and contributed new insights to his variation technique.

On this subject, Brahms had much to say in his correspondence, observing that modern composers rarely chose suitable themes that allowed for interesting development from the point of view of both instrumental technique and musical thought. He was particularly insistent that it was indispensable to choose a theme with a solid bass: 'The bass is more important than the melody', he told Gustav Jenner. For him, the bass was the true guide, allowing composers to control their imagination.

These principles, already applied to op.9 (in which Brahms even inverts the melody and the bass theme, placing the latter in the treble), are still more apparent in the second set of variations, op.21. This publication consists of two books, again numbered in reverse chronological order, and is probably one of the least known to the wider public.

The Variations on a Hungarian Song, first sketched in 1853 and completed in 1856, are based on a theme skilfully chosen for its rhythmic potential – Brahms very likely obtained it from the Hungarian violinist Eduard Reményi, then a refugee in Hamburg, who presented it to Joachim.

Brahms called the Variations on an Original Theme ‘my philosophical variations’; this work shows a new concern for analysis, which strips it of all conventional Romantic seductions. ‘The difficulty consists in domesticating the imagination’, wrote Brahms, who aimed to subject his ‘chattering mind’ to the rigorous beauty of Classicism. This set of variations, whose precise date of composition remains uncertain (we know it was finished by the summer of 1857), in any case constitutes the earliest attempt at that synthesis between Classicism and Romanticism that the composer would achieve only in later years.

**On 13 September 1860 Brahms gave Clara as a birthday present an arrangement of the second movement from the sumptuous String Sextet no.1 (op.18) that he had just composed, a work of classical character yet also wholly innovative. The original theme of this slow movement and its variations, with the gait of a noble march, at once solemn and passionate, lends itself to gestures evocative of Bach, Handel, Haydn and Mozart.**

Following this same approach, the Brahmsian variation laboratory was extremely active over the next two years, with the Variations and Fugue on a Theme of Handel (op.24) of 1861 – itself preceded by the Variations on a Theme of Schumann for piano four hands (op.23) – then the Variations on a Theme of Paganini (op.35, 1862–63).

‘Handelian in its dimensions, its breadth, its movement, its power, its musculature, an air of robust health very typical of the old classical master’, the op.24 set makes monumental technical demands that require an audacity novel even in that period of pianistic acrobatics. And yet its virtuosity is never an end in itself, but is deployed solely to further the expressive purposes of a style that aims to suggest orchestral textures and a mood that is above all poetic. Clara, who premiered the work and was passionately fond of it, nonetheless admitted that it was beyond her capacities.

The approach of op.24 is at the opposite pole from that of op.35, which – not by coincidence – exploits the theme of the Twenty-fourth Caprice from Paganini's op.1. This is the only work in Brahms's whole output to concentrate deliberately on virtuosity, as if he were seeking literally to exhaust the resources of the keyboard. This time Clara declared that it was a set of 'witches' variations', while Geoffroy Couteau remarks that 'we discover here that Brahms in fact had four hands – but over and above its virtuosity, indeed through that very virtuosity, he gives away all the keys to his language and thereby opens the path for the interpreter'. For these 'Studies for piano', as Brahms initially called them, however technical they may be, still lack nothing in expressiveness; far removed from Liszt, and underpinned by the great tradition inherited from Bach and Beethoven, their devastating mechanism always submits to the principles defended by Brahms right from his first variations, to produce extraordinarily varied and infinitely poetic tableaux.

When Brahms announced with a hint of nonchalance in 1866 that he had just 'composed sixteen innocent little waltzes in Schubertian form', their dedicatee, the Viennese critic Eduard Hanslick, gave voice to the general astonishment: 'Brahms and waltzes! The two words stare at each other in positive amazement on the elegant title page. The serious, taciturn Brahms, the true disciple of Schumann, north German, Protestant and unworldly like his master: does *he* write waltzes?'

The Sixteen Waltzes (op.39) are of course not music for dancing – as Hanslick was well aware – but once more display their composer's penchant for variation, though here in a quite different vein: from the ponderous waltz of the beer-halls of Hamburg to the sparkling Viennese variety, by way of the Bavarian ländler and the glitter of the Magyar cimbalom, evoking Strauss, Chopin, Schumann, Schubert by turns, he turns his hand to everything, and everything is always deeply personal.

Originally issued in 1866 (though some of them date as far back as 1856) for piano four hands, these waltzes enjoyed such success that Brahms immediately made a version for piano solo.

**Although there is no link between the individual dances, they form a remarkably coherent group thanks to the combined sequence of keys, tempos and rhythmic formulas. Above all, they possess a flavour of early childhood memories – a childhood spent in taverns accompanying his musician father on the piano.**

The Twenty-one Hungarian Dances were likewise composed over a period of years (from 1852 to 1869) and initially for piano four hands before being arranged (the first ten only) for two hands. They too derive from Brahms's early years, spent with Eduard Reményi who introduced him to Hungarian folklore. Brahms did not assign them an opus number, regarding them as mere arrangements of traditional tunes, even though nos.11, 14 and 16 of the four-hand set are apparently original themes. But they earned him an international popularity that eventually proved to be lucrative.

# *Frei aber einsam*

By the late 1860s, Brahms had been resident in Vienna for several years, with a solid musical career and surrounded by equally firm friendships; his mother had died, and Clara remained an object of love at once impossible and sublime. He already had a substantial output behind him, but most of the great compositions with orchestra, except for the First Piano Concerto and *Ein deutsches Requiem*, were still to come.

If his oeuvre as a whole cannot be fitted into a strict classification, with pivotal points as clear as they are in, say, Beethoven, the piano works may be categorised more precisely. After the youthful compositions (comprising the pieces from the Scherzo to the Ballades – it being understood that 'youthful' refers only to Brahms's age at the time, and not to any stylistic immaturity, as we have seen above), then the 'technical' period (which covers all the major sets of variations), the final opuses, from two distinct but both very narrow spans of time, make up the last period of his piano music, contemplative in nature: thirty pieces that no longer come under the Classical headings of the sonata or the cycle of variations which he had utilised up to that point (except in the Ballades) but are more closely related to the Romantic genre piece.

A decade after the publication the Hungarian Dances (and after the premieres of his first two symphonies), in the summer of 1878, which was also the year of the Violin Concerto - a summer with a rugged and tender soul, so characteristic of Brahms - the composer turned once again to his own instrument.



The Eight *Klavierstücke* op.76 bear the misleading titles 'intermezzo' or 'capriccio', but possess neither the function nor the mood of those established genres; instead, with their meditative, sometimes elegiac quality (the intermezzos) and their vehement, often passionate character (the capriccios), they revert to the atmosphere of northern legend, imbued with fantastical mystery, that had been dear to Brahms since his youth.

The Two Rhapsodies op.79 (1879) pursue this return to an earlier inspiration and may even be situated in a direct line of descent from the Ballades op.10. As in the case of op.76, the title 'rhapsody' is misleading: in fact, these too are ballades, which borrow their structure and character from the scherzo genre (and notably from the scherzos of Beethoven and Chopin). One recognises in them the temperament of that 'Kreisler Junior' who 'with the boisterousness of youth, would run up the stairs, knock at my door with both fists, and, without waiting for a reply, burst into the room'.

The last four cycles (opp.116 and 117 from 1892 and opp.118 and 119 from 1893) constitute at once a pianistic testament and a quintessence of the inspiration of his entire oeuvre. Brahms even referred to some of them as 'cradle-songs of my sorrows'.

The Seven *Klavierstücke* op.116, also known as *Fantasien* (a title that in truth corresponds only to the third piece, a northern ballade composed earlier), are divided like op.76 into intermezzos and capriccios, and function like their predecessors: the three capriccios convey a sentiment of tormented bursts of energy, as if an adolescent heart imprisoned in the body of a sixty-year-old were hammering on the locked door of the past; the four intermezzos, by contrast, breathe a gentle melancholy that seems to be trying to console exhaustion, yet without being able to console itself.

The Three Intermezzos op.117, for their part, are founded on a text, like the Ballades op.10 (decidedly a persistent presence), and even on a text from Scotland, again drawn from Herder's *Stimmen der Völker* – a lament in the form of a lullaby. Though once more nothing in these pieces is ever narrative or descriptive, the voice of a mother lulling her child gives its inflection to the style of the first piece. In the second, we again hear that voice doing its utmost to rock the baby, yet at the same time hinting at the tone of a woman betrayed. The third, bathed in the bitterness of intimate passions, closes a triptych notable for its subdued character throughout.

It was during the summer of 1893, while putting the finishing touches to a new edition of the complete works of Schumann under the general editorship of Clara, that Brahms composed the six *Klavierstücke* of op.118 and the four of op.119. There is no novelettish coincidence here – life is always defter than novels in that respect: these pieces which, like those of the preceding opuses, comprise meditative intermezzos, legendary ballades (even when they call themselves rhapsodies, as we have seen) and even a romance (a unique occurrence in his pianistic output), are all intimate avowals, the last Brahms composed, which he addressed, once again, one last time, to Clara (op.118 is specifically dedicated to her). Perhaps, through Clara, he also addressed them to the man he admired so much and who had opened his wings for him, forty years before. And perhaps, through Robert and Clara Schumann, it was for the young eagle, too, that he wrote these pages, which come to grips with resignation in gently melancholic fashion and recall heroic dreams with tender nostalgia. They end with a final ballade, impetuous and poetic, like the landscapes of north Germany, and like the young eagle he once was and the young eagle that every interpreter must find within himself or herself in order to appropriate this œuvre.



## Pure as diamond, soft as snow

The last four opuses for piano became an essential fixture in Geoffroy Couteau's career at a very early age. The score of op.118 on the thirteen-year-old pianist's desk marked his first encounter with the composer's style; his entrance examination for the Conservatoire National Supérieur de Musique a few years later was liberated from all anxiety by op.116, which inspired in him a feeling of unprecedented freedom; in 2005 he won First Prize at the Johannes Brahms International Competition, and, entirely logically, his first recording, released in 2008, was devoted to the composer.

[www.geoffroycouteau.com](http://www.geoffroycouteau.com)

The presence of Brahms at key moments in the young artist's itinerary seems to mark out the construction of his identity. Things slowly crystallised into a project to record the complete piano works; Geoffroy Couteau did not at first perceive the wildly athletic nature of the idea, but he felt its rightness in his innermost self. Having already frequented a substantial portion of Brahms's output for piano, he had the presentiment that here was a quest he must accomplish in its entirety. He then decided to devote himself exclusively to the project: to deepen this relationship would be in the nature of an odyssey.

*'You never feel so powerfully yourself as when you lose yourself – perhaps you become yourself thanks to the other, in this case thanks to what he wrote'*

As he got to grips with the œuvre as a whole, the earth opened beneath his feet . . . 'This writing demands an energy that comes from very far away – you're playing with the elements here – and you learn how to avoid breaking your arms when you use them with such energy . . .' The gentle kamikaze was now absolutely certain that the project was tailor-made for him.

As a child, Geoffroy Couteau intended to pursue a career as a gymnast – a frustrated vocation that subsequently made him inseparable from the piano, and from which he has perhaps retained a hint of nostalgia (that eminently Brahmsian sentiment), and in any case a deeply ingrained appetite for risk.

To take hold of this gigantic œuvre, literally to incorporate it in oneself, is indeed an athletic experience, in both emotional and physical terms – a challenge in which the body is engaged in an energy where the artist, who once set out to master somersaults, finds once again that paradoxical tension between rootedness and weightlessness, strength and gentleness, powerful impetus and graceful movement. And that grace is never restricted to the beauty of the gesture alone, but is the grace that saves us by giving us access to ourselves and therefore allowing us to grow in stature.

*'Of course the works illuminate each other: one finds in some pieces the answer to the questions posed by others, and each of them allows one to advance – for example, when you've worked out how to sustain the great arch of the Handel Variations over the duration of the work, or how to conserve an expressive value amid and despite the technical difficulties of the Paganini Variations (with that extraordinary ascendancy of Bach and the predominance of counterpoint), you have acquired irreplaceable tools for constructing the architecture of the sonatas, and hence even their musical discourse. The variations make you aware of the two major preoccupations of pulsation and sonority, especially as these are central to Brahms's style, and present not only in the variations themselves but also in the sonatas. It's a hallmark of his writing, which works around the issue of elusiveness – as if he were saying "everything escapes me but I pursue expressiveness by all possible means"...'*



*'An expression of nostalgia? Probably, like the other hallmark of his style that is the omnipresent lullaby. The polyrhythm (with that typical "two against three" figuration) and the polyphony require the interpretation to achieve an absolute balance between interiority and expressivity (op.76 is a miracle, from this point of view as from others). Those are the great lessons I've learnt from making this complete recording – the relationship with pulse and the need to experiment with sound. Before this project, I had a tendency to use the pulse as a framework, a virtuous constraint; what working on the corpus as a whole has made me realise is how important it is to make the question of time your key target – it's the element that generates all the rest. It's also what enables one to sculpt the smoothness of the sound, which must never be vaporous, but "pure as diamond and soft as snow".'*

ヨハネス  
ブラームス

1833 - 1897

ジョフロワ  
クトー

ピアノ独奏曲全集

CD 1

(1851-1853)

- 1 スケルツォ 変ホ短調 作品4 (1851) 8'59

ピアノ・ソナタ第2番 嬰へ短調 作品2 (1852)

- 2 アレグロ・ノン・トロツポ、マ・エネルジーコ 6'07  
3 アンダンテ・コン・エスプレッショーネ 5'45  
4 スケルツォ 3'33  
5 フィナーレ:アレグロ・ノン・トロツポ・エ・ルバート 12'24

ピアノ・ソナタ 第1番 八長調 作品1 (1852-1853)

- 6 アレグロ 11'27  
7 アンダンテ 4'55  
8 スケルツォ:アレグロ・モルト・エ・コン・フォーコ 5'34  
9 フィナーレ:アレグロ・コン・フォーコ 6'40

ピアノ・ソナタ 第3番 ヘ短調 作品5 (1853)

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | アレグロ・マエストーソ                             | 12'03 |
| 2 | アンダンテ・エスプレッシオーヴォ                        | 10'34 |
| 3 | スケルツォ:アレグロ・エネルジーコ                       | 5'09  |
| 4 | 間奏曲(回想):アンダンテ・モルト                       | 3'16  |
| 5 | フィナーレ:アレグロ・モデラート・マ・ルバート                 | 8'05  |
|   |   |       |
| 6 | シューマンの主題による16の変奏曲 嬰ヘ短調 作品9 (1854)       | 17'42 |
|   |   |       |
| 7 | ハンガリーの歌による13の変奏曲 二長調 作品21-2 (1853-1856) | 6'32  |

CD 3  
(1854 - 1860)

4つのバラード 作品10 (1854)

- |   |                                      |      |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | 第1番 ニ短調「エドワード」: アンダンテ - アレグロ         | 5'00 |
| 2 | 第2番 ニ長調 アンダンテ - アレグロ・ノン・トロツポ - アンダンテ | 6'44 |
| 3 | 第3番 ロ短調 アレグロ                         | 4'29 |
| 4 | 第4番 ロ長調 アンダンテ・コン・モート - ピウ・レント        | 9'41 |

- 5 創作主題による変奏曲 ニ長調 作品21-1 (1857) 15'10

- 6 変奏曲 作品18 (1860)  
(ブラームスによる自作の《弦楽六重奏曲 第1番 変ロ長調 作品18》  
第2楽章のピアノ独奏用編曲) 10'22

CD 4  
(1861-1865)

- 1 ヘンデルの主題による25の変奏曲とフーガ 変ロ長調 作品24 (1861) 28'34

パガニーニの主題による変奏曲 イ短調 作品35 (1862-1863)

- 2 第1部 13'06  
3 第2部 10'03

16のワルツ 作品39 (1865)

- 4 第1番 ロ長調 0'50  
5 第2番 ホ長調 1'15  
6 第3番 嬰ト短調 0'44  
7 第4番 ホ短調:ポコ・ソステヌート 1'20  
8 第5番 ホ長調:グラツィオーソ 1'16  
9 第6番 嬰ハ長調:ヴィヴァーチェ 1'00  
10 第7番 嬰ハ短調:ポコ・ビウ・アンダンテ 1'58  
11 第8番 変ロ長調 1'23  
12 第9番 ニ短調 1'09  
13 第10番 ト長調 0'37  
14 第11番 ロ短調 1'30  
15 第12番 ホ長調 1'37  
16 第13番 ロ長調 0'38  
17 第14番 嬰ト短調 1'21  
18 第15番 変イ長調 1'19  
19 第16番 ニ短調 0'59

## CD 5 (1869 - 1879)

### ハンガリー舞曲集 (1869) (ブラームスによるピアノ独奏用編曲)

- |    |                                |      |
|----|--------------------------------|------|
| 1  | 第1番 ト短調:アレグロ・モルト               | 3'02 |
| 2  | 第2番 ニ短調:アレグロ・ノン・アッサイ - ヴィヴァーチェ | 2'45 |
| 3  | 第3番 ヘ長調:アレグレット                 | 2'10 |
| 4  | 第4番 嬰へ短調:ボコ・ソステヌート - ヴィヴァーチェ   | 4'23 |
| 5  | 第5番 嬰へ短調:アレグロ - ヴィヴァーチェ        | 2'03 |
| 6  | 第6番 変ニ長調:ヴィヴァーチェ               | 3'08 |
| 7  | 第7番 ヘ長調:アレグレット - ヴィーヴォ         | 1'33 |
| 8  | 第8番 イ短調:プレスト                   | 2'43 |
| 9  | 第9番 ホ短調:アレグロ・マ・ノン・トロツポ         | 1'51 |
| 10 | 第10番 ホ長調:プレスト                  | 2'03 |

### 8つの小品 作品76 (1878)

- |    |                                 |      |
|----|---------------------------------|------|
| 11 | カブリッチョ:ウン・ボコ・アジタート              | 3'30 |
| 12 | カブリッチョ:アレグレット・ノン・トロツポ           | 3'25 |
| 13 | 間奏曲:グラツィオーソ                     | 2'29 |
| 14 | 間奏曲:アレグレット・グラツィオーソ              | 2'09 |
| 15 | カブリッチョ:アジタート、マ・ノン・トロツポ・プレスト     | 3'09 |
| 16 | 間奏曲:アンダンテ・コン・モート                | 3'20 |
| 17 | 間奏曲:モデラート・センブリーチェ               | 2'59 |
| 18 | カブリッチョ:グラツィオーソ・エド・ウン・ボコ・ヴィヴァーチェ | 3'26 |

### 2つのラプソディ 作品79 (1879)

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 19 | ラプソディ第1番 ロ短調:アジタート                      | 9'54 |
| 20 | ラプソディ第2番 ト短調:モルト・パッショナート、マ・ノン・トロツポ・アレグロ | 5'15 |



CD 6  
(1892 - 1893)

7つの幻想曲 作品116 (1892)

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | カプリッチョ ニ短調:プレスト・エネルジーコ                    | 2'06 |
| 2 | 間奏曲 イ短調:アンダンテ                             | 3'53 |
| 3 | カプリッチョ ト短調:アレグロ・パッショナート                   | 3'07 |
| 4 | 間奏曲 ホ長調:アダージョ                             | 4'13 |
| 5 | 間奏曲 ホ短調:アンダンテ・コン・グラツィア・エド・インティミッシモ・センチメント | 3'06 |
| 6 | 間奏曲 ホ長調:アンダンティーノ・テネラメンテ                   | 3'28 |
| 7 | カプリッチョ ニ短調:アレグロ・アジタート                     | 2'04 |

3つの間奏曲 作品117 (1892)

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 8  | 第1番 変ホ長調:アンダンテ・モデラート                     | 4'40 |
| 9  | 第2番 変ロ短調:アンダンテ・ノン・トロポ・エ・コン・モルト・エスプレッシオーネ | 4'30 |
| 10 | 第3番 嬰ハ短調:アンダンテ・コン・モート                    | 5'32 |

6つの小品 作品118 (1893)

- |    |                                     |      |
|----|-------------------------------------|------|
| 11 | 間奏曲 イ短調:アレグロ・ノン・アッサイ、マ・モルト・アパッショナート | 1'43 |
| 12 | 間奏曲 イ長調:アンダンテ・テネラメンテ                | 5'36 |
| 13 | バラード ト短調:アレグロ・エネルジーコ                | 3'04 |
| 14 | 間奏曲 ヘ短調:アレグレット・ウン・ポコ・アジタート          | 2'43 |
| 15 | ロマンス ヘ長調:アンダンテ                      | 3'49 |
| 16 | 間奏曲 変ホ短調:アンダンテ、ラルゴ・エ・メスト            | 4'54 |

4つの小品 作品119 (1893)

- |    |                              |      |
|----|------------------------------|------|
| 17 | 間奏曲 ロ短調:アダージョ                | 3'22 |
| 18 | 間奏曲 ホ短調:アンダンティーノ・ウン・ポコ・アジタート | 4'36 |
| 19 | 間奏曲 ハ長調:グラツィオーソ・エ・ジョコーソ      | 1'38 |
| 20 | ラプソディ 変ホ長調:アレグロ・リゾルト         | 4'19 |

ヨハネス・ブラームスは全122作品を世に残したが、そのうちピアノ独奏のために書かれた作品は20曲余りにすぎない。それでも、ピアノ独奏曲の作曲期間は40年以上におよぶため(作品1～作品119/1851年～1893年)、その軌跡にはブラームスの全創作活動が凝縮され反映されていると捉えることができる。さらに各ピアノ曲を注視することで、彼特有の作曲様式が早くも初期には片鱗を示し、やがて確立・複雑化されて、ついには成熟と共に至高の真髄に達した過程を浮き彫りにすることも可能である。

今回ジョフロワ・クトーは、ブラームスの全ピアノ独奏曲を年代順に録音した。この決意は、聴き手と共にブラームスの作曲様式の変遷を時の変遷として――そして一つの人生の変遷として――捉えたいという強い想いに端を発する。

クトーの試みは、イプセンの戯曲『ペール・ギュント』の主役に挑む若き俳優のそれに喩えられるだろう――戯曲の冒頭では20歳の若者として登場するギュントが、約6時間後には人生の黄昏時を迎えるのだから。

イプセンはギュントの人生を介して、“自分とは何か”を追求することの重要性を私たちに伝えている。それこそまさに、ブラームスの音楽言語の軌跡の課題でもあった。

# 完全なる武装をして ゼウスの頭から生まれた ミネルヴァのごとき人物

私は、誰かが突然に現れ、この時代の至高の表現を理想的な形で表すだろうと考えていた。その人物は私たちに熟達をもたらすのであるが、それは才能の段階的な発展によるものではなく、完全なる武装をしてゼウスの頭から生まれたミネルヴァの様に、前触れもなく躍進するのだと考えていた。その人物はついに現れた。この若き男の揺りかごを、美の三女神と英雄たちが見守った。彼の名はヨハネス・ブラームス。(略)ピアノの前に腰を下ろしたブラームスは、すぐさま素晴らしき国を垣間見せ、私たちをこの不思議な世界へと勢いよく引き込んでいった。演奏は全く天才的だった。ピアノを、驚喜と嘆きの声をもつオーケストラに変化させてみせたのだ。彼が演奏したソナタは、装いを施された交響曲の様だった。歌曲のすみずみには深い旋律が流れ、人々は歌詞を知らずともその詩情をつかむことができた。それぞれのピアノ小品は、ある時は悪魔的で、またある時は優雅の極みをみせる。各曲があまりに異なるので、まるで各々が別の泉から流れ出でているかのようだった。そうして彼は、激しいほとばしりの中で、それらを一つの大きな滝の中で合体させているように見えた——泡立つ波の上には穏やかな虹がかかり、岸では蝶たちが戯れ、うぐいすが歌声を聴かせる。

この文章は、「新音楽時報」に掲載された記事『新しい道』の抜粋である。1853年10月1日にブラームスと初対面したロベルト・シューマンが、その数週間後に書いたものだ。

シューマンは、“一目惚れ”した「若き天才」ブラームスを称えた。この時シューマンが受けた、稲妻の様なあまりに大きな衝撃を喩えられるのは、ただ自然現象のみだった。その熱を帯びた叙情的な文章からは、20歳のヴィルトゥオーゾの才能に対する愛情がにじみ出ている。ブラームスは当時、まだ「軽やかで丈の短い灰色の上衣に身を包んだ、高い声と美しい長髪、エネルギッシュな表情と深く真剣な眼差しを備えた子供」(アルベルト・デイトリヒ)の様な容貌だったという。

シューマンの筆はさらに、ブラームスの作品がその後も宿し続けることになる、ある種の力強さの存在をも指摘している(それがまた、自然界から引き出される力強さでもあることは、ロマン主義という時代の必然と断言していいだろう。)

ブラームスは1853年10月に、シューマンが言及しているピアノ・ソナタ(「装いを施された交響曲」と「ある時は悪魔的で、またある時は優雅の極みをみせる小品」を弾いてその腕前を初披露し、聴き手たちを驚嘆させた。この時の演奏曲目は、彼の初期の自作で構成されている。つまり二人の記念すべき出会いの日よりも前に書かれた作品のみが演奏されたのだ。それらの作品番号は、ブラームスが自らの判断によって出版の際にブライトコプフ・ウント・ヘルテル社に指定したものであり、作曲時期に厳密に沿ってはいない。この出版は、記事の掲載から数日後、シューマンがただちにブラームスを推薦したことによって実現したものだ。

《スケルツォ 変ホ短調》(作品4、1851年)は、ショパンの《スケルツォ 変ロ短調》のかすかな影を感じさせる。クララ・シューマンは1853年10月4日付の日記にこう書いた。「スケルツォは傑出した作品で、やや初々しい部分がありながらも、想像力と輝かしいアイデアに満ちている。楽器の音色が各々のアイデアの性格にふさわしくない箇所も見受けられるが、それは彼の豊かな想像力と思想について語る上では、あくまでごく些細な事だろう。」

ヴィルトゥオーゾ・ピアニストにして靈感に富んだミューズでもあったクララもまた、ブラームスの才能に“一目惚れ”した。やがてクララは夫ロベルトと同じ程に、ブラームスの人生と創作にとって重要な存在となっていく。

ブラームスはクララに、敬意をこめて《ソナタ第2番 嬰へ短調》(作品2、1852年)を献上した。クラウディオ・アラウはこの作品について、「冒頭は実に驚異的であり、世界への果敢な挑戦である。それだけでも十分にピアニストに——とりわけ若い奏者に——演奏したい欲求を抱かせる」と述べている。ソナタのフィナーレは、神秘的な恍惚を希求するピアノシモを伴って、実に意外に——また親密に——幕を閉じる。

出版の際にブラームスが《ソナタ第1番 ハ長調》(作品1、1852-53年)を作品1と指定したのは(第2番よりも後に書かれた第1番は、シューマンを紹介してくれた友人でヴァイオリニストのヨーゼフ・ヨアヒムに献上されている)、第1番の方がよりピアニスティックで威厳があると考えたからで、これはシューマンがすぐさま注目した点でもあった。さらに、まるで息子が父親に似る様に、第1楽章はベートーヴェンのハンマークラヴィーア・ソナタの冒頭を連想させる(ただし極めて個性的な息子は、この時すでに完全に自立したアイデンティティを有していた。)

ブラームスの最初の2つのソナタは、伝統的な4楽章構成で書かれている（アレグロ／ソナタ形式、主題と変奏、スケルツォ、フィナーレ）。そして2曲が醸し出す、雄々しさと夢を行き来する幻想的な伝承文学の雰囲気は、若きブラームスがこよなく愛した北方のバラードの趣を想起させる——彼が初期の自作に「クライスラー・ジュニア」との偽名でサインをするほどに、E.T.A. ホフマンに夢中だったことを思い起そう。

『新しき道』の掲載後、ブラームスはシューマンに「私にしてくださったことを、貴方が後悔する様なことになりませんように。そして私が、貴方の賞賛に真に相応しい人物になりますように」と書いた。若きブラームスは、記事によって瞬刻間に高まるであろう名声と、自身に寄せられる期待に気を揉んだのだ。早くも1853年11月に、ブラームスは未完成の《ソナタ第3番 へ短調》（作品5）をシューマンに見せている。これは、ブラームスの作曲途上の作品に、シューマンが助言と批評を与えた唯一の例だ（その2ヶ月後に、あの悲劇がシューマンを襲う）。3作のソナタの中では、第3番が明らかに最高の完成度を誇る——ディートリヒによれば、「その表情に富んだ純然さと力強さは実に奇跡的だ。表現はあるがままで、活気に満ち、生が躍動する。月並みな音楽言語とは無縁であり、そこには言うなれば、慣例に対する屈託のなさがある。」この若書きの作品に、早くもブラームスらしさを垣間見ることが出来る。そこでは巨匠たちが残した遺産へのオマージュと、“今”を生きる者の独自の表現が同居しているのだ。テクスチュアの目を見張る多様性と、ブラームスの全作品の中で最も美しい音楽の一つに数えられ得るアンダンテ楽章を思い起こそう（アラウいわく、「《トリスタンとイゾルデ》を例外とすれば、最も美しい愛の音楽。そして最もエロティックな音楽でもある——貴方が抑制から自由になり、音楽の流れに身を任せさえすれば。」）



第1・2番と同様、ソナタ第3番でも変奏曲の書法が様々に探求された。変奏曲こそ、ブラームスの全創作において中心的な役割を担った技法であり、彼は“変奏曲”の語をメイン・タイトルに含むピアノ独奏曲を5つ残している。

まず《シューマンの主題による変奏曲》(作品9、1854年)は、1854年6月のフェリックスの誕生を機に、クララに捧げられた。シューマンがこの子に会うことはなく、ブラームスがその名付け親となった。シューマンは数ヶ月前から病魔に侵され、2年半後に死を迎えるまで、病院に收容されていたからだ。

クララは日記にこう記している。「ブラームスは私を慰めようとした。彼は私にとって大きな意味を持つ、あの心のこもった主題を基に、変奏曲を書いてくれたのだ。1年前に私もまた、この愛するロベルトの主題を用いて変奏曲を書いた。ブラームスの優しい気遣いに心打たれた。」

この“ロベルトの主題に基づいて書かれ、クララに捧げられた変奏曲”には確かに、めざましく、また時に情熱的な優しさが漂っている。しかし溢れ出る愛情は、見事にコントロールされた自由な作曲技法(変奏曲であれ程に斬新な転調が行われることは珍しい)をも推し進めていく。こうして、シューマン夫妻という深い芸術・感情的インスピレーションに包まれた《変奏曲》は、ブラームスの音楽言語に真に実験的な世界への扉を開けることになった。

詩人・哲学者のヘルダーは、ゲーテの友人でカントの弟子であり、ルソーに心酔したことで知られる。若きブラームスは、彼が編纂した『諸国民の声』を読み、その後この詩集から久しく影響を受けることになった。新たな靈感の源に刺激されたブラームスの感受性はまず、実に個性的な《4つのバラード》(作品10、1854年)に帰結する。4曲のバラードは、ソナタを構成する楽章の様に密な関係にある。

クラーは《4つのバラード》についてこう述べている:「ブラームスのピアノ音楽の想像世界への特別な入口であり、そこには変奏曲と同様の和声・対位法の書法と、彼の全作品に宿るあのノスタルジーが見出される。」ヘルダーが訳したスコットランドのバラードでは、父殺しをほのめかす息子とその母が対話を繰り返し広げるが、《4つのバラード》ではこのテキストがあくまでも詩的に示されるだけであり、描写・叙事的な音楽表現は皆無だ。北方の伝承文学が持つ力強い雰囲気と、そこで表現されている自然との一体化の感覚は注目に値するが(この二つの要素こそが、ブラームスの後の全創作を彩ることになる)、《4つのバラード》では何よりも、音楽を詩的なものとみなすブラームスの立場が浮き彫りになる——とりわけ彼が、標題音楽、そして(リストとワーグナーが率いた)「新ドイツ楽派」が諸芸術の融合をもって推奨したあらゆるものに対して、「純粹」音楽を支持したことを思い起そう。

《4つのバラード》についてシューマンは——不安定な健康状態にありながらも、まだ決定的に病に蝕まれてはいなかった——、病院からクララにこう書いている。「驚くべき出来の第1曲は、不思議な斬新さを聴かせる。末尾は美しく、非常に個性的だ。一方で第2曲は全く異なる性格を帯び、極めて多様で、想像力を刺激する——そこには魅惑的な美音がある! 第3曲は悪魔的で、実に輝かしい。曲は進展と共に神秘的になっていく…。第4曲においては、一風変わった旋律が長調と短調の間をさまよう様が何とも素晴らしい——そして不気味な長調に留まる。今こそ、序曲と交響曲を書かねば!」

## 新しき道

シューマンが病院に收容されてから、1856年7月29日に他界するまでの悲しみの数年間、クララは「どこからやって来たのか誰も知らないヨハネス」を見守り続けた——ブラームスもまた、彼女を気遣った。それは彼にとって、バッハとパレストリーナの遺産を熱心に学び、変奏曲の書法を発展させていった勤勉な数年間でもある。

ブラームスはこう記している。「今日の作曲家たちの内、器乐的テクニックの観点、音楽的アイデアの観点からみて、興味深い展開を促す主題を用いている者は減多にいない。とりわけ、確固としたバス声部を伴う主題を選ばねばならない。バスは旋律よりも重要だ。バスこそが真の道標として、ファンタジーを制御してくれる。」

この考えは、早くも作品9に生かされていた(同作ではバス声部とソプラノ声部の旋律の入れ替えさえ行われている。)この方針がさらに推し進められるのが、ブラームスの最も知られざる曲集の一つ《変奏曲集 作品21》だ。2つの変奏曲から成るが、ここでもまた、作曲時期に反して作品番号が振られている。

まず作品21-1《ハンガリーの歌による変奏曲》は、1853年からスケッチが進められ1856年に完成した。主題は、リズム展開の可能性という観点から巧みに選ばれている(ハンブルクに身を寄せていたハンガリーのヴァイオリン奏者エドゥアルト・レメーニと関係があるものだろう。ブラームスは彼を通じてヨアヒムと出会った。)

一方、ブラームスが「わが哲学的な変奏曲」と呼んだ作品21-2《創作主題による変奏曲》の斬新な書法は、慣例的なロマン主義の誘惑とは無縁だ。「困難さは、想像力を手はずけることにある」とブラームスは書いている。彼は古典主義の厳格な美に、自身の奔放な想像力を従わせることを望んだのだ。この変奏曲は1857年の夏までに完成したが、正確な作曲日は不明である。いずれにせよ、古典主義とロマン主義を統合した最初期の作品といえるだろう。ブラームスは後の時代に、ようやくその試みを実現することになる。

ブラームスは作曲したばかりの華やかな《弦楽六重奏曲 第1番》(作品18)の第2楽章を編曲し、1860年9月13日、クララに誕生日プレゼントとして贈った。《六重奏曲》は古典主義的な性格を有しながらも、全くもって革新的だ。緩徐楽章の個性的な主題とその変奏は、厳粛かつ情熱的な気高い足取りが特徴であり、バッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルトを彷彿とさせる。

こうした流れの中で、ブラームスは2年をかけて変奏曲というジャンルの実験をさらに推し進めていく。この間に生まれたのが、《ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ》(作品24、1861年。《4手のためのシューマンの主題による変奏曲》作品23の直後に書かれた)と《パガニーニの主題による変奏曲》(作品35、1862-63年)だ。

作品24は「その規模、闊達さ、起伏、力強さ、ふくよかさ、そしてあの模範的な巨匠らしい健康的な雰囲気ゆえに、ヘンデル的である」。この作品が要求する凄まじい演奏技術は、アクロバティックなピアノ奏法がもてはやされたロマン主義の時代においてさえ、大胆不敵なものだった。しかし、そこでヴィルトゥオジティ自体が目的と化すことは決して無い。むしろヴィルトゥオジティは、管弦楽的なテクスチュアやどこまでも詩的な雰囲気を暗示するための表現手段として発展させられている。この作品を熱烈に愛した初演者のクララは、自分の演奏能力を超える作品だと漏らしている。

この点において作品35は、作品24とは対照的である。パガニーニの《カプリース 第24番》(作品1)の主題の展開はこの次なのだ。ブラームスの全作品中で唯一、潔くヴィルトゥオジティに重きが置かれている——まるで彼が、鍵盤の可能性を網羅しようとしているかのように。クララはこの作品を「魔女たちの変奏曲」と形容した。クトーの見解はこうだ。「私たちはそこで、ブラームスが実は4つの手を持っていたということに気づかされる…。しかしヴィルトゥオジティを越えて、そしてヴィルトゥオジティを通して、ブラームスは自身の音楽言語の鍵を惜しげもなく与え、演奏者に道を開いてくれる。」ブラームスが当初「練習曲」と名付けた作品35は、演奏テクニックに重きを置きながらも、表現の豊かさを全く軽視していない。その点で、リストとは距離を置きつつ、バッハやベートーヴェンの偉大なる伝統を湛えているのだ。この作品は電撃のごとき機械的な性格を有しながらも、ブラームスが初期の変奏曲ですでに重視していた方針に沿いながら、多様で詩的な光景を次々に生み出している。

1866年、ブラームスはやや無頓着に「シューベルトの形式による16の無邪気で小さなワルツを作曲した」と発表した。献呈者でウィーンの音楽評論家エドゥアルト・ハンスリックは、これに声高に言及している。「ブラームスとワルツ！この二語が、優雅な表紙の上で驚きながら見つめ合っている。真面目で寡黙な、あのシューマンの愛弟子ブラームスが、ワルツを書くとは！シューマンと同様、北ドイツとプロテスタントを体現する、社交界とは縁遠いあのブラームスが！」

《16のワルツ(4手のためのワルツ集)》(作品39)は勿論、ハンスリックが意識していた通り、踊るための音楽ではない。むしろここでもまた、手法は全く異なるとはいえ、変奏曲への偏愛が見られる。ハンブルクの居酒屋で奏でられる重たげなワルツ、バイエルンのレントラー、マジヤール人が奏でる鮮やかなツインバロン、泡がはじけるようなウィンナー・ワルツ等が、シュトラウスやショパン、シューベルトを代わる代わる想起させる。同時に全てが実に個性的だ。当初は1866年に(一部は1856年以降に)4手のために作曲された《16のワルツ》は大きな成功を収め、ブラームスはすぐさまピアノ独奏用への編曲に取り組んだ。

各ワルツは独立しているが、各曲の調性やテンポ、リズム型の関連性によって、曲集全体は見事な統一感に貫かれている。とりわけこれらのワルツには、酒場で音楽家の父のピアノ伴奏をしていた幼い頃のブラームスを彷彿させる風情がある。

21曲から成る《ハンガリー舞曲集》もまた、長期にわたり(1852年~1869年)作曲された。まず4手のためのピアノ作品として書かれ、後に最初の10曲がピアノ独奏用に編曲されている。これらの舞曲もまた、若きブラームスをハンガリーの民俗音楽へといざなったレメーニとの思い出に繋がっている。《ハンガリー舞曲集》を、単に伝統音楽の編曲とみなしたブラームスは、これに作品番号を振らなかつた(とはいえ第11、14、16番の主題は自作だろう。)それでも曲集はブラームスに国際的な人気をもたらし、金銭的な面でも彼の助けとなった。



## 自由に、しかし孤独に

1860年代の末、ブラームスはウィーンでの生活に慣れ、音楽家としての確固たるキャリアと厚い友情を享受していた。母は他界し、クララは依然として手の届かぬ崇高な愛の対象だった。彼はすでに立派な作品群を誇っていたが、《ピアノ協奏曲第1番》と《ドイツ・レクイエム》以外の大規模なオーケストラ作品の発表は、さらに後のことになる。

ブラームスの創作全体は、例えばベートーヴェンのそれとは異なり、はっきりとした岐路を境とする厳密な時代区分に沿わない。しかしピアノ作品にのみ目を向ければ、より明確な分類が可能だ。青年期は、《スケルツォ》から《4つのバラード》までを含む一連の作品（「青年期」という呼称は、あくまで当時のブラームスの年齢にちなんでおり、書法の未熟さとは関係が無い。）これに続くのが作曲の技術的な発展の時代だ（ここに数々の大規模な変奏曲が含まれる。）瞑想的な最後の作品群は、2つの短い期間にさらに区分されるが、全体として後期を形成する。それらはもはや、以前のソナタや変奏曲（《4つのバラード》は例外）の様な古典主義的な形式から遠ざかり、よりロマン主義的な風采を備えている。

《ハンガリー舞曲集》の出版から（そして交響曲第1・2番の初演から）約10年経った1878年の夏は、“《ヴァイオリン協奏曲》の夏”だった。実にブラームスらしい、粗野でありながら愛情深い魂に支配されたこの夏に、ブラームスは再びピアノと向き合う。

《8つの小品》(作品76)は、「間奏曲」と「カプリッチョ」から成るが、タイトルは見せかけで、いずれのジャンルの機能も性格も認められない。それらはむしろ、瞑想的で時に悲痛な気質や(間奏曲)、激しく情熱的な性格(カプリッチョ)を持つ。ブラームスはここで、若い頃に好んだ、幻想的な神秘に包まれた北方の伝承文学の雰囲気復活させている。

これと同じ傾向を持つ《2つのラブソディ》(作品79、1879年)は、《4つのバラード》の延長線上に位置づけられる。《8つの小品》と同様、「ラブソディ」という呼称は見せかけであり、実際は(特にベートーヴェンやショパンの)スケルツォの構造や性格からアイデアを得たバラードだ。私たちはそこに、ディートリヒが綴ったかつての“クライスラー・ジュニア”の「若く荒々しい」気質を認めるのだ——「階段を上って行って両手で扉を叩き、返事を待たずに部屋に入ろうとする」者の気性を。

最後の4つのピアノ曲集(1892年の作品116 & 117 / 1893年の作品118 & 119)は、ピアノに託された遺言であり、ブラームスの全創作の真髓が凝縮された作品集でもある。彼はその一部を「わが苦悩の子守唄」と呼んだ。

《7つの小品》作品116は(7つの「幻想曲」とも呼ばれるが、この呼称は早くに書かれた第3曲目のバラードにしか該当しない)、作品76と同様に、「間奏曲」と「カプリッチョ」から成る。3つのカプリッチョでは、苦難のエネルギーがほとばしる——まるで60歳の男の肉体の中に閉じ込められた青年の心が、過去の扉を勢いよく叩く様に。一方、4つの間奏曲は、自分ではなく他者を慰めようとするかの様に、穏やかなメランコリーを湛えている。

《3つの間奏曲》作品117は、《4つのバラード》(この作品がまたもや話題にのぼる…)と同様、文学からインスパイアされている。再び、ヘルダーの『諸国民の声』に収録されたスコットランドのテキスト——子守唄の形式を取る哀歌——が作曲の発端となっている。ここでもまた、叙述的・描写的な音楽表現は皆無だ。子をあやす母の声が、第1曲の書法に抑揚を与えている。私たちは第2曲においても子守唄を聴くが、それは裏切られた女の語調を帯びた声だ。密やかな情熱を帯びた苦渋に浸る第3曲が、この陰りのある3部作の幕を閉じる。

ブラームスはクララの監修のもと、シューマンの作品全集の出版の準備を終えつつ、1893年の夏に《6つの小品》作品118と《4つの小品》作品119を作曲した。両曲集は、それまでに書かれた作品と同様、瞑想的な「間奏曲」と、伝承文学を連想させる「バラード」(「ラプソディ」と題されている時でさえも)から成り、ここに「ロマンス」も加わっている(ブラームスが唯一ピアノのために書いたロマンスだ。)これらの構成曲は全て、ブラームスによる最後の密やかな告白であり、彼が再び、そして最期にクララに宛てた作品でもある(とりわけ作品118の献呈者はクララだ。)おそらくブラームスはこれらの作品を、クララを介して、シューマン—心から尊敬する人物、40年前に彼に両腕を広げてくれた人物—にも捧げている。作品は、メランコリックな優しさで諦念を受け入れ、優しいノスタルジーによって英雄的な夢を懐古する。ブラームスは、シューマン夫妻、そしてかつての自分を意識してこれらの作品を書きあげたのだろう。作品119の終曲は、北ドイツの自然、そして「若き天才」と呼ばれたかつての若々しいブラームスを彷彿させる、激烈で詩的なバラード(ラプソディ)である。この作品を手の内にしたい奏者もまた、この「若き天才」の姿を自身の中に見出さねばならないだろう。



# ダイヤモンドのごとく純然で 雪のごとく柔らかな音

クトーのレパートリーの中で、上述の晩年の4つの曲集はかなり早い時期から重きをなしていた——13歳の時、彼はその譜面台に置かれた作品118を介して、ブラームスと初めて出会った。数年後、作品116を演奏してパリ国立高等音楽院への入学を難なく果たしたクトーは、この作品にそれまでにない自由の感覚を覚えたという。2005年にブラームス国際コンクールで第1位に輝いたクトーが2008年に発表した最初の録音にも、当然ながらブラームスの音楽が収められた。

クトーのキャリアの岐路に常に寄り添った作曲家ブラームスの存在は、彼のアイデンティティの一部となった。そしてそれはゆるやかに、ブラームスの全ピアノ独奏曲の録音に挑むという確固とした形を取るに至る。クトーはこの試みが要求する途方もない演奏量を意識するよりもまず、自身の心が求めた自明の成り行きとして、このプロジェクトを受けとめたと言う。すでにブラームスのピアノ作品の大半を繰り返し演奏してきたクトーはそこに、達成すべき探求の存在を感じ取った。クトーはこうして、ブラームスのピアノ作品にひたすら身を捧げる決心をしたのだ——ブラームスとの関係をさらに深めることは、言わば壮大な冒険である。

「何かに没頭している時に、私たちは自分らしさを最も強く感じます。おそらく人は他者の力を借りて——私の場合はブラームスの音楽を通して、自分とは何かを知るのでしょ。」(クトー)



彼が作品全体と真剣に向き合っていけば、世界は開かれる…。「ブラームスの音楽は、彼方からやって来るエネルギーを必要とします——私たち奏者はそこで、自然の力を味方にしながら、あのエネルギーに腕を折られないすべを学ぶのです。」クトーはこう述べながら、今回の録音がまさに自分に打ってつけのプロジェクトであることを確信する。

というのも、クトーは子供の頃、体操選手になることを目指していた。結局はピアノの才能を開花させた彼は、それでも幾分、往時へのノスタルジーを抱き続けている(なんとブラームス的だろう)——それは、彼の肉体の芯に深く根付いている、リスクを志向する感覚である。

壮大な作品群を捉え、これを文字通り自らの身体の一部とすることは、精神・肉体の両面において“アスリートの”な行為だ。その挑戦において、身体はエネルギーの中に投入される。かつて体操の技の習得に励んだクトーはそこに、重力と無重力、頑丈さと柔軟さ、力強い跳躍と優美な動きの間に生じる緊張を再び見出すことになるのだ。

「作品が別の作品の鍵を解く手がかりを与えてくれます。ある作品が投げかける問いの答えを、他の作品の中に見出す——そうして歩みは進んでいきます。

“ヘンデル変奏曲”にひそむ大きな弧を、曲の持続の中でいかに描いていくべきか？高度なテクニックを要求される“パガニーニ変奏曲”——バッハからの多大な影響と対位法の支配が顕著な作品——において、いかに表現力を維持していくべきか？

これらの問いは、ソナタの構造や音楽の流れを構築していくために不可欠なツールを授けてくれるのです。

変奏曲は、律動と音に意識を向けさせてくれます。ブラームスの作曲書法の中核を成すこの二つの要素は、変奏曲の中に存在するだけでなく、ソナタの中にも見出されます。

変奏曲は、ブラームスの書法に特徴的な形式です。それは捉えがたいものの周囲で変化していきます——まるで彼が“全てが私のもとから逃げていく。それでも私はあらゆる手段で表現を追求するのだ”と主張しているかのようです。

そして、ノスタルジー。おそらくそれは、ブラームスの書法に特徴的なもう一つの形式である、あの偏在する子守唄と結びついています。

さらに、ポリリズムとポリフォニーは演奏者に、内面の動きと感情の吐露の間の完全な均衡を要求します。

ブラームスの全作品に向き合う中で、時間について自問することが極めて重要な鍵であること、そして時間こそが全てを生成する要素であることを実感しました。そして時間は、奏者がしなやかな音を生むことをも可能にしてくれます。音は決しておぼろげであってはならず、ヨアヒムが述べた様に、“ダイヤモンドのごとく純然で、雪のごとく柔らか”であるべきなのですから。」

Von den 122 Werken, die Johannes Brahms' Oeuvre umfasst, sind gerade mal an die zwanzig dem Soloklavier gewidmet. Der Zeitraum aber, in dem sie komponiert wurden, erstreckt sich über mehr als vierzig Jahre (von 1851 bis 1893, sprich von Opus 1 bis Opus 119) und stellt zugleich einen Erkundungspfad durch Brahms Oeuvre in seiner Gesamtheit dar sowie ein Oeuvre für sich, dessen Schreibstil sich von den ersten Kompositionen an bereits ankündigt und sich hernach bestärkt und mit den Jahren komplexer wird, um dann mit der Reife seine höchste Wesensart zu erreichen.

Geoffroy Couteaus Entscheidung, Brahms Gesamtwerk für Klavier solo aufzunehmen, und zwar in der chronologischen Reihenfolge von dessen Entstehung, ist Ausdruck des Wunsches, zusammen mit dem Hörer die Durchquerung dieser Kompositionen als eine Durchquerung der Zeit zu teilen – die Durchquerung eines Lebens.

Geoffroy Couteau nimmt sich dieses Gesamtwerk in gewisser Weise so vor, wie sich ein junger Schauspieler auf die Interpretation der Figur von Peer Gynt aus dem Fresko von Henrik Ibsen stürzen würde, das mit einem zwanzigjährigen Helden beginnt und etwas mehr als sechs Stunden später mit dessen Lebensabend endet.

Ein Werdegang, von dem Ibsen selbst sagt, dass es dabei nur um eine einzige Sache gehe – darum, *man selbst zu sein*. Und ein Anliegen, das zweifellos auch das Anliegen von Brahms' Sprache war.

# Wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion entspringend

*Ich dachte, (...) es würde und müsse (...) einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion entspränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms (...). Am Clavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubilenden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, – Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, – einzelne Clavierstücke, theilweise dämonischer Natur von der anmuthigsten Form, – dann Sonaten für Violine und Clavier, – Quartette für Saiteninstrumente, – und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als (...) vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.*

Diese in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichten Zeilen stammen aus dem Artikel *Neue Bahnen*, den Robert Schumann gerademal ein paar Wochen nach seiner ersten Begegnung mit Johannes Brahms am 1. Oktober 1853 Letzterem widmet.

Diese allererste Begegnung von Robert Schumann und dem, den er sogleich den *jungen Adler* nennt, schlägt ein wie der Blitz. Ein Schock von einer Macht, deren Geheimnis allein die Natur kennt. Schumanns Überschwang zeugt von der Liebe, die ihm das Talent des zwanzigjährigen Virtuosen einflößt, *der in seiner leichten, kurzen, grauen Jacke, mit seiner hohen Stimme, seinen schönen, langen Haaren, seinem energischen Ausdruck und seinem tiefen, ernsten Blick noch aussieht wie ein Kind.*

Aber Schumann berührt mit seinen Worten auch eine Wahrheit, die das kommende Werk zu keinem Zeitpunkt entkräften wird: Es steckt nämlich darin eine Kraft der Natur (und auch etwas, das seine Kraft aus der Natur selbst schöpfen wird – also ganz, so wäre man fast versucht zu sagen, dem Geiste der Zeit entsprechend).

Die von Schumann erwähnten Sonaten (die *verschleierte Sinfonien*) und die *einfachen, mal teuflischen, mal anmutigeren Stücke für Klavier*, die Brahms interpretiert, als er sich zu Beginn jenes Oktobers 1853 bei seinen neuen, sprachlos dasitzenden Gastgebern vorstellt, bilden die ersten Stücke des Werks, die einzigen also, die dieser entscheidenden Begegnung vorausgehen. Ihre Nummerierung folgt der Chronologie nicht in aller Strenge, sondern zeigt vielmehr die von Brahms selbst getroffene Wahl auf, als er sie – auf ausdrückliche Empfehlung von Seiten Schumanns direkt im Anschluss an das Erscheinen des Artikels – den Verlegern Breitkopf und Härtel vorschlägt.

Bezüglich des *Scherzos in es-Moll* (Opus 4, 1851), in dem leichte Anklänge des *Scherzos in b-Moll* von Chopin auszumachen sind, notiert Clara Schumann am 4. Oktober 1853 folgenden Tagebucheintrag: *Dieses Scherzo ist ein bemerkenswertes Stück, vielleicht ein wenig jung, aber voller Fantasie und voll von großartigen Ideen. Der Klang der Instrumente passt sich dem Charakter der Ideen nicht immer perfekt an, aber das ist ein geradezu winziges Detail, wenn man an den Reichtum der Vorstellungskraft und Gedanken darin denkt.*



## Der Blitzschlag hat auch die Klaviervirtuosin und Muse, Schumanns Gattin, nicht verschont, und Clara wird in Brahms' Leben und Werk genauso wichtig werden wie Robert.

Ihr widmet er voller Hochachtung die Klaviersonate Nr. 2 in fis-Moll (Opus 2, 1852), von der Claudio Arrau sagt, *ihr Beginn sei dermaßen unglaublich, eine wahre Herausforderung an die Welt. Er allein sollte schon reichen, um in den Pianisten, insbesondere den jungen, den Wunsch zu wecken, sie zu spielen.* Es ist die Sonate, die zudem auf sehr unerwartete – und auch sehr intime – Art endet: in einem Pianissimo, das eine fast mystische Ektase ersehnt.

Wenn Brahms ihr die *Klaviersonate Nr. 1 in C-Dur* (Opus 1, 1852-53) vorzieht, um sie dann als sein erstes Opus bei Verlegern anzubringen (komponiert, wie gesagt, zu einem späteren Zeitpunkt und dem Freund gewidmet, der ihn bei den Schumanns eingeführt hat, dem Geiger Joseph Joachim), dann liegt das daran, dass Brahms befindet, die *C-Dur-Sonate* sei mit ihrem, wie es auch die Schumanns gleich bemerken, spezifisch für das Klavier geschriebenen Stil noch imposanter, und auch mit ihrem ersten Satz, der zunächst dem Beginn von Beethovens *Hammerklavier* ähnelt, so wie ein Sohn seinem Vater ähnelt (ein Sohn aber, dessen Persönlichkeit so ausgeprägt ist, das er bereits eine völlig eigene Identität besitzt).

Brahms' erste zwei Sonaten folgen derselben herkömmlichen Struktur in vier Sätzen (Allegro, Thema und Variationen, Scherzo, Satzesatz) und evozieren das Klima phantastischer Sagen, mal heldenhaft, mal verträumt, das Klima einer nordischen Ballade, wie es diesem noch ganz jungen Leser, der von E.T.A. Hoffmann begeistert war und seine ersten Seiten mit dem Pseudonym „Kreisler Junior“ unterschreibt, am Herzen lag.

*Mögen Sie niemals bedauern, was Sie für mich getan haben, und möge ich mich Ihrer Gunst würdig erweisen...* schreibt Brahms an Schumann als Antwort auf den lobreichen Artikel, dessen Bekanntheitsgrad sowie die daraus viel zu schnell erwachsenden Erwartungen der junge Musiker fürchtet. Bereits im November 1853 legt der junge Adler seinem neuen Behüter seine noch unvollendete *Klaversonate Nr. 3 in f-Moll* (Opus 5) vor. Es ist das einzige seiner sich im Entstehen befindlichen Werke, für das Schumann Ratschläge und Kritikpunkte formuliert (kaum zwei Monate darauf trifft ihn der tragische Schlag). *Von den drei Sonaten ist sie unleugbar die meist Vollendete. Von einer solch ausdrucksstarken, ja wahrlich wundersamen Reinheit und Stärke, da reiner Ausdruck, prall gefüllt mit Leben, ohne Sprachfloskeln, sich – so könnte man sagen – um keine Formen kümmernd*, ist dieses Jugendwerk bereits typisch für Brahms, es ist zugleich eine Hommage an das Erbe der Meister und der originelle Ausdruck seiner Zeit, mit einer faszinierenden Bandbreite im Aufbau und einem *Andante*, das wahrscheinlich zu den schönsten Seiten seines Werkes zählt (*die schönste Liebesmusik, abgesehen von Tristan. Und die erotischste – wenn Sie den Dingen wirklich, ohne jede Einschränkung, freien Lauf lassen...*).

**Diese dritte Sonate ist zudem, wie die zwei, die ihr vorausgehen, so etwas wie ein Schmuckkasten zum Erkunden der Vielfalt von Variationen – eine Technik, die in Brahms' gesamtem Oeuvre eine zentrale Stellung einnimmt und die speziell Gegenstand von fünf Stücken ist, von denen eines das ist, welches allein für Klavier geschrieben wurde.**

Die Ersten sind die *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* (Opus 9, 1854). Sie sind Clara gewidmet, anlässlich der Geburt des Sohnes Felix im Juni 1854, jener Sohn, den Schumann niemals kennenlernen und dessen Pate Brahms sein wird. Denn Robert Schumann erlag nur einige Monate zuvor der Krankheit, die ihn während einer zweieinhalb Jahre dauernden Krankheitsphase und bis zu seinem Tod ans Sanatorium fesseln sollte. Clara schreibt in ihr Tagebuch: *Er wollte meinem Herzen Trost spenden. Er hat über jenes wunderbare und intime Thema Variationen geschrieben, das mich vor einem Jahr, als ich gerade meine eigenen Variationen über genau dieses Thema meines geliebten Roberts geschrieben habe, so tief beeindruckt hat. Diese Aufmerksamkeit berührt mich sehr aufgrund dessen, was sie an Zärtlichkeit der Gedanken bedeutet. Von diesen Variationen über eine Thema von Ihm, Ihr zugebracht geht tatsächlich eine Zärtlichkeit aus, die mal leidenschaftlich, mal verblüffend ist, in denen sich das Herz völlig frei und dabei zugleich bewundernswert beherrscht ausschüttet (dies trifft besonders auf die Tonartwechsel zu, die bis dahin in dieser Form noch nicht vorgekommen waren). Diese Variationen, die aus der künstlerischen und gefühlsbestimmten Inspiration des Ehepaares Schumann schöpfen, öffnen Brahms die Tür zu einem wahren Labor des Ausdrucks.*

Die Lektüre des Bandes *Stimmen der Völker* des Dichters und Philosophen Herder, einem Freund Goethes, einem Schüler Kants und einem begeisterten Rousseau-Kenner, prägt dann besonders stark und nachhaltig den jungen Brahms, dessen von dieser neuen Quelle durchtränkte Feinfühligkeit nochmal ein ganz eigenes Werk hervorbringen wird: die *Balladen* (Opus 10, 1854), deren vier Stücke genauso untrennbar miteinander verbunden sind wie die Sätze einer Sonate.

Geoffroy Couteau betrachtet sie als seine Lieblingspforte zur Vorstellungswelt von Brahms pianistischem Werk, mit ihrer von Harmonik und Kontrapunkt geprägten Struktur, die man in den Variationen wiederfindet, und der nostalgischen Ader, die alle seine Kompositionen mit Blut versorgt. Die Balladen, die von einer von Herder übersetzten, schottischen Ballade inspiriert sind – ein Dialog zwischen einer Mutter und ihrem Sohn, über dem der Schatten des Vatermordes schwebt – sind eine lyrische Illustration des Textes ohne jemals auf irgend eine Art beschreibend oder erzählend zu sein. Abgesehen von der Macht der Atmosphäre der nordischen Sage und dem Gefühl von Gemeinschaft mit der Natur, die sie ausdrücken (eine Atmosphäre und ein Gefühl, die im gesamten, dann noch kommenden Schaffen mitschwingen werden), stellen sie vor allem den wahren Kern seines Begriffs von Musik als Poesie dar: seine Wahl der „reinen“ Musik, die insbesondere der Programmmusik, entgegengesetzt ist, eine Wahl gegen alles, was die Neue Deutsche Musik (allen voran Liszt und Wagner) mit dem Zusammenkommen aller Künste im allgemeinen befürwortet. In Bezug auf die *Balladen* schreibt Schumann, dessen labiler Gesundheitszustand ihn noch nicht völlig in die Tiefen gerissen hat, vom Sanatorium aus an Clara: *Die wundervolle Erste klingt mir fremdartig neu; das Ende ist fabelhaft, sehr originell. Und wie anders ist da die Zweite, wie verschiedenartig, und suggestiv für die Fantasie. Es erklingen da Töne von magischer Schönheit! Die Dritte ist teuflisch – wirklich ganz wunderbar, und sie wird immer geheimnisvoller... und in der Vierten, wie fabelhaft da die fremdartige Melodie zögert zwischen Dur und Moll und dann schaurig in Dur verweilt. Und jetzt ran ans Werk, an Ouvertüren und Sinfonien!*

# Neue Bahnen

Clara wacht weiter über diesen Johannes, der von wer weiß wo kommt, ebenso wie in Wahrheit er über sie wacht, in diesen traurigen Jahren, in denen Schumann eingewiesen ist und die mit dem 29. Juli 1856 zu Ende gehen. Es sind arbeitsreiche Jahre, in denen Bach und Palestrina Nachtwache bei Brahms halten und sein Komponieren von Variationen erhellen.

*Diesbezüglich notiert Brahms, dass die Komponisten von heute sich selten darauf verstehen, ein passendes Thema zu wählen, das ihnen vom Standpunkt der instrumentalen Technik sowie vom Standpunkt des musikalischen Gedankens aus gesehen eine interessante Entwicklung ermöglicht... Ich vergnüge mich mit der Melodie, nennen wir es ein geistvolles Vergnügen... Über den vorgegebenen Bass lege ich etwas Neues, ich erfinde neue Melodien für diesen Bass, ich erschaffe etwas Neues.*

Dieses Prinzip, das bereits im Opus 9 zur Anwendung gekommen war (wo er sogar ein Vertauschen vom Thema des Basses und der Melodie in der hohen Lage vornimmt), wird dann in der zweiten Gruppe der *Variationen* noch weiter erprobt, und zwar im Opus 21. Dieses Opus besteht aus zwei Heften, deren Nummerierung – auch hier wieder – in Bezug auf die Chronologie ihrer Komposition vertauscht wurde. Es ist wahrscheinlich eines der Werke, das der breiten Öffentlichkeit weniger bekannt ist.

Die Entwürfe zu den *Variationen über ein ungarisches Lied* entstehen ab 1853; vollendet werden sie 1856, geschrieben über ein treffsicher aufgrund seines Rhythmik-Potentials gewähltes Thema (ein Thema, das Brahms wahrscheinlich dem ungarischen Geiger Eduard Remenyi verdankt, der in Hamburg Zuflucht gesucht und der ihn Joachim vorgestellt hatte).

Den *Variationen über ein eigenes Thema* wiederum hat Brahms den Beinamen „meine philosophischen Variationen“ gegeben. In ihnen drückt sich eine neue Aufmerksamkeit der Analyse gegenüber aus, was sie jedweder sonst üblichen romantischen Verführungsstrategien beraubt. *Die Schwierigkeit besteht darin, die Vorstellungskraft nutzbar zu machen*, so Brahms weiter. Er strebt an, seine „Fantasie“ der strengen Schönheit des Klassizismus zu unterwerfen. Diese *Variationen*, deren genaues Entstehungsdatum im Ungewissen bleibt (man weiß, dass sie im Sommer 1857 fertiggestellt wurden) stellen in jedem Fall den erste Entwurf jener Synthese von Klassizismus und Romantik dar, die der Komponist mit den Jahren dann immer weiter umsetzen wird.

Am 13. September 1860 schenkt Brahms Clara als Geburtstagsgeschenk ein Arrangement des zweiten Satzes des prächtigen ersten *Streichsextetts* (Opus 18), das er gerade komponiert hat, ein Werk klassischen Charakters und doch zugleich absolut neuartig. Das originelle Thema dieses langsamen Satzes und seiner Variationen, der Erscheinung nach ein würdevoller Marsch, feierlich und leidenschaftlich zugleich, bietet die Möglichkeit zu Gesten, die Bach, Händel, Haydn und Mozart wachrufen.

In den dann folgenden Jahren läuft, was die Variationen betrifft, das Labor auf Hochtouren: Es entstehen die *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel* (Opus 24, 1861, denen im Übrigen die *Variationen über ein Thema von Robert Schumann für Klavier vierhändig*, Opus 23, vorausgehen), dann die *Variationen über ein Thema von Paganini* (Opus 35, 1862-63).

Das erste Werk – händelartig aufgrund seiner Ausmaße, seines Formats, seiner Bewegung, seiner Stärke, seiner Muskulatur, von einer gesunden Frische, die für den klassischen Altmeister so typisch ist, – das erste Werk stellt gewaltige technische Anforderungen, die selbst in diesen Zeiten pianistischer Akrobatik eine neue Kühnheit erforderlich machen. Und dennoch ist die Virtuosität hier niemals Zweck an sich, sondern entfaltet sich zu dem einzigen Ausdrucksziel hin, ein Schreiben zu entwickeln, das das Orchestrale und eine vor allem lyrische Atmosphäre suggeriert. Clara, die das Werk spielt und es leidenschaftlich liebt, gibt allerdings zu, dass es ihre Kräfte übersteigt.

Darin steht das Opus 24 dem Opus 35, das sich nicht durch Zufall das Thema des 24. *Capriccio* (Opus 1) von Paganini zunutze macht, streng entgegen. Es handelt sich beim Opus 35 um das einzige Opus des gesamten Werks, das absichtlich um die Virtuosität kreist, wie als versuche Brahms, die Möglichkeiten der Klaviatur im wahrsten Sinne des Wortes zu erschöpfen. Dieses Mal erklärt Clara, dass es sich um *die Variationen eines Hexenmeisters* handle – und Geoffroy Couteau, dass *man darin entdecke, dass Brahms eigentlich vier Hände besessen habe... aber jenseits ihrer Virtuosität, durch sie hindurch, liefert er alle Schlüssel seiner Sprache und öffnet damit den Weg zu ihrer Interpretation.* Diese *Etüden für Klavier*, wie Brahms sie anfangs genannt hatte, weichen – so technisch sie auch sein mögen – in keiner Weise vor der Ausdruckskraft zurück, und ausgerüstet mit der großen Tradition Bachs und Beethovens und weitab von Liszt unterwirft sich ihre überwältigende Mechanik stets den Prinzipien, die Brahms seit seinen ersten Variationen hervorgehoben hat, um ungeheuer vielfältige und unendlich poetische Bilder entstehen zu lassen.



Als Brahms 1866 mit einem Schuss Gelassenheit ankündigt, das er soeben *sechzehn kleine, harmlose Walzer in Schubertform komponiert habe*, bringt ihr Widmungsempfänger, der Wiener Kritiker Edvard Hanslick, das allgemeine herrschende Erstaunen wie folgt zum Ausdruck: *Brahms und Walzer! Die beiden Worte stehen sich auf der eleganten Titelseite völlig verblüfft gegenüber. Brahms, der Ernste, der Schweigsame, der wahre kleine Bruder Schumanns, soll Walzer geschrieben haben! Und das, wo er doch so nordisch, so protestantisch und auch so wenig weltlich ist!*

Die *Sechzehn Walzer* (Opus 39) sind, versteht sich, keine Tanzmusik – und Hanslick lässt sich da auch nicht täuschen, aber sie bringen nochmals die Lust an der Variation zum Ausdruck, selbst wenn dies hier auf völlig andere Art geschieht: Vom schwerfälligen Walzer der Hamburger Cafés über den bayrischen Ländler oder das Leuchten des magyarisches Cymbaloms bis zum überschäumenden Wiener Walzer, mal Strauss, mal Chopin, mal Schumann, mal Schubert beschwörend, ist alles dabei und alles ist zutiefst persönlich. Ursprünglich 1866 für Klavier vierhändig komponiert (manche sogar bereits ab 1856) hatten diese Walzer einen dermaßen großen Erfolg, dass Brahms sich sofort daran machte, eine Version für das zweihändige Spiel zu erstellen.

**Obwohl es zwischen den Stücken keine Verbindung gibt, bilden sie doch aufgrund der Kombination und Abfolge von Tonarten, Tempi und rhythmischen Formeln ein bemerkenswert kohärentes Gesamtgebilde. Die Walzer besitzen vor allem den Duft der ersten Kindheitserinnerungen, die man wiederfindet – einer Kindheit, die sich viel in Weinlokalen abspielte, wohin es den Musikervater zu begleiten galt.**

Die *einundzwanzig ungarischen Tänze* sind ebenfalls über mehrere Jahre hinweg entstanden (zwischen 1852 und 1869). Auch sie wurden zunächst für Klavier vierhändig komponiert, bevor die ersten zehn für das zweihändige Spiel arrangiert wurden. Auch sie stammen aus der frühen Zeit bei Eduard Remenyi, der Brahms mit der magyrischen Folklore vertraut macht. Brahms betrachtet sie nur als einfache Adaptionen traditioneller Themen und verleiht ihnen keine Opusnummer (obwohl der *11.*, *14.* und *16. Tanz* allem Anschein nach Originalthemen darstellen). Sie bringen ihm jedoch eine internationale Popularität ein, die am Ende sogar einträglich ist.

# Frei aber einsam

Am Ende dieser 1860er Jahre lebt Brahms seit mehreren Jahren in Wien, hat eine solide Musikkarriere aufgebaut und ist mit Freundschaften gesegnet, die nicht weniger solide sind. Seine Mutter ist gestorben, und zurück bleibt Clara als jene unerreichbare und übersteigerte Gestalt der Liebe. Zudem kann Brahms bereits auf ein reichhaltiges Schaffen blicken, bei dem allerdings die großen Orchesterkompositionen – abgesehen vom ersten *Klavierkonzert* und dem *Deutschen Requiem* – noch ausstehen..

Wenn sich auch das Gesamtwerk einer strengen Einteilung entzieht (es kennt keine ganz klaren Schlüsselwerke, wie man sie zum Beispiel bei Beethoven findet), so kann das Werk für Klavier klarer umrissen werden: Erst die Jugendjahre (die die Werke vom *Scherzo* bis zu den *Balladen* umfassen – „Jugendjahre“, die nur aufgrund von Brahms' damaligem Alter als solche zu bezeichnen sind, nicht jedoch – wie wir gesehen haben – aufgrund einer etwaigen Unreife im Schreiben), dann die technische Phase (die die Gesamtheit aller großen Variationen abdeckt) und danach die letzten Werke in zwei getrennten Phasen, die beide zeitlich sehr eng sind und die die letzte Schaffensphase darstellen, die von kontemplativer Natur ist: dreißig Stücke, die nicht mehr den klassischen Formen der Sonate oder der Variation zuzurechnen sind, welche (abgesehen von den *Balladen*) bis dahin zum Einsatz kamen, sondern Stücke, die eher dem romantischen Genre zugehören.

An die zehn Jahre nach der Veröffentlichung der *Ungarischen Tänze* (und nach der Komposition seiner ersten zwei Sinfonien) schreibt Brahms im Sommer 1878 Hanslick: *Hier treiben überall so viele Melodien herum, dass man aufpassen muss, nicht draufzutreten*. In diesem Sommer voller Melodien, der auch der Sommer des *Violinkonzerts* ist, ein zugleich rau und zärtlich beseelter Sommer – etwas, was für Brahms so charakteristisch ist, in diesem Sommer knüpft der Komponist wieder an sein Instrument an.

Die *acht Klavierstücke* (Opus 76) sind acht Stücke mit irreführenden Titeln wie *Intermezzo* und *Capriccio*, die weder die Funktion noch die Stimmung der dadurch benannten Genres besitzen, sondern die, aufgrund ihrer meditativen, bisweilen (was die ersten betrifft) elegischen Qualität und ihrem heftigen (was die letzten betrifft), oft leidenschaftlichen Charakter das Klima nordischer, geheimnisumwitterter Sagen wiederherstellen, jenes Klima, das Brahms seit seiner Jugend so wichtig war.

Die *zwei Rhapsodien* (Opus 79, 1879) setzen diese Anknüpfung fort und sind sogar eine Art direkter Fortsetzung der *Balladen* des Opus 10. Wie beim Opus 76 ist auch der Titel *Rhapsodie* wieder irreführend: Es handelt sich eigentlich um Balladen, die ihre Struktur und ihren Charakter dem Genre des Scherzos entlehnen (vor allem denen von Beethoven und denen Chopins). Man erkennt hier das Temperament des Kreisler Juniors wieder, der die Stufen *wie ein Orang-Utan hinaufsprang, bevor er die Tür mit zwei Fäusten aufstieß und so in dem Raum erschien, ohne eine Antwort abzuwarten...*

Die vier letzten Zyklen (Opus 116 & 117, 1892 und Opus 118 & 119, 1893) stellen zugleich ein pianistisches Testament und die gebündelte Inspiration des gesamten Werkes in seiner Quintessenz dar. Brahms gibt manchen von ihnen den Beinamen *Wiegenlieder meines Schmerzes*.

Die *sieben Klavierstücke* des Opus 116, auch *Fantasien* genannt (ein Titel, der in Wahrheit nur zu dem dritten Stück passt, einer zuvor bereits komponierten nordischen Ballade) lassen sich wie das Opus 76 in *Intermezzi* und in *Capricci* gliedern und funktionieren wie bereits genannt. Von den drei *Capricci* geht ein Gefühl gequälten Hochschreckens aus, wie als schlage das Herz eines eingesperrten Jugendlichen im Körper eines Sechzigjährigen an die verriegelte Tür der Vergangenheit. Die vier *Intermezzi* wiederum verbreiten eine süße Melodie, die versucht, die Erschöpfung zu lindern, ohne jedoch über sie hinwegzuträumen.

Die drei *Intermezzi* des Opus 117 sind, wie die *Balladen* des Opus 10 (sie wieder, natürlich: immer wieder sie) von einem Text inspiriert, und zwar sogar von einem schottischen Text, der ebenfalls aus Herders *Stimmen der Völker* stammt – eine Klage in Form eines Wiegenlieds. Ohne, dass auch hier wieder, auf diesen Seiten, je etwas narrativ noch beschreibend ist, verleiht die Stimme einer Mutter, die ihr Kind wiegt, der Komposition des ersten Stücks ihren Klang. Im zweiten Stück hört man diese Stimme erneut, die sich durch ein Wiegenlied quält und zugleich Anklänge einer betrogenen Frau aufflackern lässt. Das dritte Stück ist umspült von einer unterschwellig leidenschaftlichen Bitterkeit. Es beschließt den Triptychon in gebrochenen Tönen.

Im Sommer 1893, als Brahms gerade unter Claras Weisung die Vorbereitungen einer Neuauflage von Schumanns Gesamtwerk beendet, komponiert er die *sechs Klavierstücke* des Opus 118 sowie die vier *Klavierstücke* des Opus 119. Dies ist kein einem Roman entsprungener Zufall – das Leben ist in dieser Hinsicht stets wendiger als alle Romane: Diese Stücke, die – wie die Vorgängerstücke – meditative *Intermezzi*, sagenumwobene Balladen (selbst, wenn sie – wie wir gesehen haben – den Titel *Rhapsodie* tragen) und sogar eine *Romanze* (ein Einzelfall im gesamten Werk für Klavier) umfassen, sind allesamt vertrauliche Mitteilungen, die letzten, die Brahms komponiert und die er, noch einmal, ein letztes Mal, an Clara richtet (das Opus 118 ist ausdrücklich ihr gewidmet). Vielleicht richtet er sie, durch Clara hindurch, auch an denjenigen, den er so sehr bewunderte und der ihm vierzig Jahre zuvor Flügel verlieh. Und vielleicht schreibt er, durch Robert und Clara Schumann hindurch, diese Seiten, die die Resignation mit süßer Melancholie in Zaum halten und sich mit zärtlicher Nostalgie an Heldenträume erinnern, auch für den jungen Adler. Sie enden mit einer letzten, stürmisch-lyrischen Ballade, wie die norddeutsche Natur, und wie der junge Adler, der er einst war und den jeder Interpret in sich selbst finden muss, um sich des Werkes zu bemächtigen.





# Rein wie Diamant, weich wie Schnee

Diese vier letzten Werke haben auf dem Weg Geoffroy Couteaus sehr früh schon eine wichtige Rolle gespielt. Die Partitur des Opus 118 auf dem Notenpult des dreizehnjährigen Pianisten war die erste Begegnung mit dieser Musik; dank des Opus' 116 schwindet, als er einige Jahre später beim CNSM – dem Pariser Musikkonservatorium – aufgenommen wird, jedwede Angst: es flößt ihm ein Gefühl ungekannter Freiheit ein; 2005 trägt er den ersten Preis beim *Internationalen Johannes Brahms Wettbewerb* davon und seine erste Plattenaufnahme, die 2008 erschienen ist, ist folgerichtigerweise Brahms gewidmet.

[www.geoffroycouteau.com](http://www.geoffroycouteau.com)

Die Anwesenheit dieses Komponisten in entscheidenden Momenten des Werdegangs unseres Interpreten scheint die Herausbildung seiner Identität zu prägen. Daraus erwächst dann langsam das Projekt einer Gesamteinspielung, dessen athletische Verrücktheit Geoffroy Couteau zunächst nicht in vollem Maße erfasst, aber von dessen offenkundiger Notwendigkeit er überzeugt ist. Er ist zu diesem Zeitpunkt bereits mit einem Großteil von Brahms pianistischem Werk umgegangen und spürt, dass er diesen Weg der Suche bis zum Ende gehen muss. Also beschließt er, sich ihm ausschließlich zu widmen: die Beziehung zu vertiefen, nimmt die Züge einer Odyssee an.

*„Nie hat man so sehr das Gefühl, man selbst zu sein, wie wenn man sich verliert – vielleicht, wird man dank des anderen man selbst, hier dank seines Schreibens.“*

In dem Maße, wie er das Werk in seiner Gesamtheit bändigt, öffnet sich der Grund unter seinen Füßen... *Diese Musik erfordert eine Energie, die von ferne kommt – es wird darin mit den Elementen gespielt... und man lernt, sich im Zuge einer solchen Energie nicht den Hals zu brechen...* Der sanfte Kamikazekämpfer, der er ist, hat nunmehr die Gewissheit, dass ihm das Projekt auf den Leib geschrieben ist.

Als Kind schwebte Geoffroy Couteau eine Karriere als Turner vor – eine verhinderte Berufung, die ihn ans Klavier nagelte und von der er vielleicht einen Teil Nostalgie (ein für Brahms ach so charakteristisches Gefühl), zumindest aber die Risikofreude bis in die letzte Faser seines Körpers zurückbehalten hat.

Sich dieses gewaltigen Werkes anzunehmen, es sich im wahrsten Sinne des Wortes einzuverleiben, kommt wahrlich einer athletischen Erfahrung gleich, sowohl emotional als auch physisch – es kommt einer Herausforderung gleich, bei der der Körper sich auf eine Energie einlässt, in der der Interpret, der sich früher anschickte, Saltos zu meistern, jene paradoxe Spannung zwischen Verwurzelung und Schwerelosigkeit wiederfindet, zwischen Kraft und Geschmeidigkeit, zwischen der Macht des Schwungs und der Anmut der Bewegung. Und dabei ist die Anmut niemals nur eine Frage von der Schönheit der Geste, sondern tatsächlich von dem, was uns rettet, indem es uns Zugang zu uns selbst gestattet und uns folglich erlaubt, noch weiter zu wachsen.

*„Die Werke erhellen einander: Die Fragen, die manche von ihnen aufwerfen, findet man in anderen Werken beantwortet, mit jedem von ihnen begibt man sich auf eine Reise.*

*Wie hält man den großen Bogen der Händel-Variationen über die Zeit aufrecht oder auch wie schafft man es in den Paganini-Variationen (mit diesem unglaublichen Einfluss, der von Bach herrührt und der Übermacht des Kontrapunkts) bei allen technischen Schwierigkeiten eine gewisse Ausdrucksstärke zu bewahren?*

*Diese Art Introspektion liefert zum Beispiel unersetzliche Werkzeuge, um die Architektur der Sonaten zu errichten und damit ihre musikalische Rede...*

*Die Variationen machen auf zwei wichtigste Punkte aufmerksam: Puls und Klang, und dies umso mehr, als beide Anliegen in Brahms Schreiben immer wieder vorkommen.*

*Es ist dies eine identitätsstiftende Form seines Schreibens, die sich rund um das Ungreifbare bewegt – wie als sage er ‚alles entgleitet mir, doch ich verfolge die Ausdruckskraft mit allen Mitteln‘...*

*Ein Ausdruck von Sehnsucht? Wahrscheinlich, wie auch die andere identitätsstiftende Form seines Schreibens: das omnipräsente Wiegenlied...*

*Polyrhythmik und Polyphonie erfordern beim Interpretieren eine Ausgewogenheit zwischen Innerlichkeit und Ausdruckskraft.*

*Ich konnte spüren, welche große Rolle die Frage nach der Zeit als schöpferisches Element darstellt. Dieses Element ist es auch, das es erlaubt, das Mark des Klanges, das sich niemals verflüchtigen darf, zu formen. Es muss stets ‚rein sein wie Diamant und weich wie Schnee‘...“*





© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2015

Enregistrements réalisés au Théâtre des 4 Saisons à Gradignan  
du 19 au 24 avril (CDs 1 & 2), du 5 au 11 juillet (CDs 3 & 4),  
du 3 au 8 août 2015 (CDs 5 & 6)

« Les qualités acoustiques de cette salle conventionnée "Musiques" par le Ministère de la Culture  
offrent un formidable écrin, reconnu et apprécié par les musiciens professionnels et le public. »

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : Jean-Marc Laisné  
Piano Steinway D – 588316  
préparé par François-Xavier Soulard & Laurent Bessières (Régie Pianos)

Texte : Elsa Rooke

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB),  
Kumiko Nishi (JP) & Schirin Nowrousian (D)

Couverture : © Axel Arno

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions.  
Réalisation graphique : [www.stephanegaudion.com](http://www.stephanegaudion.com)

[www.ladolcevolta.com](http://www.ladolcevolta.com)

LDV170.5

