

JEAN-GUIHEN QUEYRAS
ALEXANDRE THARAUD

B R A H M S

CELLO SONATAS · HUNGARIAN DANCES





JOHANNES BRAHMS

(1833-1897)

Jean-Guihen Queyras *cello*

Alexandre Tharaud *piano*

SONATA FOR CELLO & PIANO No. 1 Op. 38

in E minor · mi mineur · e-moll

- 1) I. Allegro non troppo (E minor) - 14'32
- 2) II. Allegretto quasi Menuetto (A minor) - 5'38
- 3) III. Allegro (E minor) - 6'28

SONATA FOR CELLO & PIANO No. 2 Op. 99

in F Major · fa majeur · F-Dur

- 4) I. Allegro vivace (F major) - 9'25
- 5) II. Adagio affettuoso (F# major) - 7'04
- 6) III. Allegro passionato (F minor) - 7'18
- 7) IV. Allegro molto (F major) - 4'45

DANSES HONGROISES

Ungarische Tänze · Hungarian dances WoO 1 (excerpts)

Transcription for piano and cello by Alexandre Tharaud & Jean Guihen Queyras

Book 1 :

- 8) Tanz No. 4 (Poco sostenuto) transposed in G minor - 4'06
- 9) Tanz No. 1 in G minor (Allegro molto) - 3'13
- 10) Tanz No. 5 in F# minor (Allegro – Vivace) - 2'11

Book 2 :

- 11) Tanz No. 7 (Allegretto – Vivo) transposed in A Major - 1'46

Book 3 :

- 12) Tanz No. 14 in D minor (Un poco andante) - 2'14
- 13) No. 11 in D minor (Poco andante) - 2'41

Total Time: 71'31

La musique de chambre, l'un des formes privilégiées de Brahms, ne compte qu'une vingtaine de numéros, mais elle représente une part essentielle de son œuvre. Brahms a su y réunir les formes les plus rigoureuses au charme qui émane des recettes de l'harmonie moderne, et selon Claude Rostand, après Beethoven, il a été le premier à trouver « un équilibre particulier entre l'inspiration et la science ». En Allemagne où il était honoré et admiré, on l'appelait l'un des trois B (avec Bach et Beethoven). En revanche, la France s'est montrée beaucoup moins chaleureuse envers ce compositeur considéré comme un conservateur intéressant mais jamais émouvant, car Brahms et la France, c'est un peu l'histoire d'un malentendu qui a duré longtemps. À l'époque où Brahms, musicien d'une rare culture intellectuelle, se penchait avec une exceptionnelle perception de la musique française de clavecin sur l'œuvre de François Couperin, dont il réalisa l'une des premières éditions, Édouard Lalo lui conseillait de retourner « bien vite sur les bancs de l'école » et Gabriel Fauré regrettait que « rien d'assez victorieux » ne se dégage

de sa musique » qui ne méritait qu'une « considération distinguée ». On connaît aussi la fameuse boutade de Debussy : « Fuyons, il va développer ! »

Brahms s'est attaqué avec régularité à la musique de chambre à partir des années 1860. Sa première sonate pour violoncelle, la *Sonate en mi mineur* op. 38, a été esquissée en 1862, année de son installation à Vienne, à l'époque où il était en pleine polémique avec les tenants de « la musique de l'avenir » et du renouveau de la musique allemande incarnés notamment par Liszt et Wagner. Cette totale opposition entre ces grands compositeurs a beaucoup ému l'Allemagne. Profondément romantique et pleine de nuances subtiles, la *Sonate en mi mineur* est l'une des pages les plus intérieures de Brahms. Elle a été achevée au cours de l'hiver 1865 avec un quatrième mouvement et publiée en 1866 en trois mouvements, sans que l'on connaisse la raison exacte pour laquelle Brahms a supprimé l'*Adagio* de la version originale. Elle a été dédiée à Josef Gänsbacher (1829-1911), fils du maître de chapelle de la cathédrale de Vienne et ami de Weber, bon

violoncelliste et excellent chanteur, qui fut juriste avant d'abandonner le droit pour se consacrer entièrement à l'enseignement du chant au conservatoire de Vienne. La sonate a été jouée en privé à Zurich le 3 mai 1866 sous les doigts du violoncelliste Ferdinand Thieriot (1838-1919) et du chirurgien viennois Theodor Billroth (1829-1894), passionné de musique qui considérait l'œuvre comme « un petit bijou ». La création publique a eu lieu à Bâle le 12 février 1867 par Moritz Kahnt (1836-1904) et Hans von Bülow (1830-1894), puis l'œuvre a été rejouée au Gewandhaus de Leipzig le 8 mars 1867 par Emil Hegar (1843-1921) et le pianiste Carl Reinecke (1824-1910), directeur du Gewandhaus.

La *Sonate en mi mineur* est la première démarche de Brahms dans sa tentative de résolution des difficultés d'écriture liées à la réunion de deux instruments traités à égalité. Le premier mouvement *Allegro non troppo* qui s'ouvre sur un dessin mélodique en imitation distribué entre les partenaires, confronte trois thèmes bien caractérisés, tour à tour décidé, impétueux et méditatif dans une

nuance indéfinissable de mélancolie et de tendresse. Le gracieux *Allegretto quasi menuetto* en la mineur délicatement archaïque, est marqué par le goût fantasque et typiquement brahmsien de la ballade, traduit par les élans passionnés du trio central en *fa* dièse mineur. À l'instar de Beethoven qui avait conclu sa cinquième sonate pour violoncelle op. 102 n°2 par une fugue, Brahms met un point final à sa partition en alliant forme sonate à trois thèmes et écriture fuguée. Il réussit à associer fermeté et fantaisie, sans austérité ni raideur. Le premier des trois sujets de cette fugue évoque le *Contrapunctus XIII de L'Art de la fugue* de Bach dont Brahms avait profondément assimilé la pensée.

Une vingtaine d'années séparent la composition des deux sonates pour violoncelle, dissemblables de style mais cohérentes dans les caractères du style brahmsien illustré par la clarté mélodique et la liberté d'écriture. La *Sonate n°2 en fa majeur* op. 99 a été écrite durant l'été 1886, sur les bords du lac de Thoun, dans la région de Berne, en Suisse. Elle sera publiée en 1887. Fuyant l'agitation

de Vienne, Brahms, durant cette période heureuse de sa vie, a passé trois été successifs sur les bords de ce lac, jouissant de la beauté d'un paysage apaisant, favorable à son inspiration, période au cours de laquelle il a composé plusieurs œuvres majeures : l'op. 99, la *Sonate pour violon et piano* op. 100 et le Trio avec piano op.101.

C'est Brahms au piano et le violoncelliste et compositeur, Robert Hausmann (1852-1909), membre du Quatuor Joachim, qui ont assuré la création de la *Sonate en fa majeur* à Vienne le 24 novembre 1886. Les audaces harmoniques de l'œuvre conçue à l'opposé des règles classiques ont un peu troublé le public, et jusqu'à l'ami intime, Theodor Billroth dont Brahms a souvent sollicité les avis. En effet, cette page passionnée en fa majeur, d'un lyrisme franc et direct, est introduite par un *Allegro vivace* à trois thèmes d'esprit différent, vigoureux et énergiques, encadrés d'idées secondaires, mais c'est l'incursion saisissante du développement dans la tonalité de *fa dièse mineur* qui provoqua l'étonnement d'un auditoire peu sensible aux témérités

harmoniques de Brahms. Le mouvement lent *Adagio affettuoso* en *fa* majeur se construit comme un Lied en trois parties d'une poésie un peu attristée, avec un épisode central en *fa mineur*. Après un scherzo *Allegro appassionato*, et son trio doux et expressif, le rondo final *Allegro molto* plein de fantaisie, que Brahms jouait dans un tempo rapide, emprunte le contour mélodique de son refrain à un petit air connu à l'époque, *Ich habe mich ergeben*. Le critique Bernhard Vogel, auteur d'une étude sur Brahms (1888) a souligné en 1887 la clarté et l'audace formelles de l'œuvre, la noblesse de ses thèmes, la détente du finale par lequel se clôt cette page qui témoigne de l'extraordinaire habileté avec laquelle Brahms a ouvert la forme classique à de nouveaux horizons, sans renoncer à la beauté et à l'émotion, tel que le soulignait Arnold Schönberg dans son fameux essai « Brahms le progressiste » (« Brahms, der Fortschrittliche ») extrait de *Style et Idée (Stil und Gedanke)*.

Au XIX^e siècle, les rythmes séduisants des folklores polonais et hongrois ont été largement exploités par les compositeurs

européens, car on dansait beaucoup dans les grandes capitales. Fasciné comme tant d'autres, Brahms a publié entre 1869 et 1880, sans numéros d'opus, quatre recueils de *Danses hongroises* pour piano à quatre mains, plus tziganes que véritablement hongroises. C'est le grand violoniste Eduard Reményi (1828-1898), avec qui il avait entrepris plusieurs tournées de concerts dans sa jeunesse, qui lui fit connaître les accents de la musique tzigane. La publication de ces œuvres suscita la jalousie de Reményi qui revendiqua la paternité de certains airs. Teintées de tristesse ou étincelantes de joie, ces danses traduisent un aspect robuste de l'inspiration romantique et éclairent la rêverie et la complexité de l'univers brahmsien. Brahms adapta pour piano à deux mains les danses des deux premiers cahiers et orchestra trois d'entre elles. Leur version pour violoncelle et piano a été réalisée en 1881 par le compositeur italien Alfredo Piatti (1822-1901).

Adélaïde de Place



Although Brahms only wrote about twenty chamber works, chamber music was one of his preferred forms and represents an essential part of his total output. Brahms knew how to combine the most meticulous approach to form with all the charm offered by the potential of modern harmony and, according to Claude Rostand, he was the first composer after Beethoven to find ‘a distinctive balance between inspiration and science’. In Germany, where he was honoured and admired, he was known as one of the three Bs (along with Bach and Beethoven). By contrast, there was far less enthusiasm for Brahms in France where he was regarded as an interesting conservative without emotional appeal. This is because the relationship between Brahms and France is effectively a tale of misunderstanding which dates back a long way. At a time when Brahms, a composer of rare intellect, was revealing an exceptional understanding of French harpsichord music by taking an interest in the works of François Couperin and contributing to one of the first editions of his works, Édouard Lalo was saying that he should ‘get back to school fast’ and Gabriel Fauré was

expressing regret that ‘there was nothing in his music to write home about’ while opining that it merited no more than a ‘polite nod’. And then there’s also the famous quip from Debussy: ‘Let’s get out of here, he can only improve!’

Brahms tried his hand at chamber music regularly from the 1860s on. The *Sonata in E Minor* Op. 38, his first cello sonata, was sketched out in 1862, the year he settled in Vienna, a time when he locked horns with the disciples of «the music of the future» and of the renewal of German music, most notable among them Liszt and Wagner. This complete clash between great composers troubled Germany deeply. Profoundly Romantic and rich in subtlety, the *Sonata in E minor* is one of Brahms’ most inward-looking works. A four-movement version was completed in the winter of 1865 but the sonata was published in 1866 in three movements, although we don’t know exactly why Brahms axed the *Adagio* from the original. The work was dedicated to Josef Gänsbacher (1829–1911), son of the Vienna Cathedral choirmaster. Gänsbacher

was a friend of Weber, a good cellist and an excellent singer. He had pursued a career in law before abandoning that to dedicate himself completely to teaching singing at Vienna Conservatoire. The sonata was given a private performance in Zurich on 3rd May 1866 by the cellist Ferdinand Thieriot (1838–1919) and Viennese surgeon Theodor Billroth (1829–1894), a music lover who regarded it as «a little gem». The first public performance took place in Bâle on 12th February 1867 when the players were Moritz Kahnt (1836–1904) and Hans von Bülow (1830–1894). The work was played again at the Leipzig Gewandhaus on 8th March 1867 by Emil Hegar (1843–1921) and the pianist Carl Reinecke (1824–1910), the Gewandhaus director.

The *Sonata in E minor* is Brahms' first attempt at resolving the difficulties inherent in writing for two equal instruments. The first movement, *Allegro non troppo*, opens with a melodic figure which is exchanged between the two instruments, one imitating the other. It brings together three distinct themes, ranging from resolute through impulsive to contemplative with an indefinable hint of

melancholy and tenderness. The graceful *Allegretto quasi menuetto* in A minor combines a quaintly delicate feel with the capricious and typically Brahmsian ballade flavour which comes through in the passionate surging of the central trio in F sharp minor. Following in the footsteps of Beethoven, who ended his fifth cello sonata Op. 102 No.2 with a fugue, Brahms brings his score to a close by combining three-theme sonata form with fugal writing. He succeeds in producing a blend of resolve and inventiveness, while avoiding both harshness and rigidity. The first of the fugue's three subjects recalls *Contrapunctus XIII from The Art of Fugue* by Bach whose thinking Brahms had absorbed in depth.

There is a gap of twenty years between the composition dates for the two cello sonatas. They may be different in style but they share the typically Brahmsian features of melodic clarity and freedom in the writing. *Sonata No. 2 in F major* Op. 99 was written during the summer of 1886 on the shores of Lake Thun near Bern in Switzerland and published in 1887. This was a happy time in Brahms' life

when he escaped the hustle and bustle of Vienna to spend three summers in a row by the lake where he delighted in the calming beauty of the landscape. It was a clear source of inspiration because during this period he composed several major works: Op. 99, the *Sonata for violin and piano* Op. 100 and the *Piano Trio* Op.101.

Brahms was the pianist and composer Robert Hausmann (1852-1909), a member of the Joachim quartet, the cellist for the first performance of the *Sonata in F major* in Vienna on 24th November 1886. The audience, including Brahms' close friend Theodor Billroth from whom the composer often sought advice, found the boldness of the harmony, which at times flies in the face of classical rules, rather troubling. There is an openly expressive immediacy to this passionate work in F major. The opening *Allegro vivace* has three robustly energetic themes which differ in mood and encompass secondary ideas, but it was the startling development in the key of F sharp minor which astonished an audience not attuned to Brahms' audacious

harmonies. There is a poetic sadness to the slow movement *Adagio affettuoso* in F sharp major which is structured like a Lied in three parts and has a central passage in F minor. After the scherzo *Allegro appassionato* with its gently soulful trio, comes the highly inventive final rondo *Allegro molto* which Brahms played at a brisk tempo. The outline for the melody of the refrain is borrowed from a popular tune of the day, *Ich habe mich ergeben*. The critic Bernhard Vogel, who wrote a study on Brahms (1888) in 1887 highlighted the work's clarity and boldness of form along with the elegance of its themes and the relaxed feel of the finale which brings the sonata to a close. It is a work which bears witness to Brahms' extraordinary skill in opening up classical form to new horizons without sacrificing either beauty or emotional depth, as Arnold Schonberg emphasised in his famous essay 'Brahms the Progressive' ('Brahms, der Fortschrittliche ') from 'Style and Idea' (*Stil und Gedanke*).

Dancing was a highly popular pastime in the great capitals and nineteenth century European composers couldn't resist the

charms of Polish and Hungarian folk rhythm. Like so many others, Brahms too was fascinated. Between 1869 and 1880 he published without opus number four collections of *Hungarian Dances* for piano four-hands, which were actually Gypsy rather than true Hungarian dances. He had been introduced to Gypsy music by the great violinist Eduard Reményi (1828–1898) with whom he did a number of concert tours in his youth. The publication of these collections aroused pangs of jealousy in Reményi who claimed authorship for some of the dances. Sometimes tinged with sadness and sometimes sparkling with joy, these dances illustrate a more robust side to Romantic inspiration and shed light on the imagination and complexity of the Brahmsian universe. Brahms adapted dances from the first two books for piano solo and also produced orchestral versions for three of them. The Italian composer Alfredo Piatti (1822–1901) produced an arrangement for cello and piano in 1881.

Adélaïde de Place

Translation : Elaine Guy



Im Bereich der Kammermusik, für Brahms eine der bevorzugten Formen der Musik, hat der Komponist nur etwa zwanzig Werke geschaffen, doch sie bilden einen wichtigen Teil seines Œuvres. Brahms verstand es, hier die strengsten Formen mit dem Charme einer modernen Harmonik zu verbinden. Der französische Musikwissenschaftler und Kritiker Claude Rostand schrieb, Brahms sei nach Beethoven der Erste gewesen, der zu „einem speziellen Gleichgewicht zwischen Inspiration und Wissenschaft“ fand. In Deutschland, wo Brahms immer verehrt und bewundert worden ist, nennt man ihn eines der drei großen Bs (neben Bach und Beethoven). In Frankreich jedoch zeigte man sich lange Zeit überhaupt nicht aufgeschlossen gegenüber diesem Komponisten, den man zwar als interessanten Konservativen betrachtete, mit dem man aber nicht warm wurde. Brahms und Frankreich – das ist ein wenig auch die Geschichte eines Missverständnisses, das lange andauerte. Als Brahms, der ein intellektuell sehr gebildeter Musiker war, sich mit einem beeindruckenden Verständnis für die französische Cembalomusik in das Werk

von François Couperin vertiefte, von dem er eine der ersten Ausgaben betreute, riet ihm Édouard Lalo, „bald wieder auf die Schulbank“ zurückzukehren, und Gabriel Fauré bedauerte, dass „nichts wirklich Siegreiches“ sich aus seiner Musik entwickle, die nicht mehr als ein „höfliches Interesse“ verdiene. Bekannt ist auch der schöne Scherz von Debussy: „Lasst uns fliehen, jetzt komm die Durchführung!“.

Brahms hat sich seit den 1860er-Jahren regelmäßig der Kammermusik gewidmet. Seine erste Sonate für Violoncello, die Sonate e-Moll op. 38, skizzierte er 1862, in dem Jahr, in dem er sich in Wien niederließ. Es war die Zeit, als er sich mitten in der Auseinandersetzung mit den Befürwortern der „Musik der Zukunft“ und der „neudeutschen“ Musik befand, die in erster Linie von Liszt und Wagner vertreten wurden. Die vehemente Gegnerschaft zwischen diesen großen Komponisten hat Deutschland zu der Zeit stark erschüttert.

Zutiefst romantisch und voller subtiler Nuancen ist die Sonate in e-Moll, eines der intimsten Werke aus der Feder von Brahms.

Abgeschlossen wurde sie im Laufe des Winters 1865 mit einem vierten Satz, doch 1866 wurde sie dann als dreisätziges Werk veröffentlicht, ohne dass der genaue Grund dafür bekannt wurde, warum Brahms das *Adagio* der ursprünglichen Version weggelassen hat. Widmungsträger wurde Josef Gänsbacher (1829–1911), Sohn des Domkapellmeisters am Wiener Stephansdom, den eine Freundschaft mit Carl Maria von Weber verband. Josef Gänsbacher war ein guter Cellist und exzellenter Sänger, der als Jurist tätig wurde, bevor er sich ausschließlich dem Unterrichten als Gesangslehrer am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde widmete. Die Sonate kam im privaten Kreis am 3. Mai 1866 in Zürich erstmalig zur Aufführung, unter den Fingern des Cellisten Ferdinand Thieriot (1838–1919) und des Wiener Chirurgen Theodor Billroth (1829–1894), einem Musikliebhaber, der das Werk als „kleines Juwel“ bezeichnete. Die öffentliche Uraufführung erfolgte am 12. Februar in Basel durch Moritz Kahnt (1836–1904) und Hans von Bülow (1830–1894). Am 8. März 1867 folgte eine Aufführung im Gewandhaus zu Leipzig durch Emil

Hegar (1843–1921) und den Pianisten und Gewandhauskapellmeister Carl Reinecke (1824–1910).

Die e-Moll-Sonate war Brahms' erster Vorstoß bei dem Versuch, sich den Schwierigkeiten zu stellen, die sich beim Schreiben für zwei als gleichberechtigte Partner agierende Instrumente ergeben. Der erste Satz *Allegro non troppo* öffnet sich zu einem melodischen Bild der sich imitierenden Instrumente und stellt drei Themen einander gegenüber, die sich als entschieden, ungestüm und meditativ mit einer undefinierbaren Nuance von Melancholie und Innigkeit charakterisieren lassen. Das anmutige *Allegretto quasi menuetto* in a-Moll wirkt ein wenig wie im alten Stil und greift die wundersame, typisch brahmsische Spielart der Ballade auf, übersetzt in den leidenschaftlichen Impetus des zentralen Trios in fis-Moll. Wie Beethoven, der seine fünfte Sonate für Violoncello op. 102 Nr. 2 durch eine Fuge abschloss, verband Brahms bei dem Finalsatz die Sonatenform, in der drei Themen kontrastieren, mit einer Fuge. Es gelang ihm, Entschlossenheit und Einfalls-

reichtum miteinander zu vereinen, ohne dass der Satz blutleer und steif wirkt. Das erste der drei Themen dieser Fuge lässt an den *Contrapunctus XIII* aus Bachs „Kunst der Fuge“ denken, die Brahms gründlich studiert hatte.

Zwanzig Jahre liegen zwischen den beiden Sonaten für Violoncello von Brahms. Ihr Stil ist unterschiedlich, aber sie ähneln einander in ihrem Brahms'schen Charakter, in ihrer melodischen Klarheit und freien Schreibweise. Die Sonate Nr. 2 in F-Dur op. 99 entstand im Sommer 1886, während Brahms sich im Berner Oberland am Thuner See aufhielt, veröffentlicht wurde sie 1887. Brahms floh den Trubel der Großstadt Wien, verbrachte in dieser glücklichen Lebensphase drei Sommer hintereinander am Ufer des Thuner Sees und genoss die Schönheit der Landschaft, aus der er Inspiration schöpfte. In dieser Zeit komponierte er mehrere wichtige Werke: die Sonate op. 99, die Sonate für Violine und Klavier op. 100 und das Klaviertrio op. 101

Brahms selbst am Klavier und der Cellist und Komponist Robert Hausmann (1852–1909),

Mitglied des Joachim-Quartetts, spielten die Uraufführung der F-Dur-Sonate am 24. November 1886 in Wien. Die kühnen harmonischen Wendungen des Werkes stehen im Gegensatz zu den klassischen Regeln und irritierten das Publikum ein wenig, ja selbst Brahms' engen Freund Theodor Billroth, von dem sich der Komponist oft Rat einholte. Das leidenschaftliche Werk in F-Dur ist von gelöster Stimmung und lyrischem Ausdruck und wird kraftvoll und energisch durch ein *Allegro vivace* mit drei Themen von unterschiedlichem Geist eröffnet, die von weiteren Nebengedanken umrahmt werden. Es war wohl in erster Linie der unerwartete Ausflug in die Tonart fis-Moll, der die Zuhörer in Erstaunen versetzte, solche harmonischen Kühnheiten waren sie nicht gewohnt. Der langsame Satz *Adagio affettuoso* in F-Dur ist aufgebaut wie ein dreiteiliges Lied von melancholischer, poetischer Stimmung mit einem Mittelteil in f-Moll. Nach einem Scherzo *Allegro appassionato* mit einem sanften und ausdrucksvollen Trio folgt das fantasievolle Rondo-Finale *Allegro molto*, das Brahms in einem schnellen Tempo spielte. Die Melodie

des Refrains ist inspiriert durch ein kleines Lied, das zu der Zeit bekannt war: „Ich habe mich ergeben“. Bernhard Vogel (1847–1898), Komponist und Musikkritiker, schrieb 1888 eine Studie über Brahms („Johannes Brahms. Sein Lebensgang und eine Würdigung seiner Werke“) und lobte 1887 die Klarheit und formale Kühnheit des Werks, die Noblesse seiner Themen, die Gelassenheit des Finales, mit dem dieses Werk endet. Brahms erschloss der klassischen Form hier neue Horizonte, ohne auf Schönheit und Emotion zu verzichten, wie Arnold Schönberg in dem berühmten Essay „Brahms, der Fortschrittliche“ in seinem Buch „Stil und Gedanke“ unterstrich.

Im 19. Jahrhundert wurden die verführerischen Rhythmen der polnischen und ungarischen Folklore von den europäischen Komponisten weidlich ausgeschöpft, denn in den großen Hauptstädten wurde viel getanzt. Wie viele andere war auch Brahms von diesen Rhythmen fasziniert und veröffentlichte zwischen 1869 und 1880 vier Sammlungen von „Ungarischen Tänzen“ ohne Opuszahl für Klavier zu vier Händen, die eher zigeunerisch

als ungarisch zu nennen sind. Es war der große Geiger Eduard Reményi (1828–1898), mit dem Brahms in seiner Jugend mehrere Konzertreisen unternahm, durch den der junge Komponist die ungarische Volksmusik kennenlernte. Die Veröffentlichung von Werken wie den „Ungarischen Tänzen“ erregte Reményis Missgunst, und er beanspruchte die Urheberschaft einiger Melodien. Mit ihrer Melancholie einerseits und ihrer überschäumenden Fröhlichkeit andererseits machten diese Tänze einen rustikalen Aspekt der romantischen Inspiration aus und beleuchten eine träumerische und komplexe Nuance des Brahms'schen Universums. Brahms fertigte eine Version für Klavier zu zwei Händen von den zwei ersten Heften und orchestrierte drei dieser Tänze. Im Jahr 1881 schuf der italienische Komponist Alfredo Piatti (1822–1901) eine Version für Violoncello und Klavier.

Adélaïde de Place

Übersetzung : Dorle Ellmers

Recording :
14 - 18. IV 2017, ARSONIC / Mars – Mons arts de la scène, 138 rue de Nimy, 7000 Mons, Belgique.



Producer, recording engineer, editing, mixing, mastering : Cécile Lenoir
Photos : Marco Borggreve

Jean-Guihen Queyras appears courtesy of Harmonia Mundi

Jean-Guihen Queyras plays a Gioffredo Cappa (1696) cello lent by Mécénat Musical Société Générale

alexandretharaud.com
jeanguihenqueyras.com
erato.com

© & © 2017 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company



