

A wooden music box with a violin resting on its keyboard. The music box is made of dark wood and has a lid that is open, revealing the keyboard. The violin is positioned diagonally across the keyboard, with its body resting on the white keys and its neck extending towards the top left. The background is a textured, mottled brown and green surface.

BRAHMS_Cello sonatas
Gary HOFFMAN, Amati 1662 // Claire DÉSSERT, piano

Johannes

BRAHMS

1833 – 1897

Sonate pour piano et violoncelle n°1 en mi mineur, op.38 26'42

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

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

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 1 | Allegro non troppo | 14'27 |
| 2 | Allegretto quasi menuetto | 5'49 |
| 3 | Allegro – Più presto | 6'26 |

Sonate pour piano et violoncelle n°2 en Fa majeur, op.99 27'37

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

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

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 4 | Allegro vivace | 9'19 |
| 5 | Adagio affettuoso | 6'41 |
| 6 | Allegro passionato | 7'13 |
| 7 | Allegro molto | 4'24 |

TT: 55'08

29 ans, une brillante carrière de pianiste, un catalogue de musique de chambre déjà fourni mais pour des ensembles plutôt profus – trio, quatuors et quintettes avec piano, sextuor – enfin le jeune homme ose la confrontation avec celui qui fut, à égalité avec Robert Schumann, son modèle, Ludwig van Beethoven : ce sera une Sonate pour violoncelle et piano, d'humeur pastorale, dans l'ombreuse tonalité de mi mineur, pourtant initiée durant l'été 1862.

Les deux premiers mouvements sont écrits d'un trait, un adagio s'y ajoute que Johannes Brahms écartera, au profit d'un final, l'œuvre en restant à trois mouvements, sans lento donc ; mais l'ampleur du premier thème, son ton, son atmosphère, la couleur sombrement rêveuse de cet Allegro « très » non troppo, avaient initié la sonate dans une certaine lenteur réflexive, déplaçant son centre de gravité.

Brahms déduit le thème de ce premier mouvement, pétri d'archaïsmes, du Contrapunctus 3 de L'Art de la fugue. Il reviendra à Bach dans le final où s'évoque le souvenir du Contrapunctus¹³. Tout au long de l'œuvre d'ailleurs, un certain caractère fugué transparait, mais pour les couleurs, pour la complexité harmonique, pour ce discours où les registres s'alternent d'un instrument à l'autre en laissant toujours un dominer nettement l'autre. Comment ne pas s'apercevoir de l'emprise du Deuxième Sextuor en Sol majeur auquel Brahms travaillait également : les deux œuvres, fausses jumelles, seront achevées en 1865. Le second mouvement, noté Allegretto est un menuet, léger, suspendu, comme emporté dans un passepied tendre, avec un côté quasi Watteau, et un trio dont le Ländler s'interrompt sans cesse, autre manière d'évoquer la musique baroque qui sera une source constante de l'inspiration brahmsienne, alors que le final proclame une fugue formidable qui mène inexorablement à une coda fulgurante, épuisant l'archet.

Brahms avait écrit l'œuvre pour Josef Gänsbacher, professeur de chant, violoncelliste à ses heures perdues, mais l'avait prévenu : son nouvel opus n'entendait pas réduire le piano à un accompagnement, mais bien lui donner un rôle aussi décisif que l'avait fait Beethoven dans ses propres sonates. À la création, pourtant dans l'intimité d'un salon, Gänsbacher demanda à Brahms de jouer moins fort car il ne parvenait pas à s'entendre ; Brahms lui rétorqua : « heureux homme ». La partition, proposée à Breitkopf & Härtel, fut retournée à son expéditeur, mais Simrock la publia sans hésiter en 1866.

Robert Hausmann la mit à son répertoire et la joua régulièrement sur le continent mais aussi en Angleterre au long des années 1870. Sa grande sonorité qui faisait merveille en solo mais aussi dans le quatuor fondé par Joachim, sa technique transcendante héritée de Piatti avaient considérablement modifié le visage de l'œuvre : le violoncelle la dominait enfin.

Lorsque Brahms songea à une seconde sonate pour violoncelle, il l'écrivit tout naturellement à l'intention de Robert Hausmann, lors de l'été 1886 à Hofstetten, sur les berges du lac de Thoune, inaugurant trois années d'intense composition qui virent fleurir dans le bonheur de cette villégiature estivale ses plus beaux Lieder, deux sonates et le Double Concerto également inspiré par Robert Hausmann.

Est-ce la sonorité volontiers solaire du splendide Stradivarius que jouait son ami, mais le nouvel opus fait bien plus chanter le médium et l'aigu du violoncelle. Ce dernier, assez peu sollicité dans la Sonate en mi mineur, rayonne ici, véritable guide tout au long des quatre mouvements qui semblent arpenter les paysages alpestres. Car si le ton de la Sonate en mi était symphonique, celui de la Sonate en Fa majeur évoque la liberté agogique, la fantaisie, les inventions d'une sérénade. Son caractère solaire interdit de la dissocier des deux autres opus auxquels Brahms donnait alors également la main, la Sonate pour violon et piano en La majeur, le Trio avec piano en ut mineur. Brahms reviendra plus tard sur l'Adagio affettuoso, le « mouvement des pizzicatos », où semble passer un nuage d'orage dans la touffeur d'un après-midi, mais surtout sur l'Allegro passionato qu'il allégera, éclairera, apaisant ses tensions.

La voie était ouverte pour l'ultime décanation des derniers opus de piano, précis poétiques où le sentiment de la nature, si présent dans les opus du lac de Thoun, allait se sublimer, parachevant l'idéal sonore de Brahms auquel le violoncelle aura apporté une nouvelle touche décisive.



Quand avez-vous entendu pour la première fois les Sonates de Brahms ?

Gary Hoffman : Tout jeune, enfant, vers neuf-dix ans. Je suis né dans une famille de musiciens, ma tante était violoncelliste mais à cette époque elle jouait dans un orchestre à Chicago. Je ne les ai pas entendues d'abord par elle, mais plutôt à la radio ou peut-être en écoutant un disque. Mais avant d'entendre ces *Sonates*, je connaissais déjà bien d'autres œuvres pour le violoncelle. Pourtant lorsque je les ai découvertes, elles m'ont immédiatement parlé. J'ai ressenti une profondeur, comme si un lien naturel me rattachait à cette musique. En plus, j'avais déjà une certaine habitude de la musique de Brahms. Mon père dirigeait les Symphonies, ma mère qui était violoniste jouait les Sonates et le Concerto. Ce répertoire était déjà très présent, j'en avais déjà acquis la syntaxe d'autant que mon frère aîné, qui est pianiste, jouait souvent des œuvres de Brahms à la maison. Et puis plus tard, en famille, on a commencé à interpréter les trios, les quatuors, les quintettes. Cela a formé mon gout musical et a créé tout un ensemble de liens entre ma personnalité et sa musique. Brahms était dans mon paysage.

Avec qui les avez-vous travaillées ?

Tout d'abord avec mon professeur à Chicago, nous avons commencé par la Sonate en mi. Puis toute la famille a déménagé en Floride et à cette époque-là, il n'y avait pas de professeur de violoncelle assez aguerri dans cette partie de l'État. Donc entre quinze et dix-sept ans j'ai travaillé mon instrument en solitaire.

Brahms était-il à votre programme à cette époque ?

Oh, tout était au programme... À force de travailler seul, je me suis intéressé à quantité de musiques, j'étais libre de choisir. Ensuite, je suis parti à Bloomington et durant cinq années j'ai étudié avec János Starker ; bien entendu les Sonates de Brahms figuraient au programme. Mais ce que l'on apprend avec son professeur est une chose, la fréquentation des œuvres au long de la vie en est une autre, ce que vous apportent les partenaires avec lesquels vous les interprétez encore autre chose. J'ai beaucoup joué ces deux œuvres avec un pianiste qui m'était particulièrement cher, qui nous a quittés en octobre 2000, David Golub, j'ai beaucoup appris de lui. À la fin, vous ne savez plus d'où vous vient telle idée, telle impulsion. De vous, de votre partenaire ? C'est simplement la musique qui se fait en la jouant, tout cela est déterminé par un ensemble d'expériences que le temps a stratifié, l'origine de tout cela devient flou. L'important est que tout détermine une conviction quant à l'interprétation de l'œuvre.

Mais à quel moment la synthèse s'est produite pour « vos » Sonates de Brahms ?

Le socle était là assez tôt, car le lien avec cette musique a toujours été fort. Mais je trouve la possibilité d'aller toujours plus loin dans ces œuvres, c'est donc un constant « work in progress », d'autant qu'il y a un effet miroir : à mesure que j'avance dans la connaissance intime de ces partitions, elles me révèlent aussi des choses sur moi-même. C'est probablement un effet que tous les chefs-d'œuvre produisent : à la fin, ils vous parlent non seulement à vous, mais de vous.

Au fil des années et des interprétations, je me suis rendu compte que ma compréhension de ces pages allait de pair avec l'évolution de ma propre personne. Ces deux Sonates sont aussi inépuisables et aussi révélatrices que le sont celles de Beethoven ou les Suites de Bach, c'est absolument au même niveau, ce sont des musiques d'une telle vérité.

Depuis quand aviez-vous le désir de les enregistrer ?

Je ne suis pas du genre à faire tout assez tôt. Lorsque je vois de jeunes confrères violoncellistes qui avant trente ans enregistrent leurs Suites de Bach ou leurs Sonates de Beethoven - quitte d'ailleurs à y revenir dix ans plus tard - j'ai le sentiment que c'est tout de même un peu tôt.

Je crois que mes disques arrivent lorsqu'ils doivent arriver. Mais j'aurais aimé les enregistrer avec David Golub. Nous étions d'ailleurs prêts à enregistrer toutes les Sonates et les Variations de Beethoven lorsque son cancer s'est déclaré et l'a emporté si rapidement hélas. Depuis, j'ai quelques difficultés à me dire que je les enregistrerai peut-être un jour. Je me sentais tellement proche de lui, nous étions dans une telle communication naturelle. Pour ma part je ne peux enregistrer une œuvre que si je l'ai totalement intégrée, littéralement si elle vient de moi. Que cela soit bien ou mal, bon ou mauvais, je n'ai pas à en juger, je ne le peux d'ailleurs pas. Mais si je l'enregistre c'est par nécessité, parce qu'elle est devenue une part de moi-même.

Comment abordez-vous le grand écart de temps - un quasi quart de siècle - qui sépare les deux Sonates ?

J'ai joué toute la musique de chambre de Brahms, aussi je conçois les deux Sonates comme appartenant à ce vaste ensemble. Evidemment il y a de grandes différences entre ces deux opus, l'écriture pour le violoncelle, le rapport avec le piano, la construction de chacune des Sonates, tout cela est complètement différent. Pourtant en jouant les Trios, les Sextuors, les Quintettes, les parties de violoncelle des Symphonies dans les orchestres d'étudiants, je me suis aperçu qu'il y avait beaucoup de correspondances entre les diverses écritures pour mon instrument dans toutes ces œuvres. Par exemple, dans la Sonate en mi j'entends beaucoup d'échos du Sextuor en Sol majeur. Le début du premier thème du premier mouvement me rappelle les variations du troisième mouvement du Sextuor. Lorsque je donne des master classes, je m'aperçois que les élèves qui viennent travailler la Sonate en mi ne connaissent pas le Sextuor en Sol, or la musique de chambre de Brahms est un seul continent où tout est lié, pour ainsi dire un même paysage. La Deuxième Sonate est très proche du Trio op. 101 ou de la Troisième Symphonie. Si l'on connaît tout cela, on comprend mieux le fonctionnement interne de cette musique. Le fait d'avoir joué tant d'œuvres de Brahms composées entre ces deux Sonates si éloignées dans le temps produit en quelque sorte l'effet inverse : elles ne me semblent pas si différentes que cela.

Comment avez-vous envisagé votre travail avec Claire Désert ?

J'ai retrouvé avec Claire la manière de fonctionner que j'avais avec David Golub. Avec David nous ne parlions pas de ce que nous étions en train de faire, et d'ailleurs nous parlions très peu de musique, car la musique nous la faisons, nous la laissons prendre le pas, ouvrir des portes, nous faire envisager d'autres options, pour que cela soit le plus spontané possible.

Avec Claire nous procédons de même. Je suis passionné de football, elle aime beaucoup le rugby : nous parlons de sport, presque jamais de ce que nous allons faire en jouant. Nous nous écoutons, nous essayons des choses différentes. Avec l'expérience du concert l'interprétation pour ainsi dire se crée, et c'est ce que je préfère car si l'on aborde chaque page de musique avec une intention on sclérose l'œuvre, qui a besoin de sa part d'expérience humaine. Le disque fixe tout cela un peu plus. On peut se réécouter, choisir au montage. On a une distance, celle de l'auditeur. L'expérience change la donne, c'est comme fixer une interprétation à un instant précis dans un certain idéal.

Vous jouez toujours le merveilleux Amati qui a appartenu longtemps à Léonard Rose, qui fut un interprète majeur des Sonates de Brahms, vous pensez à lui ?

Lorsque j'ai commencé à jouer cet instrument, disons durant la première année, et alors que personne ne savait sa provenance, des mélomanes venaient me trouver après les concerts en me disant que je leur évoquais Leonard Rose et me demandaient si j'avais travaillé avec lui. Et en effet, je sentais bien que quelque chose dans la sonorité qu'avait prise le violoncelle provenait de sa longue fréquentation avec Leonard Rose, ou que l'instrument lui avait imposé certaines spécificités de son jeu, surtout dans le Concerto de Dvořák ou les œuvres de Brahms. Puis ce sentiment s'est estompé peu à peu, comme si l'Amati s'était fait à mon jeu, je pourrais presque dire à mon corps. C'est un très grand instrument, dans tous les sens du terme, avec des registres très particuliers, très contrastés. On ne peut pas le prendre en défaut, il sonne magnifiquement sur toute son étendue. Depuis que je l'ai, il a un peu changé, mais il garde sa forte personnalité. Il chante avec un tel naturel, il a toutes les couleurs. Si il y a une chose que je n'arrive pas à faire ce n'est pas sa faute, c'est la mienne.



Gary Hoffman

La plénitude de la sonorité, une technique parfaite, une sensibilité artistique exceptionnelle caractérisent le style de Gary Hoffman.

Gary Hoffman fait ses débuts au Wigmore Hall de Londres dès l'âge de quinze ans. C'est ensuite New York qui l'accueille. À vingt-deux ans il devient le plus jeune professeur de la célèbre école de musique de l'Université d'Indiana Bloomington. Premier Grand Prix Rostropovitch à Paris, en 1986, il commence alors une carrière internationale et se produit avec les plus grandes formations, dans de célèbres salles en récital et est fréquemment invité dans de prestigieux festivals.

S'il affectionne le grand répertoire classique pour violoncelle, Gary Hoffman n'en dédaigne pas pour autant la musique contemporaine, dont il est un porte-parole engagé. Ainsi, des compositeurs tels que Graciane Finzi, Renaud Gagneux, Joel Hoffman, Laurent Petitgirard, Dominique Lemaître, pour n'en citer que quelques-uns, lui ont dédié leurs concertos.

Invité régulier de la Lincoln Center Chamber Music Society à New York, il est un chambriste remarquable et très demandé.

Gary Hoffman a enregistré pour BMG (RCA), Sony, EMI, Le Chant du Monde et désormais pour La Dolce Volta.

Installé depuis 1990 à Paris, Gary Hoffman joue sur un Nicolo Amati de 1662 ayant appartenu à Léonard Rose.

www.gary-hoffman.com



Claire Désert

Habitué de prestigieux festivals en France (festival de la Roque-d'Anthéron, piano aux Jacobins, Lille piano festival, festival de Radio France Montpellier, etc...), Claire Désert est aussi présente sur les scènes internationales (Wigmore hall à Londres, Kennedy Center à New York, Japon, Brésil, Allemagne, etc...) et se produit en soliste avec d'importantes formations symphoniques comme les orchestres de Paris, Philharmonique de Radio-France, Strasbourg, Toulouse, Prague... Elle a joué sous la direction de M. Janowski, J. Bělohlávek ou encore L. Foster.

Entrée à l'âge de 14 ans au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Claire Désert obtient un premier prix à l'unanimité du jury dans la classe de piano de V. Yankoff ainsi qu'un premier prix de musique de chambre dans la classe de J. Hubeau. Elle est ensuite admise en cycle de perfectionnement dans ces deux disciplines. Remarquée par le pianiste et pédagogue E. Malinin, celui-ci l'invite à poursuivre ses études au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou.

Claire Désert est une chambriste recherchée. Ses partenaires privilégiés sont Emmanuel Strosser, Gary Hoffman, Anne Gastinel, Philippe Graffin, le Quatuor Sine Nomine, le Quintette Moraguès...

Sa discographie bien étoffée comporte entre autres un CD des *Novellettes* de Schumann (couronné d'un "10" de Répertoire), un disque des *Concertos* de Scriabine et de Dvorák avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg récompensé d'une Victoire de la Musique en 1997.

Twenty-nine years of age, a brilliant career as a pianist, an already substantial catalogue of chamber music, though for rather larger ensembles – piano trios, quartets and quintets, a string sextet. Then, at last, the young man dared a confrontation with the composer who, alongside Robert Schumann, was his model: Ludwig van Beethoven. The result was a sonata for cello and piano in a pastoral vein, and in the shadowy key of E minor, even though it was begun during the summer of 1862.

The first two movements were written in a single burst of inspiration; an adagio was added, but Brahms deleted it and replaced it by a finale, so that the work was restricted to three movements, without a slow one; but the breadth of the first theme, its tone, its atmosphere, the sombre, dreamy colouring of this Allegro (very much) non troppo, had opened the sonata in a certain reflective slowness, displacing its centre of gravity.

Brahms derived the theme of this first movement, steeped in archaisms, from Contrapunctus III of *The Art of Fugue*. He returns to Bach in the finale, where the memory of Contrapunctus XIII is recalled, and indeed a certain fugal character is apparent throughout the work. But for the colours, the harmonic complexity, the discourse in which the registers alternate between one instrument and the other, always letting one clearly dominate the other, how can one not notice the influence of the String Sextet no.2 in G major, on which Brahms was also working? Both works, decidedly non-identical twins, were completed in 1865. The second movement, marked Allegretto, is a minuet, light, airy, as if swept away by a tender passepied, with a Watteauesque touch to it, and a Trio whose ländler is constantly interrupted, another nod to the Baroque music that was to be a consistent source of Brahmsian inspiration. The finale, for its part, declaims a formidable fugue that leads inexorably to a dazzling coda, exhausting the string player's bowing arm.

Brahms had written the work for Josef Gänsbacher, a singing teacher and spare-time cellist, but had warned him: his new opus had no intention of reducing the piano to accompanying status, but aimed to give it a role as decisive as Beethoven had done in his sonatas. At the first performance, Gänsbacher asked Brahms to play less loudly, since (even though they were in the intimate surroundings of a salon) the cellist was unable to hear himself; Brahms merely retorted, 'Lucky man!' The score was initially offered to Breitkopf & Härtel, but was returned to sender; however, Simrock published it without hesitation in 1866.

Robert Hausmann took the work into his repertoire and played it regularly on the Continent and also in England throughout the 1870s. His big sound, which worked wonders in solo music but also in the quartet founded by Joseph Joachim, and his transcendental technique inherited from Piatti had considerably modified the aspect of the work: at last the cello had become the dominant partner.

When Brahms envisaged a second cello sonata, he quite naturally composed it for Hausmann. This was in the summer of 1886, at Hofstetten on the shores of Lake Thun, inaugurating three years of intensive composition in the happy surroundings of this summer resort which saw the blossoming of his finest lieder, two violin sonatas and the Double Concerto, the last-named also inspired by Robert Hausmann.

Was it perhaps on account of the luminous sonority of the splendid Stradivarius played by his friend? In any case, the new work calls much more frequently on the medium and treble of the cello to sing the melodic lines. The top register, quite rarely solicited in the Sonata in E minor, is positively radiant here, a veritable guide through four movements that seem to roam the alpine landscapes. For if the tone of the E minor work was symphonic, that of its counterpart in F major evokes the agogic freedom, the fantasy, the inventions of a serenade. Its luminous character makes it inseparable from the other two compositions Brahms was working on at the same time, the Violin Sonata in A major and the Piano Trio in C minor. The three works are so perfectly matched in colours and affects that, hearing one, I also hear the other two. Brahms later revised the Adagio affettuoso, the 'pizzicato movement', in which a storm cloud seems to float by in the sultriness of a summer afternoon, and more especially the Allegro passionato, which he made lighter and brighter, calming its tensions.

The way lay open for the ultimate decantation of the late opuses for piano, a poetic précis in which the feeling for nature so present in the works written by Lake Thun was to be sublimated, perfecting Brahms's sonic ideal, to which the cello had brought a new and decisive touch.



When did you first hear the Brahms sonatas?

Gary Hoffman: When I was still very young, a child, around the age of nine or ten. I was born into a family of musicians. My aunt was a cellist, but at that time she was in an orchestra in Chicago. The first time I heard them, it wasn't played by her, but on the radio or perhaps on a record. Before I heard these sonatas, I already knew other works for the cello well. But when I discovered them, they immediately spoke to me. I felt a profundity in them, as if a natural bond attached me to this music. I might add that I already had a certain familiarity with the music of Brahms. My father conducted the symphonies, and my mother, who was a violinist, played the sonatas and the Violin Concerto. It was a repertory that was already very present in my mind; I had already picked up its syntax, especially as my older brother, who is a pianist, often played works by Brahms at home. And then later on, in the family circle, we started to perform the trios, the quartets, the quintets. That shaped my musical taste and created a whole network of connections between my personality and the music of Brahms. Brahms was part of my landscape.

With whom did you work on them?

First of all with my teacher in Chicago; we started with the Sonata in E minor. Then the whole family moved to Florida, and at that time there wasn't a cello teacher of a sufficiently high standard in that part of the state. So between the ages of fifteen and seventeen I worked at my instrument by myself.

Was Brahms on your programme of study at that time?

Oh, everything was on the programme! Since I was working alone, I explored an enormous amount of music, and I was free to choose. After that I went to Bloomington, and for five years I studied with János Starker; of course, the Brahms sonatas were on the syllabus there too. But what you learn with your teacher is one thing, lifelong frequentation of the works is another, and what the partners you perform them with bring you is something else again. I frequently played these two works with a pianist who was particularly dear to me, David Golub, who unfortunately died in October 2000; I learnt a lot from him. In the end, you no longer know where you got such and such an idea or impulse. From yourself, or from your partner? It's simply the music that take shape as you play it; all of that is determined by a whole bundle of experiences that time has stratified, and its origins become blurred. The important thing is that it should determine a conviction as to the interpretation of the work.

But when did the synthesis occur for ‘your’ Brahms sonatas?

Actually, I think quite early on. The basis was there pretty early, because the bond with this music has always been a strong one. But I find that it’s always possible to go still further in these pieces, so it’s a constant ‘work in progress’, especially as there’s a mirror effect: as I come to know these scores more intimately, they also tell me things about myself. It’s probably an effect that all masterpieces produce: in the end, they not only speak to you, but *about* you.

As the years and the performances have gone by, I’ve come to realise that my understanding of these pieces goes hand in hand with the evolution of my own personality. These two sonatas are as inexhaustible and revelatory as the Beethoven sonatas or the Bach suites; they’re absolutely on that level, it’s music of such truthfulness.

How long have you wanted to record them?

I'm not the type to do everything very early. When I see young cellist colleagues of mine who record their Bach suites or their Beethoven sonatas before they're thirty – often to come back to them ten years later – I do get the feeling that it really is a bit premature.

I think my discs come when the time is right. But I would have liked to record them with David Golub; in fact we were ready to record all the Beethoven sonatas and variations when his cancer was diagnosed and alas took him from us so quickly. Since then, I've found it hard to say to myself that I may perhaps record them one day. I felt so close to him; we communicated so naturally. For my part, I can only record a work if I have totally absorbed it, if it literally comes from inside me. Whether that's right or wrong, a good thing or a bad thing, is not for me to judge; indeed, I'm incapable of judging it. But if I record a work it's out of necessity, because it has become a part of myself.

How do you deal with the big temporal gap – almost a quarter of a century – that separates the two sonatas?

I have played all Brahms's chamber music, and so I conceive the two sonatas as belonging to that larger whole. Of course, there are big differences between these two works: the cello writing, the balance with the piano, the construction of each of the sonatas, all those aspects are completely different. Nevertheless, when I've played the trios, the sextets, the quintets, and the cello parts of the symphonies in student orchestras, I've noticed that there are many points of correspondence between the various styles of writing for my instrument in all these works. For example, in the E minor Sonata I hear many echoes of the Sextet in G major. The start of the first theme of the first movement reminds me of the variations in the third movement of the sextet. When I give masterclasses, I realise that the students who come to work on the E minor Sonata don't know the G major Sextet. But the chamber music of Brahms is a single continent in which everything is connected, or, to put it another way, a single landscape. The Second Sonata is very close to the Piano Trio op.101 or the Third Symphony. If you're aware of those things, you're in a better position to understand the inner functioning of this music. The fact that I've played so many Brahms works composed between these two sonatas that are so distant in time produces, in a sense, the opposite effect: to me, they don't seem as different as all that.

How did you approach your collaboration with Claire Désert?

I found I could function with Claire the same way as I used to with David Golub. David and I never talked about what we were doing, and indeed we talked very little about music, because we allowed the music we were making to take over, to open doors, to make us think about other options, so that it would be as spontaneous as possible.

With Claire we worked in that same way. I'm really fond of football, and she's really keen on rugby: we talk about sport, almost never about what we're going to do when we play. We listen to each other, we try out different things. With the experience of the concert, the interpretation more or less creates itself, as it were, and that's how I prefer it, because if you approach every page of music with a specific intention you paralyse the work, which needs its share of human experience. And recording fixes things still more. You can listen to yourself, and you can choose takes at the editing stage. You acquire a distance, the distance of the listener. That experience changes the game: it's like fixing an interpretation at a precise instant in a certain ideal.

You still play the wonderful Amati that belonged for many years to Leonard Rose, himself a major interpreter of the Brahms sonatas. Do you think of him when you play this music?

When I started playing that instrument, let's say for the first year, when no one knew where it came from, music lovers would come up to me after concerts telling me I reminded them of Leonard Rose and asking me if I had worked with him. And it's true, I felt that something in the sonority the cello had acquired did indeed derive from its long experience with Leonard Rose, or else that the instrument itself had imposed on Rose some of the specific features of his playing, especially in the Dvořák Concerto and the works of Brahms. Then that impression gradually faded, as if the Amati had got used to my playing, I might almost say to my body. It's a very grand instrument, in every sense of the term, with very individual, very contrasted registers. You can't fault it; it produces a magnificent tone throughout its compass. Since I've had it, it has changed a bit, but it keeps its strong personality. It sings so naturally, it has all the colours; if there's something I can't do, it's not the instrument's fault, it's mine.



Gary Hoffman

Gary Hoffman's style is characterised by fullness of sound, instrumental mastery and exceptional artistic sensibility.

He made his debut at the Wigmore Hall in London at the age of fifteen, quickly followed by New York. At the age of twenty-two he became the youngest faculty appointee in the history of the Indiana University School of Music. After winning the Premier Grand Prix of the Rostropovich International Competition in Paris in 1986, he embarked on an international career, appearing with the world's most noted orchestras, in major recital and chamber music series and at prestigious festivals.

Although he has great affection for the classical cello repertoire, Gary Hoffman does not neglect contemporary music, of which he is a committed champion. Numerous composers, among them Graciane Finzi, Renaud Gagneux, Joel Hoffman, Laurent Petitgirard and Dominique Lemaître, to name only a few, have dedicated their concertos to him.

He is a regular guest with the Chamber Music Society of Lincoln Center in New York, and is a remarkable and much sought-after chamber partner.

He has made recordings for BMG (RCA), Sony, EMI and Le Chant du Monde, and now records on the La Dolce Volta label.

Gary Hoffman has lived in Paris since 1990. He performs on a 1662 Nicolo Amati, the 'ex- Leonard Rose'.

www.gary-hoffman.com



Claire Désert

Claire Désert touches her public by the grace, depth and humility of her interpretations. She is a frequent guest at such leading French festivals as La Roque-d'Anthéron, Piano aux Jacobins, Lille Piano Festival, and Festival of Radio France Montpellier, and is also present on the international scene, with appearances at the Wigmore Hall in London, the Kennedy Center in New York, and in Japan, Brazil, Germany, etc. She appears as a soloist with major symphonic formations including the Orchestre de Paris, the Orchestre Philharmonique de Radio France, and the orchestras of Strasbourg, Toulouse, Prague...At the age of fourteen she entered the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, where she was awarded the premier prix in piano by unanimous decision of the jury in the class of Ventsislav Yankoff and a premier prix in chamber music in the class of Jean Hubeau. After being admitted to the postgraduate course in these two disciplines, she came to the attention of the pianist and pedagogue Evgeny Malinin, who invited her to pursue her studies at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow.

Claire Désert is a peerless chamber musician. Her partners of choice include Emmanuel Strosser, Gary Hoffman, Anne Gastinel, Philippe Graffin, the Sine Nomine Quartet, and the Moraguès Wind Quintet.

Her extensive discography features notably the Scriabin and Dvořák Concertos with the Orchestre Philharmonique de Strasbourg, which was awarded a Victoire de la Musique in 1997.

ヨハネス

ブラームス

1833 - 1897

チェロとピアノのためのソナタ第1番 木短調 作品38

26'42

- | | | |
|---|------------------|-------|
| 1 | アレグロ・ノン・トロッポ | 14'27 |
| 2 | アレグレット・クワジ・メヌエット | 5'49 |
| 3 | アレグロ - ビウ・プレスト | 6'26 |

チェロとピアノのためのソナタ第2番 へ長調 作品99

27'37

- | | | |
|---|----------------|------|
| 4 | アレグロ・ヴィヴァーチェ | 9'19 |
| 5 | アダージョ・アフエトゥオーソ | 6'41 |
| 6 | アレグロ・パッショナート | 7'13 |
| 7 | アレグロ・モルト | 4'24 |

TT: 55'08

夏の創作

29歳を迎えたブラームスは、ピアニストとして輝かしいキャリアを積み、すでにあまたの室内楽作品を世に送り出していた。とりわけアンサンブルの分野(ピアノ三重奏曲、ピアノ四重奏曲、ピアノ五重奏曲、弦楽六重奏曲)において、旺盛な作曲活動を展開していたのである。しかしブラームスは、ようやくこの歳になって、シューマンと同じように敬愛していたベートーヴェンに“対抗”する勇気を振り絞り、チェロとピアノのためのソナタ第1番(1865)を完成させた。作品は、ほの暗いホ短調で書かれながらも、牧歌的な気分を湛えている。ブラームスがこの曲に着手したのは1862年の夏であった。彼は第1・第2楽章を書き上げたのち、アダージョ楽章を作曲したが、これを自ら破棄し、代わりに終楽章を加えた。結果としてソナタは、緩徐楽章を欠いた3楽章構成に仕上がっている。ソナタの開始を告げる第1楽章は“速すぎないアレグロ”との速度指示を伴っている。確かに冒頭では、ゆったりとした第1主題と、その独特の曲調や雰囲気、暗く夢想的な色彩が、重心を揺らすような内省的なテンポの中で紡がれていく。

ブラームスは、アルカイズムに富んだ第1楽章の主題に《フーガの技法》の〈コントラプンクトゥス3〉の一部を用いた。彼は終楽章でもJ.S.バッハに立ち返り、〈コントラプンクトゥス13〉を引用している。さらに作品全体からも、ある種のフーガ的な性格が透けて見える。しかし、その色彩や複雑な和声、楽器から楽器へと絶え間なく音域が交替していく音楽の流れ一つねに明確な主導権が引き渡される—は、当時ブラームスが並行して作曲していた弦楽六重奏曲第2番の影響を色濃く受けている。この“二卵性双生児”のような2作品が誕生したのは1865年である。ソナタの第2楽章〈アレグレット〉の主部は、甘い舞曲パスピエを彷彿させる、軽やかで時が静止したようなメヌエットで、アントワヌ・ヴァトーの絵画世界をも垣間見せる。そしてトリオ(中間部)を担うレントラーは何度も中断される。それは、ブラームスの靈感の源であり続けたバロック音楽を示唆する、もうひとつの手法である。続く終楽章で繰り広げられる見事なフーガは、弓を徹底的に駆使させる煌びやかなコーダへと、頑として向かっていく。ブラームスはこの作品を、チェロ演奏を趣味としていた声楽教師ヨーゼフ・ゲンスバッハーのために書いた。ブラームスは、新作ではピアノを単なる伴奏としては扱っておらず、ベートーヴェンのチェロ・ソナタにならってピアノに決定的な役割を与えたと、あらかじめゲンスバッハーに伝えていた。初演は小さなサロンで行われたが、ゲンスバッハーはブラームスに、もっと弱く弾いてほしい、自分の音が聴こえない、と主張した。ブラームスはこう切り返したという。“それは君にとって幸運なことじゃないか”。ブラームスは当初、ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社に出版を依頼し断われている。最終的に作品は1866年に、ジムロック社から快諾を得て出版された。

チェロ奏者ロベルト・ハウスマンは、ソナタ第1番を自身のレパートリーに組み入れ、1870年代にイギリスやヨーロッパ大陸で頻繁に演奏した。ハウスマンが誇る美しい音色は、とりわけ独奏で魅力を放ったが、一方で彼は、ヨアヒムが立ち上げた弦楽四重奏団のメンバーとしても名演を重ねた。ハウスマンがピアッティから受け継いだ卓越したテクニックは、ブラームスのソナタ第1番の姿を一新させた。この作品の真価を伝えることができるチェロ奏者が、ようやく現れたのである。1886年の夏、ホーフシュテッテンのトゥーン湖畔で2作目のチェロ・ソナタに着手したブラームスは、当然のことながらハウスマンの演奏を想定して作曲の筆を進めた。それから3年にわたり、ブラームスは夏場の精力的な作曲活動に身を投じることになる。避暑地トゥーン湖畔での快適な日々から、リート傑作、2つのヴァイオリン・ソナタ、ヴァイオリン協奏曲、そしてハウスマンに感化されて書かれたヴァイオリンとチェロのための二重協奏曲が、次々に生み出されていくのである。

ハウスマンの名器ストラディヴァリウスは、陽光のような明るいサウンドが持ち味であったが、じっさいソナタ第2番においても、チェロは中・高音域をたっぷりと歌わせる。第1番では控えめに扱われていたチェロの高音域は、第2番では、アルプスの山々に囲まれた景色の中を颯爽と進む全4楽章を統率し、光り輝く。シンフォニックな曲調のソナタ第1番に対して、第2番は、自由なアゴーギク、ファンタジー、創意に満ちたセレナードを展開していく。第2番の朗らかな曲調は、ブラームスが並行して作曲を進めていたイ長調のヴァイオリン・ソナタとハ短調のピアノ三重奏曲と無縁ではない。3作品は音色や内容の点できわめて関係が深く、このうちの1曲だけを聴いて、残りの2曲を思い浮かべることが容易だろう。ブラームスは、うだるような午後に空を通り過ぎていく暗雲を想わせる第2楽章〈アダージョ・アフトゥオーソ〉で、再び“ピッツィカート楽章”に立ち返る。さらにピッツィカートが多用されるのが、続く第3楽章〈アレグロ・パッショナート〉だ。やがてブラームスは、それまでの緊迫を緩和し、光を注いで落ち着かせようとする。

トゥーン湖畔で書かれた作品に特有の“自然への愛情”が純化され、ブラームスの理想の響きがその完成をみるのは、晩年の詩情あふれるピアノ音楽においてである。彼の音響世界に新たな、そして決定的な色彩をもたらしたのがチェロであるとすれば、ソナタ第2番は、すでに晩年の創作への道を拓いていたと言えるだろう。



ブラームスの2作のチェロ・ソナタを初めて聴いたのはいつでしょうか？

ゲイリー・ホフマン：子どもの頃、確か9～10歳のときです。私は音楽一家の生まれで、おばがチェリストでした。彼女は当時、シカゴのオーケストラに所属していました。しかし私が初めてブラームスのチェロ・ソナタを聴いたのは彼女の演奏を通してではありません。記憶は定かではありませんが、ラジオあるいはレコードで耳にしたのが最初であったように思います。いずれにせよ、チェロ・ソナタを聴く前からすでに、ブラームスがチェロのために書いた他の作品に精通していました。それでも、初めてチェロ・ソナタに接したときには、すぐさま強く心動かされました。深遠さを感じ、出会うべくして出会ったような感覚をおぼえたのです。当時の私は、すでにブラームスの音楽にある程度、慣れ親しんでいました。父がブラームスの交響曲を指揮していましたし、ヴァイオリニストであった母もソナタや協奏曲を奏でていたからです。そのため、このあたりのジャンルやブラームスの書法にはなじみがありました。さらにピアニストの兄が、しばしば自宅でブラームスを弾いていました。その後、家族でブラームスの三重奏曲や四重奏曲や五重奏曲を合奏するようにもなりました。こうした環境が、私の音楽に対する趣味嗜好や、私とブラームスの音楽の関係を育んでくれました。ブラームスはごく身近な存在だったのです。

どなたのもとでブラームスのソナタの演奏指導を受けたのでしょうか？

最初はシカゴで習っていたチェロの先生です。第1番を先にみていただきました。その後家族でフロリダに引っ越したのですが、当時、フロリダではヴェテランのチェロ教師がみつかりませんでした。そのため15歳から17歳までは独学です。

あなたのレパートリーには当時からブラームスの作品が含まれていたのですか？

彼がチェロのために書いたすべての作品が含まれていました。独りで学んでいたお陰で、数多くの作品に関心を寄せ、そこから自由に選曲することができたからです。ブルーミントンに移ってからは5年間、ヤーノシュ・シュタルケルに師事しました。もちろん、ブラームスの2作のソナタもご指導いただきました。しかし、レッスンに加えて、生涯にわたって繰り返し作品と向き合うことも重要ですし、室内楽のパートナーたちから学ぶこともあります。私はブラームスの2つのソナタを、とりわけ大切な共演者だったピアニストとともに何度も演奏しました。2000年10月に他界したデヴィッド・ゴラブです。彼からは多くのことを学びました。最終的には、あるアイデアや衝動がもともと自分自身に由来するものなのか、はたまた共演者に由来するものなのか、わからなくなります。音楽は演奏を通じておのずと形作られます。すべては時とともに少しずつ培われてきた経験の総体によって決定づけられますから、起源はあいまいになってしまうのです。重要なのは、演奏においてそうしたすべての要素が、ひとつの確信を生むという点です。

ブラームスのソナタの演奏に関して言えば、あなたの場合、そうした確信はいつ頃生まれたとお考えですか？

かなり早い時期だったように思います。2つのソナタとはつねに強く結ばれていましたから、少なくとも土台はかなり早くからできあがっていました。しかし、この2作の中には、絶えず解釈を深めることができる可能性が潜んでいます。言うなれば、この2作を演奏することは、終わりのない“ワーク・イン・プログレス”なのです。おまけにそこには“ミラー効果”もあります。この2作への理解が深まれば深まるほど、作品が私自身を発見させてくれるという意味で……。おそらくそれは、他のあらゆる傑作にも当てはまることでしょう。優れた音楽は最終的に、私たちに語りかけるだけでなく、私たちについて語ってくれるのです。

長年にわたりブラームスの2つのソナタの演奏を重ねてきた中で、作品への理解が、自分自身の成長と連動していることに気づきました。また2作のソナタは、ベートーヴェンの一連のチェロ・ソナタやJ.S.バッハの無伴奏チェロ組曲と同様に無尽蔵の内容を湛えており、啓示的です。真理に到達した彼らの作品は、まったく同じ次元に位置しているのです。

ブラームスのソナタの録音を望むようになったのはいつ頃でしょうか？

私はすべてを早急にこなそうとするタイプではありません。30歳を迎える前にバッハの無伴奏チェロ組曲やベートーヴェンのチェロ・ソナタを録音している若いチェリストたちを見ると、10年後に再び録音に挑む可能性が残されているとはいえ、やはり少し時期尚早なのではないかと思ってしまいます。

私はしかるべき時期にしかるべき作品を録音してきたと思っています。ただ、ゴラブとレコーディングをしなかったことは悔やまれます。彼が癌を告知され、その後まもなく命を落としたとき、私たちはベートーヴェンのすべてのチェロ・ソナタとチェロのための変奏曲を録音する準備ができていました。以来、なかなか前向きに“ベートーヴェンをいつか録音しよう”と考えることができません。ゴラブはきわめて身近な存在でしたし、彼とは演奏中に、じつに自然なコミュニケーションを取ることができたからです。ところで私が、ある作品が録音できる段階に達したと思うのは、作品が完全に自分のものになったとき、つまりその音楽が文字通り、自分の中から生じてくるようになったときです。それが良い判断なのか否か、適切か否かは、自分では評価できませんし、私が評価すべきことでもありません。いずれにせよ、ある作品を録音するのは、それが自分自身の一部になったときです。

ブラームスの2つのソナタを隔てる長い月日——ほぼ四半世紀——を、どのように捉えていらっしゃいますか？

私のレパートリーにはブラームスのすべての室内楽曲が含まれています。私にとって2つのソナタは、彼の膨大な数の室内楽作品の一部を成すものです。2作のあいだには当然、チェロ・パートの書法、チェロとピアノの関係性、構成などの面で、さまざまな大きな相違があります。それらは対照的とさえ言えます。しかし、三重奏曲や六重奏曲や五重奏曲を演奏したとき、あるいは学生オーケストラで交響曲のチェロ・パートを演奏したときに、気づいたことがあります。ブラームスはチェロのために多様な書法を用いましたが、そこには同時に、多くの類似性があるのです。一例をあげるなら、私はチェロ・ソナタ第1番を演奏しながら、彼のト長調の六重奏曲の余韻を多分に感じ取ります。第1楽章の第1主題の冒頭が、六重奏曲の第3楽章の変奏曲を想起させるのです。私はしばしばマスター・クラスで指導していますが、ブラームスのソナタ第1番を課題にもってくる学生たちの多くは、ト長調の六重奏曲を知りません。しかしブラームスの全室内楽曲は、ひとつの大陸を成しています。あるいは、彼のすべての室内楽曲は繋がっています。喩えるならそこには、同じ景観が広がっているのです。一方で、チェロ・ソナタ第2番は、作品101の三重奏曲や交響曲第3番と非常に近い関係にありますから、この2曲を把握すれば、ソナタ第2番の構造の内部をよりよく理解することができると思います。確かに2つのソナタの作曲時期はかなり離れていますが、ブラームスが2曲のあいだに書いた他の多くの作品を演奏してみると、ある意味で逆の印象を抱くこともあります。2作のソナタは、皆が思っているほどかけ離れた音楽ではないと思われたいのです。

あなたがいつも弾いているのは、レナード・ローズが長年所有していた名器アマティですね。ローズはブラームスのソナタを得意としたチェリストのひとりです。演奏中に彼に思いをはせることもあるのでしょうか？

この楽器を弾き始めたとき、最初の1年ほどは、かつての楽器の所有者を誰にも知らせていませんでした。ところが当時の音楽ファンたちからは、演奏後に「あなたの演奏はレナード・ローズを彷彿させるが、彼に師事していたことがあるのか」と聞かれました。じっさい私は、この楽器の響きの一部が、ローズとの長期にわたる関係に起因しているという印象を強く抱きました。また、特にドヴォルザークのチェロ協奏曲やブラームスの一連の作品において、ローズの演奏はこの楽器の特徴から強い影響を受けていたのではないかと感じていました。しかしそうした実感は、時とともに薄れていきました。同時に、アマティが私の演奏、あるいは——こう述べてもよいのであれば——私の身体に、なじんできたように感じました。この楽器は、あらゆる意味で名器です。その特徴のひとつは、それぞれの音域のサウンドがじつに独特でコントラストに富んでいる点にあると思います。全体的に素晴らしく響きますので、この楽器の欠点を探するのは困難です。私がアマティで演奏するようになってから、楽器は若干変化しました。しかし、その強い個性は昔のままです。きわめて自然に歌ってくれますし、あらゆる色彩を備えています。私の演奏が不十分であるとき、それは楽器のせいではなく、私のせいです。



ゲイリー・ホフマン

ゲイリー・ホフマンの演奏スタイルを特徴づけているのは、音色の美しさ、完璧なテクニック、類まれな芸術的感性である。

15歳のときロンドンのウィグモア・ホールでデビュー。ニューヨークに渡ったのち、22歳でインディアナ大学音楽学院に史上最年少の若さで教授として迎えられた。1986年、パリのロストロポーヴィチ国際チェロ・コンクールで優勝。以来、世界中で演奏活動を展開しており、最高峰のオーケストラや一流コンサート・ホール、著名な国際音楽祭からたびたび招かれている。

チェロのために書かれた古典的なレパートリーはもとより、現代音楽にも造詣が深いゲイリー・ホフマンは、今日の作品を積極的に紹介し続けており、グラシアーナ・フィンジ、ルノー・ガニュー、ジョエル・ホフマン、ローラン・プティジラル、ドミニク・ルメートルなどの現代作曲家たちが、彼のために新たなチェロ協奏曲を書いている。

また、ニューヨークのリンカーン・センター室内楽協会から定期的に招かれるなど、室内楽奏者としても高い人気を誇り、めざましい活動を行っている。

録音では、BMG(RCA)、Sony、EMI、Le Chant du Mondeの各レーベルからアルバムをリリース。

1990年からパリ在住。使用楽器は、レナード・ローズが所有していた1662年製のニコラ・アマティ。

www.gary-hoffman.com



クレール・デゼール

クレール・デゼールは、その優雅で深く慎ましやかな演奏で世界各地の聴衆を魅了している。

類まれな芸術家であり、傑出した室内楽奏者であるデゼールが共演を重ねている演奏家に、ピアニストのエマニュエル・シュトロッセ、チェリストのアンヌ・ガスティネル、ゲイリー・ホフマン、ヴァイオリニストのフィリップ・グラファン、テディ・パパヴラミ、ネマニャ・ラドゥロヴィチ、シネ・ノミネ四重奏団、モラゲス木管五重奏団らがいる。

14歳でパリ国立高等音楽院に入学。ジャン・ユボアの室内楽クラスで1等賞を、ヴェンツィラフ・ヤンコフのピアノ・クラスで審査員満場一致の1等賞(1985年特別賞)を獲得して同院を卒業した。同年から同音楽院の修士課程でピアノを専攻し、フランス共和国政府から1年間の奨学金を得て、モスクワのチャイコフスキー音楽院でエフゲニー・マリーニンに師事。フランスへ帰国後、パリ国立高等音楽院修士課程のロラン・ピドゥウのもとで室内楽を学んだ。

これまでナイーヴ・レーベルおよびミラーレ・レーベルからリリースしたアルバムは、世界中で絶賛されている。

Der 29-jährige Brahms, der eine brillante Pianistenkarriere und bereits einen reichhaltigen Kammermusikatalog für größere Ensembles – Trios, Quartette und Quintette mit Klavier, ein Sextett – vorweisen konnte, wagte schließlich, ebenso wie Robert Schumann, die Konfrontation mit seinem Vorbild Ludwig van Beethoven. Mit einer pastoralen *Sonate für Klavier und Violoncello* schlug er im Sommer 1862 die jedoch schattige Tonart e-Moll an.

Die beiden ersten Sätze schrieb er in einem Rutsch. Hinzu kam ein Adagio, das Brahms jedoch zugunsten eines Finales abtat. So blieben drei Sätze, also ohne Lento. Doch die Tragweite des ersten Themas, sein Ton, seine Atmosphäre, die düster-träumerische Farbe dieses „sehr“ ma non troppo Allegros führten die Sonate in eine gewisse grüblerische Langsamkeit und verlagerten ihren Schwerpunkt.

Brahms leitete das Thema dieses ersten Satzes voller Archaismen aus dem *Contrapunctus 3* der *Kunst der Fuge* her. Im Finale, das an *Contrapunctus 13* erinnert, kehrte er zu Bach zurück. Zudem scheint im gesamten Werk ein gewisser Fugencharakter durch, doch was die Farben betrifft, die harmonische Komplexität, den Diskurs, in dem die Register von einem Instrument zum anderen wechseln, wobei stets eins ganz klar das andere beherrscht, wie könnte man da nicht den Einfluss des *Zweiten Sextetts* bemerken, an dem Brahms ebenfalls arbeitete? Brahms beendete die beiden ungleichen Zwillinge 1865. Der zweite Satz mit der Bezeichnung *Allegretto* ist ein Menuett – leicht, schwebend, wie von einem zarten Passetied davongetragen. Er mutet wie ein *Watteau* und ein *Trio* an, dessen *Ländler* endlos unterbrochen wird – eine weitere Erinnerung an die Barockmusik, die eine ständige Inspirationsquelle für Brahms war, während das Finale eine großartige Fuge verkündet, welche unerbittlich zu einer rasenden Coda führt, die den Bogen erschöpft.

Brahms schrieb das Werk für Josef Gänsbacher, Gesangslehrer und gelegentlicher Cellist, aber warnte ihn: Sein neues Werk würde das Klavier nicht zur Begleitung herabstufen, sondern ihm eine ebenso entscheidende Rolle geben, wie es Beethoven in seinen eigenen Sonaten getan hatte. Bei der Uraufführung in der Traulichkeit eines Salons bat Gänsbacher Brahms, leiser zu spielen, da er sich selbst nicht hörte. Darauf erwiderte Brahms: „Glückspilz.“ Als die Partitur dem Verlag Breitkopf & Härtel angeboten wurde, ging sie an den Absender zurück, doch Simrock veröffentlichte sie ohne zu zögern 1866.

Robert Hausmann nahm sie in sein Repertoire auf und spielte sie während der 1870er regelmäßig auf dem Kontinent aber auch in England. Seine gewaltige Klangfülle, die sowohl solo als auch im von Joachim gegründeten Quartett großen Anklang fand, sowie seine transzendente, von Piatti erlernte Technik wandelten das Antlitz des Werks: Das Cello beherrschte es endlich.

Als Brahms eine zweite Sonate für Cello in Erwägung zog, schrieb er diese im Sommer 1886 in Hofstetten am Thunersee ganz selbstverständlich für Robert Hausmann. So begannen drei Jahre intensiven Komponierens, während denen im Glück dieses Sommerurlaubs seine schönsten Lieder, zwei *Sonaten* und das *Doppelkonzert*, ebenfalls von Robert Hausmann inspiriert, entstanden.

Ließ der sonnige Klang der prächtigen Stradivari, die sein Freund spielte, im neuen Werk verstärkt das mittlere und hohe Register des Cellos anklingen? Letzteres, auf das die *Sonate e-Moll* nur selten zurückgreift, erstrahlt hier als führende Kraft im Laufe der vier Sätze, die Alpenlandschaften zu durchkreuzen scheinen. Denn obwohl der Ton der *Sonate e-Moll* sinfonisch ist, erinnert jener der *Sonate F-Dur* an die agogische Freiheit, die Fantasie, die Einfälle einer Serenade. Ihr sonniger Charakter macht ihre Trennung von den beiden anderen Werken, an denen Brahms zur gleichen Zeit arbeitete, die *Sonate für Klavier und Violine A-Dur* und das *Klaviertrio c-Moll*, unmöglich. Die drei Werke sind in Farben und Äußerungen so perfekt gepaart, dass ich beim Hören des einen die beiden anderen höre. Später überarbeitete Brahms das Adagio affettuoso im „Pizzicato-Satz“, in dem eine Gewitterwolke in der Nachmittagshitze aufzuziehen scheint, doch vor allem das Allegro passionato, das er erleichterte und aufhellte und somit die Spannung beschwichtigte.

Der Weg war geebnet für das Herauskrystallisieren der letzten Klavierstücke – poetische Konzentrate, in denen das Gefühl der Natur, schon so präsent in den Werken des Thunersees, noch über sich hinauswuchs und Brahms' klangliches Ideal vollendete, zu dem das Cello einen entscheidenden Beitrag leistete.



Wann haben Sie zum ersten Mal Brahms' Sonaten gehört?

Gary Hoffman: Ganz jung, als Kind, mit etwa neun oder zehn Jahren. Ich stamme aus einer Musikerfamilie. Meine Tante war Cellistin, aber damals spielte sie in einem Orchester in Chicago. Ich habe sie nicht zuerst durch sie gehört, sondern eher im Radio oder vielleicht auf Platte. Doch bevor ich die *Sonaten* hörte, kannte ich schon andere Cellostücke gut. Als ich sie dann entdeckte, sprachen sie mich sofort an. Ich spürte eine Tiefe, als verknüpfte mich ein natürliches Band mit dieser Musik. Außerdem war ich Brahms' Musik in gewisser Weise schon gewohnt. Mein Vater dirigierte die *Sinfonien*, meine Mutter, die Geigerin war, spielte die *Sonaten* und das *Konzert*. Dieses Repertoire war bereits sehr präsent. Ich hatte dessen Syntax verinnerlicht, zumal mein älterer Bruder, der Pianist ist, zu Hause oft Werke von Brahms spielte. Und später spielten wir in der Familie die *Trios*, *Quartette* und *Quintette*. So entwickelten sich mein Musikgeschmack und die Bande zwischen meiner Persönlichkeit und Brahms' Musik. Brahms gehörte zu meiner Welt.

Mit wem haben sie an den Sonaten gearbeitet?

Zunächst mit meinem Lehrer in Chicago. Wir begannen mit der *Sonate e-Moll*. Dann zog die ganze Familie nach Florida um, und zu dieser Zeit gab es keinen ausreichend erfahrenen Cellolehrer in diesem Teil des Staats. Zwischen 15 und 17 Jahren übte ich also allein.

Stand damals Brahms auf Ihrem Programm?

Oh, alles stand auf dem Programm... Da ich allein übte, interessierte ich mich für viele Musiker. Ich konnte frei wählen. Danach ging ich nach Bloomington, wo ich fünf Jahre lang bei János Starker lernte. Natürlich standen Brahms' *Sonaten* auf dem Programm. Aber was man bei seinem Lehrer lernt ist eins, der lebenslange Kontakt mit den Werken das andere. Hinzu kommt der Beitrag von Partnern, mit denen man diese interpretiert. Ich habe diese beiden Werke oft mit einem Pianisten gespielt, der mir besonders am Herzen lag und uns im Oktober 2000 verlassen hat – David Golub, der mir viel beigebracht hat. Am Ende weiß man nicht mehr, woher eine Idee oder ein Impuls stammt. Von einem selbst oder vom Partner? Es ist einfach Musik, die während des Spiels entsteht. All das ergibt sich aus über die Jahre angesammelter Erfahrung, wobei der Ursprung unklar wird. Wichtig ist, dass all dies eine Überzeugung in Bezug auf die Interpretation des Werks schafft.

Aber wann sind Sie mit „Ihren“ *Sonaten* von Brahms verschmolzen?

Ziemlich früh, glaube ich. Das Fundament war schon beizeiten vorhanden, da meine Verbindung zu dieser Musik immer sehr stark war. Doch in diese Werke kann man immer weiter vordringen. So ist die Arbeit nie beendet, vor allem aufgrund des Spiegeleffekts: Je besser ich diese Partituren kennenlerne, desto mehr enthüllen sie über mich selbst. Wahrscheinlich haben alle Meisterwerke diesen Effekt. Am Ende sprechen sie nicht nur zu einem, sondern auch über einen.

Im Laufe der Jahre und der Interpretationen habe ich festgestellt, dass mein Verständnis dieser Stücke mit der Entwicklung meiner Person einhergeht. Die beiden *Sonaten* sind ebenso unerschöpflich und aufschlussreich wie jene von Beethoven oder Bachs *Suiten*. Es ist voll und ganz dieselbe Ebene. Diese Stücke enthalten so viel Wahrheit.

Seit wann hatten Sie den Wunsch, sie einzuspielen?

Ich bin niemand, der Dinge überstürzt. Wenn ich junge Cellisten sehe, die noch vor der 30 Bachs *Suiten* oder Beethovens *Sonaten* aufnehmen – auch wenn sie es zehn Jahre später erneut tun – finde ich das schon etwas früh.

Ich glaube, dass meine Platten dann kommen, wenn es so weit ist. Aber ich hätte sie gerne mit David Golub aufgenommen. Wir waren übrigens bereit zum Einspielen von Beethovens *Sonaten* und *Variationen*, als sein Krebs auftrat und ihn leider so schnell besiegte. Seither fällt mir der Gedanke schwer, sie vielleicht eines Tages aufzunehmen. Ich fühlte mich ihm so nahe, unsere Verständigung verlief so natürlich. Ich persönlich kann ein Werk nur dann aufnehmen, wenn ich es völlig verinnerlicht habe und es ganz und gar von mir kommt. Ob dies nun gut oder schlecht ist, darf und kann ich nicht beurteilen. Aber die Aufzeichnung eines Werks entspringt einem Bedürfnis, weil es Teil von mir geworden ist.

Wie sind Sie die große Zeitspanne angegangen, nahezu ein Vierteljahrhundert, die die beiden *Sonaten* trennt?

Ich habe alle Kammermusikstücke von Brahms gespielt, daher nehme ich die beiden *Sonaten* als Teil dieses großen Ganzen wahr. Natürlich weisen die beiden Werke große Unterschiede auf: die Schreibweise für das Cello, die Beziehung zum Klavier, der jeweilige Aufbau der *Sonaten* – all das ist vollkommen verschieden. Beim Spielen der *Trios*, *Sextette*, *Quintette* und Celloteile der *Sinfonien* in Studentenorchestern wurde mir jedoch klar, dass all diese Werke viele Übereinstimmungen bei den verschiedenen Schreibweisen für mein Instrument aufweisen. So halte ich für mich zum Beispiel in der *Sonate e-Moll* das *Sextett G-Dur* wider. Der Anfang des ersten Themas des ersten Satzes erinnert mich an die Variationen des dritten Satzes im *Sextett*. Wenn ich Meisterkurse gebe, stelle ich fest, dass Schüler, die die *Sonate e-Moll* vorbereitet haben, das *Sextett G-Dur* nicht kennen, obwohl Brahms' Kammermusik ein einziges verflochtenes Gefüge, sozusagen eine einzige Welt ist. Die *zweite Sonate* ist dem *Trio* op. 101 oder der *dritten Sinfonie* sehr ähnlich. Kennt man all dies, versteht man die innere Funktionsweise dieser Musik besser. Das Spielen so vieler Werke von Brahms, die zwischen diesen beiden zeitlich weit auseinanderliegenden Sonaten komponiert wurden, hat eine gegenteilige Wirkung: Sie scheinen gar nicht so unterschiedlich.

Wie sind Sie Ihre Arbeit mit Claire Désert angegangen?

Mit Claire habe ich die Arbeitsweise wiederentdeckt, die ich mit David Golub hatte. David und ich sprachen nicht über das, was wir gerade taten, und wir sprachen zudem sehr wenig über Musik. Vielmehr spielten wir, ließen unsere Musik die Führung übernehmen, Türen öffnen, uns andere Möglichkeiten offenbaren, damit es möglichst spontan war.

Claire und ich gehen ebenso vor. Ich mag Fußball sehr, sie Rugby. Wir reden über Sport, fast nie über das, was wir beim Spielen vorhaben. Wir hören einander zu, versuchen verschiedene Dinge. Mit der Konzerterfahrung entsteht sozusagen die Interpretation, und das ziehe ich vor, denn wenn man jedes Musikstück mit einer Absicht angeht, erstarrt das Werk, das jedoch ein Stück menschliche Erfahrung verlangt. Die Platte hält dies ein wenig mehr fest. Man kann sich erneut spielen hören, beim Schnitt wählen. Man hat Abstand, wie ein Zuhörer. Die Erfahrung ändert alles. Es ist, als hielte man eine Interpretation zu einem bestimmten Zeitpunkt mit einem gewissen Ideal fest.

Sie spielen immer noch auf dem wunderbaren Amati-Cello, das lange Leonard Rose gehörte, welcher ein bedeutender Interpret von Brahms' Sonaten war. Denken Sie an ihn?

Als ich auf diesem Instrument zu spielen begann, kamen im ersten Jahr, als noch niemand von dessen Herkunft wusste, Musikliebhaber nach den Konzerten zu mir, sagten, ich erinnere sie an Leonard Rose und fragten, ob ich mit ihm gearbeitet hätte. Ich spürte tatsächlich, dass der Klang dieses Cellos seinem langen Kontakt mit Leonard Rose entsprang oder dass das Instrument dem Musiker gewisse Spielbesonderheiten auferlegt hatte, gerade in Bezug auf Dvořáks *Konzert* oder Brahms' Werke. Danach verblasste dieses Gefühl langsam, als hätte sich das Amati-Cello an mein Spiel oder gar an meinen Körper gewöhnt. Es ist in jeder Hinsicht ein sehr großes Instrument mit überaus charakteristischen und kontrastreichen Tönen. Man kann ihm nichts ankreiden. Über den gesamten Umfang klingt es herrlich. Seit ich es habe, hat es sich ein wenig verändert, aber behält seine starke Persönlichkeit. Es singt mit einer derartigen Natürlichkeit, hat alle Farben. Wenn mir etwas nicht gelingt, ist es nicht seine Schuld, sondern meine.



Gary Hoffman

Klangfülle, perfekte Technik und außergewöhnliche künstlerische Empfänglichkeit prägen Gary Hoffmans Stil.

Der Cellist trat erstmals im Alter von 15 Jahren in der Londoner Wigmore Hall auf. Dann wurde er in New York empfangen. Mit 22 wurde er zum jüngsten Lehrer der berühmten Musikhochschule der Indiana University. Nach seinem Gewinn des Rostropowitsch-Cellowettbewerbs in Paris 1986 begann er eine internationale Karriere, tritt mit den größten Orchestern in renommierten Konzerthäusern auf und wird oft auf angesehene Festivals eingeladen.

Zwar mag Gary Hoffman das klassische Cellorepertoire besonders, doch verschmäht er zeitgenössische Musik nicht und fördert diese sogar engagiert. So haben ihm unter anderem die Komponisten Graciane Finzi, Renaud Gagneux, Joel Hoffman, Laurent Petitgirard und Dominique Lemaître ihre Konzerte gewidmet.

Als regelmäßiger Gast der Lincoln Center Chamber Music Society in New York ist der bemerkenswerte Kammermusiker sehr gefragt.

Gary Hoffman hat Platten für BMG (RCA), Sony, EMI, Le Chant du Monde und nun auch für La Dolce Volta aufgenommen.

Seit 1990 ist seine Wahlheimat Paris, und er spielt auf einem Cello von Nicolo Amati aus dem Jahre 1662, das einst Leonard Rose gehörte.

www.gary-hoffman.com



Claire Désert

In allen Ecken der Welt bezaubert Claire Désert das Publikum mit der Anmut, Tiefe und Bescheidenheit ihrer Interpretationen.

Die seltene Künstlerin und unvergleichliche Kammermusikerin arbeitet besonders mit dem Pianisten Emmanuel Strosser, den Cellisten Anne Gastinel und Gary Hoffman, den Geigern Philippe Graffin, Tedi Papavrami und Nemanja Radulović, dem Quatuor Sine Nomine sowie dem Quintette Moraguès.

Im Alter von 14 Jahren kam Claire Désert an das Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo sie in Jean Hubeaus Klasse einstimmig von der Jury den ersten Preis für Kammermusik und in Ventsislav Yankoffs Klasse den ersten Preis für Klavier erhielt (Spezialpreis des Wettbewerbs 1985). Noch im selben Jahr wurde sie zum Aufbaustudium für Klavier zugelassen. Die französische Regierung gewährte ihr ein Stipendium für ein einjähriges Studium bei Jewgeni Malinin am Moskauer Tschaikowski-Konservatorium. Nach ihrer Rückkehr nach Frankreich absolvierte sie ein Aufbaustudium für Kammermusik bei Roland Pidoux.

Ihre Diskografie bei Naïve und Mirare wurde allseits und international gefeiert.





La Salle philharmonique de Liège

La Salle philharmonique de Liège (anciennement salle du Conservatoire) est administrée depuis septembre 2000 par l'Orchestre philharmonique Royal de Liège (OPRL).

Grâce aux travaux de restauration menés entre 1998 et 2000, le niveau acoustique de la Salle philharmonique est passé de la catégorie B à la catégorie B+, ce qui la place au premier rang des salles de concerts européennes.

Depuis sa réouverture, la Salle philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement à la fois pour le répertoire symphonique et pour la musique de chambre. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Martha Argerich, Augustin Dumay, Louis Langrée ont conduit plusieurs grandes maisons de disques à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

The Salle Philharmonique de Liège

The Salle Philharmonique de Liège (formerly Salle du Conservatoire) has been administered by the Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) since September 2000.

Thanks to the restoration carried out between 1998 and 2000, the acoustic standard of the Salle Philharmonique rose from category B to category B+, which places it in the front rank of European concert halls.

Since it reopened, the Salle Philharmonique de Liège has regularly served as a recording studio for both the symphonic repertory and chamber music. Testimonials from such artists as Philippe Herreweghe, Martha Argerich, Augustin Dumay and Louis Langrée have led several major record companies to choose the hall for its particularly flattering acoustic qualities.

リエージュ・フィルハーモニー・ホール

リエージュ・フィルハーモニー・ホール(旧:リエージュ王立音楽院付属ホール)は、2000年9月よりリエージュ・フィルハーモニー管弦楽団(OPRL)によって運営されている。

1998年から2000年にかけて行われた改修工事を経て、当初「B」であったリエージュ・フィルハーモニー・ホールの音響レベルは、ヨーロッパのコンサートホールの音響レベルとして第一級とされる「B+」へ格上げされた。

リニューアル・オープン以降、リエージュ・フィルハーモニー・ホールは交響曲や室内楽作品のレコーディング用スタジオとしても定期的に使用されている。フィリップ・ヘレヴェツェへ、マルタ・アルゲリッチ、オーギュスタン・デュメイ、ルイ・ラングレらの証言や助言によって、ハルモニア・ムンディ、ドイツ・グラモフォン、ユニバーサル、ヴァージン・クラシックス等の大手レーベルが、卓越した音響クオリティを誇るリエージュ・フィルハーモニー・ホールを録音会場として選んでいる。

Der philharmonische Konzertsaal Lüttichs

Der philharmonische Konzertsaal Lüttichs (Salle philharmonique de Liège; ehemals Saal des Konservatoriums) wird seit 2000 von dem Königlichen philharmonischen Orchester Lüttichs (Orchestre philharmonique Royal de Liège, OPRL) verwaltet.

Dank der Renovierungsarbeiten, die zwischen 1998 und 2000 durchgeführt wurden, ist die akustische Qualität des philharmonischen Konzertsaals von der Kategorie B zur Kategorie B+ aufgestiegen, was den Saal an die Spitze der europäischen Konzertsäle befördert.

Seit der Wiedereröffnung dient der philharmonische Konzertsaal Lüttichs regelmäßig als Aufnahmestudio sowohl für das sinfonische Repertoire als auch für Kammermusik. Die Wertschätzung von Interpreten wie Philippe Herreweghe, Martha Argerich, Augustin Dumay und Louis Langrée hat dazu geführt, dass mehrere große Plattenlabels den Saal aufgrund seiner besonders hervorragenden akustischen Qualitäten zu einem ihrer Aufnahmeorte erkoren haben.

Également disponible / Also available / 好評発売中 / Auch auf CD erhältlich



MENDELSSOHN メンデルスゾーン

Sonate n°2 op.58
チェロ・ソナタ第2番 二長調 作品58

Variations concertantes op.17
協奏的変奏曲 二長調 作品17

Albumblatt
アルバムの綴り ホ短調 作品117

Romance sans paroles op.109
無言歌 作品109

Sonate n°1 op.45
チェロ・ソナタ第1番 変ロ長調 作品45

LDV 05 / TT' 62'13



© La Prima Volta 2016 & © La Dolce Volta 2017
Enregistrement : décembre 2016, Salle philharmonique de Liège
Direction de la Production : La Dolce Volta

La Dolce Volta remercie le label Mirare pour avoir permis
à Claire Désert de prendre part à cette production

Prise de son, direction artistique et montage : Jean-Marc Laisné
Piano Steinway D-523260 préparé par Régis Allaerts (Piano Sibret)
Tourneuse de page : Charlotte Zakrajsek

Couverture & photos : Bernard Martinez

Textes : Jean-Charles Hoffélé
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB) - Carolin Krueger (D) - Kumiko Nishi (JP)

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV35

