

BRAHMS

Four Sonatas for Cello & Piano

Marie-Claude Bantigny - Karolos Zouganelis

CD 1

Sonata for Cello and Piano No. 1 in E Minor, Op. 38

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | Allegro non troppo | 16:16 |
| 2 | Allegretto quasi Menuetto | 05:43 |
| 3 | Allegro | 06:25 |

Sonata in D Major, Op. 78

(Transcribed from Violin Sonata No. 1)

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 4 | Vivace, ma non troppo | 11:09 |
| 5 | Adagio | 08:52 |
| 6 | Allegro molto moderato | 09:51 |

CD 2

Sonata for Cello and Piano No. 2 in F Major, Op. 99

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 1 | Allegro vivace | 09:39 |
| 2 | Adagio affettuoso | 08:34 |
| 3 | Allegro passionato | 07:09 |
| 4 | Allegro molto | 04:40 |

Sonata in D Minor, Op. 108

(Transcribed from Violin Sonata No. 3)

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 5 | Allegro | 08:52 |
| 6 | Adagio | 05:26 |
| 7 | Un poco presto e con sentimento | 03:12 |
| 8 | Presto agitato | 06:28 |

SONATES DE BRAHMS

Sonate, que me veux-tu ? s'écriait Fontenelle, opposant ainsi musique vocale porteuse de texte et donc de sens, et musique purement instrumentale donc dépourvue de représentation objective. Querelle entre les partisans d'un art noble qui serait langage universel et d'un art moins élevé qui se contenterait des fruits peu fiables de l'imagination. Pourtant, à peine un siècle plus tard, cette Imagination si méprisable deviendra pour Baudelaire *la reine des facultés* !

Et si Brahms, au fil de ses Sonates, réussissait l'exploit de pacifier les antagonistes, en « vocalisant » sa musique instrumentale ? À travers le lyrisme de l'écriture des cordes, n'entend-on pas souvent une voix lointaine, révélatrice de cet arrière-monde qui tourmentait tant les romantiques et nourrissait leur inspiration ? Imagination alors réconciliée avec le verbe : *avec les matériaux amassés et disposés suivant les règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf*, nous souffle Baudelaire. Il n'est pas rare d'ailleurs que les Sonates de Brahms fassent explicitement référence à de la musique vocale, comme dans les deux premières sonates pour piano où il utilise des chansons populaires (il en écrit même le texte sous les lignes du piano des variations de la première) ou dans la première Sonate pour violon et piano où il réutilise le matériau de l'un de ses *Lieder*.

Nous étonnerons-nous alors que Johannes ait choisi la voix si intime du violoncelle, dont on dit qu'elle est la plus proche de la voix humaine, pour nous livrer sa première sonate-confiance ? Ainsi, composé entre 1862 et 1865, l'Op. 38 débute-t-il par une longue mélodie, *espressivo* et *dolce*, susurrée plus que chantée par la voix du violoncelle qui s'élève peu à peu sur un accompagnement du piano en suspension, sans premier temps, sans véritable basse, sorte de souvenir un peu mélancolique des landes nordiques de son enfance où la brume efface les frontières du réel. Cette sorte de rêverie aux couleurs médiévales est interrompue par la sonnerie quelque peu héroïque du cor d'un héraut, en canon entre les deux instruments, avant de laisser le piano exposer la troisième idée qui, de nouveau en flottaison rythmique, nous rappelle la couleur nostalgique des *Ballades* Op. 10 pour piano. Toute cette première Sonate, dans la tonalité de mi mineur, semble d'ailleurs plongée dans la mémoire, celle de l'enfance du compositeur sans doute, mais aussi ce souvenir des musiques du passé qui légitiment le geste créateur. Pas de mouvement lent ici mais un *Allegretto* quasi *Menuetto* d'où s'exhale le parfum délicieusement désuet d'une danse ancienne mâtinée du souvenir d'une valse viennoise, qui s'enroulera en s'étourdissant un peu dans les volutes langoureuses du trio. Double référence (révérence ?) au passé encore dans la fugue-sonate de l'*Allegro* final qui emprunte à l'évidence sa matière thématique au *Contrapunctus XVIII* de l'*Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach mais en la traitant à la manière de l'autre grand modèle : Beethoven. Puissante énergie ici, et pure clarté

des lignes, sorte de chevauchée dynamique teintée de ce fantastique qui a tant marqué la jeunesse de Johannes. La course implacable, peut-être celle du cheval emballé enfui d'une Ballade de Hebbel, fonce ainsi sans répit jusqu'à l'inexorable issue du *più Presto* terminal.

Il faut attendre quinze ans pour que Brahms, en 1879, renouvelle l'expérience de la sonate à deux instruments, avec la Sonate Op. 78. À l'origine en sol majeur et pour violon et piano, le présent enregistrement nous propose de la découvrir dans la version plus rare pour violoncelle et piano. C'est Brahms lui-même qui en a assuré la transcription en l'adaptant pour cet instrument plus grave et en la transposant une quarte en-dessous, en ré majeur. Toutes deux en trois mouvements, ces deux premières sonates, malgré les années qui les séparent, présentent de nombreux points communs, notamment dans l'exploration des contrées intérieures de la nostalgie, celle de l'enfance ou celle d'un ailleurs lointain et inaccessible comme celui auquel pouvait aspirer Mignon, la jeune héroïne du *Wilhelm Meister* de Goethe. Dans l'Op. 78 c'est la pluie qui semble embuer et poétiser le réel, car Brahms utilise dans les trois mouvements le matériau de son *Regenlied* (Chant de la pluie) Op. 59 n°3, sur un poème de Klaus Groth, qui se conclue ainsi :

*Tombe, pluie, tombe encore
Viens réveiller mes vieilles chansons
Que nous chantions sur le seuil de la porte
Lorsque les gouttes tintaient au-dehors !*

*Je voudrais les entendre encore
Avec leur humide et doux murmure,
Et replonger doucement mon âme
Dans les frayeurs de l'enfance.*

Comme dans la Sonate Op. 38, le premier mouvement semble hésiter à s'inscrire dans un tempo rapide et nous plonge dans le même univers *dolce*, en suspension, où les superpositions rythmiques si chères à leur auteur effacent les rigueurs de la mesure. Ses trois thèmes sont exposés dans une nuance *piano* et présentent un caractère sensiblement identique, lyrique ou élégiaque, loin des oppositions dialectiques habituelles d'un premier mouvement de sonate. Aucune violence, même dans le développement, et quand la nuance atteint le *forte* c'est presque toujours *poco*, comme pour éviter de troubler cette douce torpeur hypnotique de la pluie qui tombe, tombe... Les trois notes répétées sur un rythme pointé qui ouvrent la Sonate établissent un lien secret entre les trois mouvements dont l'origine ne sera dévoilée que dans le dernier lorsque l'on entendra enfin la citation intégrale du *Regenlied*.

Si l'admirable deuxième mouvement déploie sa sombre et grave mélodie un peu comme un choral, c'est

sans doute en mémoire de Felix Schumann, ce septième et dernier enfant de la famille que Clara mit au monde après que Robert fût interné, et qui mourut à l'âge de vingt-cinq ans quelques mois seulement avant la composition de cette Sonate. Brahms était le parrain de Felix auquel il portait une affection particulière. On peut aisément imaginer à quel point ce décès prématuré dut l'atteindre et quelle influence il a pu avoir sur la couleur générale de cette Sonate. La pluie ne serait alors qu'une métaphore des larmes... D'ailleurs, la partie centrale de ce mouvement transforme la cellule unificatrice des trois notes répétées sur le rythme pointé en une sorte de marche funèbre. Plus encore, la première idée rappelle étrangement - contours mélodiques proches, même tonalité (mi bémol dans la version pour violon) et rythmique identique - le *Geister Thema*, Thème des esprits, dernier thème composé par Schumann à l'asile d'Endenich, dont il disait dans son délire qu'il lui avait été dicté par l'esprit du cher Felix Mendelssohn, disparu quelques années auparavant et dont ce dernier fils qu'il ne connut pas, portait affectueusement le prénom.

Puis le dernier mouvement, en citant intégralement le *Regenlied*, mélodie et accompagnement, comme une chanson sans paroles (en mémoire de Mendelssohn ?), nous replonge dans cette nostalgique tristesse que le mode mineur du Lied ne fait qu'accentuer. Ici encore Brahms n'arrive à atteindre ni l'habituel tempo rapide ni l'exubérance joyeuse des derniers mouvements. La pensée ne peut se libérer des idées sombres du mouvement précédent et, à deux reprises, ce Chant de la pluie sera interrompu, comme pour nous donner la clé secrète de toute la Sonate, par le retour du thème initial du deuxième mouvement. C'est d'ailleurs grâce à lui et à son mode majeur, que la Sonate s'achèvera, s'effacera plutôt, sur une légère note d'espoir. Car la mort doit être dépassée. Brahms nous l'avait déjà dit dans le Requiem allemand, lorsque, après la mort de sa mère, il avait ajouté l'admirable air de soprano : « Oui, nous nous reverrons » !

Lors de l'été 1886, particulièrement fécond, Brahms réside sur les bords du lac de Thun, l'un des lieux les plus inspirants pour lui. Il y compose trois chefs d'œuvres : la deuxième Sonate pour violoncelle et piano Op. 99, la deuxième Sonate pour violon et piano Op. 100 et le Trio Op. 101, mais aussi de nombreux Lieder, parmi ses plus beaux, et les esquisses de la troisième Sonate pour violon et piano Op.108. La seconde Sonate pour violoncelle et piano Op. 99 en fa majeur n'obtint pas des instrumentistes ni du public les mêmes faveurs immédiates que la première. Peut-être l'équilibre si délicat entre les deux partenaires est-il plus difficile à trouver, avec un piano beaucoup plus symphonique ? Ou peut-être l'écriture tonale inhabituelle a-t-elle dérouté les interprètes ? En effet, Brahms y installe un climat étrange, avec une surprenante oscillation de demi-ton entre fa et fa dièse : dans le premier volet, dans la tonalité principale de fa majeur, le développement dérive vers fa dièse mineur, et l'Adagio, qui utilise la très rare tonalité de fa dièse majeur, se retrouve brusquement en sa partie centrale en fa mineur. Quoi qu'il en soit, même si les deux Sonates pour violoncelle et piano s'inscrivent dans des mondes sonores bien différents, de nombreux éléments semblent secrètement les relier. Tout d'abord, il est fort probable que l'Adagio, esquissé vingt ans plus tôt, ait été pensé pour la première Sonate avant de trouver sa place définitive ici. De même, les ombres

nostalgiques des temps anciens affleurent en permanence, comme le puissant élan héroïque du thème initial du premier mouvement ou le ton de Ballade ancienne du dernier. On peut même noter une similitude réelle des deux thèmes des premiers mouvements avec cette sorte d'appel de héraut en canon entre les deux instruments. Mais cette deuxième Sonate est beaucoup plus passionnée, plus romantique que la première, à l'image de ces frémissements inquiétants des tremolos du piano qui sous-tendent tout le premier mouvement. La dimension fantastique y est également plus marquée, rappelant la fougue de Johannes Kreisler Junior, comme Brahms aimait à se présenter en sa jeunesse. Surtout dans l'extraordinaire Scherzo avec ses puissantes vagues en sixtes ou les cascades d'arpèges en tierces du piano. La matière sonore y est un magma bouillonnant prêt à l'explosion à tout moment !

On peut être surpris d'entendre dans cet enregistrement la Sonate Op. 108 en ré mineur au violoncelle et non au violon comme Brahms l'a conçue. Mais, n'en déplaise aux puristes, la transcription au 19^{ème} siècle était une pratique courante, ne serait-ce que pour faciliter la diffusion des œuvres à une époque qui ne disposait pas encore de l'enregistrement sonore ! D'ailleurs Brahms lui-même n'a-t-il pas transcrit sa première Sonate pour violon ou ses deux Sonates pour clarinette Op. 120 ? Après l'avoir esquissée, comme nous l'avons vu plus haut dès 1886, c'est toujours sur les rives du lac de Thun que Brahms peaufine sa Sonate Op. 108 deux ans plus tard. Le compositeur, âgé de cinquante-cinq ans, semble y atteindre une sorte de maturité d'inspiration et d'écriture dont la plénitude est renforcée ici par la sonorité plus grave et plus chaude du violoncelle ; et ce qui, peut-être, est perdu en brio semble gagné en lyrisme. Ce sommet de la musique de chambre est maîtrisé dans tous les domaines : formel, harmonique, sonore, expressif. On pourrait y voir une synthèse des sonates précédentes et sûrement l'apogée du lyrisme instrumental brahmsien. La vocalité de l'archet fait merveille dans le premier mouvement dont le thème initial, en s'étirant, contient les menaces syncopées du piano, avant de le laisser chanter à son tour un deuxième thème qui semble se nourrir de la même essence musicale. Quant à l'Adagio en ré majeur qui suit, il expose par deux fois l'une de ces sublimes et longues mélodies dont Brahms a le secret, toute d'émotion contenue qui nous ramène une fois encore vers ces landes du Nord où espace et temps semblent se confondre en effaçant les frontières. Le troisième mouvement, à mi-chemin entre scherzo et intermezzo, semble hésiter entre l'amabilité et un fantastique qui joue à se faire peur. Mais le final, Presto agitato, retrouvera la couleur inquiétante des terribles Ballades de Hebbel ou de Uhland avec ses rafales violentes qui balaient le clavier, ses imitations dynamiques entre les deux instruments, dont on ne sait si elles sont dialogue ou bataille, et que l'espèce de choral pianistique qui tient lieu de deuxième thème ne parviendra pas à endiguer. Oui le fougueux Johannes Kreisler junior est toujours là, prêt à resurgir et se laisser emporter par la passion la plus enflammée !

Jean-Michel Ferran

Réunir pour la première fois ces quatre sonates de Johannes Brahms, c'est tenter de capter l'essentiel unifiant sa musique, et découvrir que cette quête s'ouvre sur une dimension plus large telle une question ouverte qui n'attend nulle réponse, et invite au recueillement.

Jouer des sonates pour violon au violoncelle, c'est choisir la lumière du crépuscule, peut-être moins éclatante que celle du violon, mais plus nostalgique, due à la tessiture et au timbre du violoncelle. C'est aussi accepter l'humanité dans la difficulté de l'exécution, en transcender la technique pour en sublimer l'humain.

Parcourir ces sonates de la jeunesse jusqu'à la maturité, c'est effleurer la main d'un compositeur dont la solitude accueille le désir d'abolir les horizons, et, tel un miroir, c'est aussi porter son regard vers sa propre histoire.

Le temps, cette chronologie qui nous avale, ne serions-nous pas tentés de la concentrer en un point, mystérieux, immatériel, fécond à tous les possibles.

Marie-Claude Bantigny

Marie-Claude Bantigny s'inscrit dans la lignée des prestigieux violoncellistes auprès de qui elle se forme, tels que Maurice Gendron, André Navara, Karine Georgian.

Premier prix de violoncelle et de musique de chambre du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (classe de Maurice Gendron en violoncelle, Jean Hubeau et Christian Ivaldi pour la musique de chambre), elle remporte le Premier Prix avec le quatuor Fidelio au concours international de Trieste « Sergio Lorenzi ».

Sa carrière de chambriste et de soliste l'amène à jouer dans les festivals tels que La Roque-d'Anthéron, les Weekends Musicaux de La Baule, l'Orangerie de Sceaux, Aix-en-Musique, et dans les salles de renommée internationale, comme Gaveau, Pleyel, l'auditorium du Louvre, le Théâtre du Châtelet, l'Opéra Bastille, Lincoln Center.

Titulaire du CA, elle est enseignante et également violoncelle solo de l'Orchestre Colonne. La presse spécialisée reconnaît en Marie-Claude Bantigny «sa personnalité musicale au style sobre et lumineux», «Sa sonorité profonde et déchirante», «Son jeu intense et authentique».

Né à Athènes, d'origine grecque **Karolos Zouganelis** est formé au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, auprès de Gérard Frémy, Sylvaine Billier, Anne Grappotte, Jean Koerner et Pierre-Laurent Aimard et obtient quatre Premiers Prix.

Lauréat de plusieurs concours internationaux en France, en Italie, en Allemagne, au Royaume-Uni et en Grèce, il se produit dans des salles telles que la Salle Cortot, la Cité de la Musique, la Maison de la Radio, le Théâtre Mogador, le Théâtre de l'Athénée, l'Amphithéâtre de la Bastille, le Théâtre des Bouffes du Nord, le Musée d'Orsay, le Musée Jacquemart-André, ainsi que le Wigmore Hall de Londres, le Konzerthaus de Vienne, le Victoria Hall de Genève, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome, le Konzerthaus de Berlin, le Mégaron d'Athènes, le 92nd Street Y de New York...

Il effectue des tournées de concerts aux Etats-Unis et donne des Master-Classes à des Universités américaines. Il enregistre pour la Radio et la Télévision en France, en Grèce, en Allemagne et aux Etats-Unis, et depuis 2004 il est Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.



BRAHMS SONATAS

Sonata, what do you want from me? cried Fontenelle, thus opposing vocal music, which carries text and therefore meaning, and purely instrumental music, which is therefore devoid of objective representation. A quarrel between the supporters of a noble art that would be a universal language and a less elevated art that would be satisfied with the unreliable fruits of the imagination. Yet, barely a century later, this despicable imagination would become for Baudelaire the queen of the faculty!

And what if Brahms, in the course of his Sonatas, succeeded in pacifying the antagonists by 'vocalising' his instrumental music? Through the lyricism of the string writing, do we not often hear a distant voice, revealing that back-world that so tormented the Romantics and nourished their inspiration? Imagination then reconciled with the word: with the materials gathered and arranged according to rules whose origin can only be found in the depths of the soul, it creates a new world, it produces the sensation of the new, Baudelaire tells us. It is not uncommon, moreover, for Brahms' Sonatas to make explicit reference to vocal music, as in the first two piano sonatas, where he uses popular songs (he even writes the text under the piano lines of the variations in the first), or in the first Sonata for violin and piano, where he reuses material from one of his *Lieder*.

Is it any wonder then that Johannes chose the cello's intimate voice, which is said to be the closest to the human voice, to deliver his first confessional sonata? Thus, composed between 1862 and 1865, Op. 38 begins with a long melody, *espressivo* and *dolce*, whispered rather than sung by the cello's voice, which gradually rises over a suspended piano accompaniment, without a first beat, without a real bass, a sort of slightly melancholy memory of the Nordic moors of his childhood, where the mist erases the boundaries of reality. This sort of medieval-coloured reverie is interrupted by the somewhat heroic sound of a herald's horn, in canon between the two instruments, before the piano presents the third idea, which, again in rhythmic floating, reminds us of the nostalgic colour of the *Ballades* Op. 10 for piano. The whole of this first Sonata, in the key of E minor, seems to be immersed in memory, the memory of the composer's childhood no doubt, but also the memory of the music of the past that legitimises the creative gesture. There is no slow movement here, but an *Allegretto quasi Menuetto* from which emanates the deliciously old-fashioned perfume of an old dance mixed with the memory of a Viennese waltz, which winds its way into the languid volutes of the trio. A double reference (reverence?) to the past again in the fugue-sonata of the final *Allegro*, which obviously borrows its thematic material from *Contrapunctus XVIII* of Johann Sebastian Bach's *Art of Fugue*, but treating it in the manner of the other great model: Beethoven. Powerful energy here, and pure clarity of line, a kind of dynamic ride tinged with the fantasy that so marked Johannes' youth. The relentless race, perhaps that of the runaway horse in a Hebbel *Ballad*, thus rushes on without respite until the inexorable outcome of the final *più Presto*.

It was not until fifteen years later, in 1879, that Brahms repeated the experience of the sonata for two instruments, with the Sonata Op. 78. Originally in G major for violin and piano, the present recording presents the rarer version for cello and piano. Brahms himself transcribed it, adapting it for the lower instrument and transposing it a fourth lower, to D major. Both in three movements, these first two sonatas, despite the years that separate them, have many points in common, notably in the exploration of the inner regions of nostalgia, that of childhood or that of a distant and inaccessible elsewhere such as that to which Mignon, the young heroine of Goethe's *Wilhelm Meister*, could aspire. In Op. 78 it is the rain that seems to fog and poetise reality, for Brahms uses in the three movements the material of his *Regenlied* (Song of the Rain) Op. 59 No. 3, based on a poem by Klaus Groth, which concludes as follows

Fall, rain, fall again
Come and wake up my old songs
That we used to sing on the doorstep
When the drops were tinkling outside!

I would like to hear them again
With their soft, wet murmur,
And gently plunge my soul
In the fears of childhood.

As in the Sonata Op. 38, the first movement seems to hesitate to set a fast tempo and plunges us into the same dolce, suspended universe, where the rhythmic superimpositions so dear to their author erase the rigours of the measure. Its three themes are presented in piano nuance and have an essentially identical character, lyrical or elegiac, far from the usual dialectical oppositions of a first sonata movement. There is no violence, even in the development, and when the nuance reaches forte it is almost always poco, as if to avoid disturbing the hypnotic sweetness of the falling, falling rain... The three repeated notes in a dotted rhythm that open the Sonata establish a secret link between the three movements, the origin of which will only be revealed in the last movement when we finally hear the full quotation from the *Regenlied*.

If the admirable second movement unfolds its sombre and grave melody somewhat like a chorale, it is no doubt in memory of Felix Schumann, the seventh and last child of the family whom Clara gave birth to after Robert was interned, and who died at the age of twenty-five only a few months before the composition of this Sonata. Brahms was Felix's godfather and he had a special affection for him. It is easy to imagine how this premature death must have affected him and what influence it may have had on the overall colour of this Sonata. The rain would then be a metaphor for tears... Moreover, the central part of this movement transforms the unifying cell of three repeated notes in the dotted rhythm into a kind of funeral march. Moreover, the first idea is strangely reminiscent - similar melodic contours, same key (E flat in the violin version) and identical rhythm - of the *Geister Thema*, Theme of the Spirits, the last theme composed by Schumann in the Enderich asylum, which he said in his delirium had been dictated to him by the spirit of the dear Felix Mendelssohn, who had died a few years earlier and whose first name this last son, whom he did not know, affectionately bore.

Then the last movement, by quoting the *Regenlied* in its entirety, melody and accompaniment, like a song without words (in memory of Mendelssohn?), plunges us back into this nostalgic sadness that the minor mode of the Lied only accentuates. Here again Brahms is unable to achieve either the usual rapid tempo or the joyous exuberance of the last movements. The thought process cannot free itself from the dark ideas of the previous movement, and twice this Song of Rain is interrupted, as if to give us the secret key to the whole Sonata, by the return of the initial theme of the second movement. It is, moreover, thanks to this theme and its major mode that the Sonata will end, or rather fade away, on a slight note of hope. For death must be overcome. Brahms had already told us this in the German Requiem, when, after his mother's death, he added the admirable soprano aria: «Yes, we shall meet again!

During the particularly fertile summer of 1886, Brahms lived on the shores of Lake Thun, one of the most inspiring places for him. There he composed three masterpieces: the Second Sonata for Cello and Piano, Op. 99, the Second Sonata for Violin and Piano, Op. 100, and the Trio, Op. 101, as well as numerous Lieder, among his most beautiful, and the sketches for the Third Sonata for Violin and Piano, Op. 108. The second Sonata for Cello and Piano, Op. 99 in F major, did not meet with the same immediate favour from the instrumentalists or the public as the first. Perhaps the delicate balance between the two partners is more difficult to find, with a piano that is much more difficult to play, with a much more symphonic piano? Or perhaps the unusual tonal writing confused the performers? Indeed, Brahms creates a strange climate, with a surprising semitone oscillation between F and F sharp: in the first section, in the principal key of F major, the development drifts towards F sharp minor, and the Adagio, which uses the very rare key of F sharp major, suddenly finds itself in its central part in F minor. In any case, although the two Sonatas for Cello and Piano are set in very different sound worlds, there are many elements that seem to secretly link them. First of all, it is highly probable that the Adagio, sketched out twenty years earlier, was conceived for the first Sonata before finding its final place here. Similarly, the nostalgic shadows of the olden days are always present, such as the powerful heroic impulse of the opening theme of the first movement or the old ballad tone of the last. There is even a real similarity in the second themes of the first movements, with a sort of herald call in canon between the two instruments. But this second Sonata is much more passionate, more romantic than the first, like the disquieting tremolos of the piano that underlie the entire first movement. The fantastic dimension is also more pronounced, recalling the ardour of Johannes Kreisler Junior, as Brahms liked to present himself in his youth. Especially in the extraordinary Scherzo with its powerful waves in sixths or the cascades of arpeggios in thirds in the piano. The sound material here is a bubbling magma ready to explode at any moment!

One may be surprised to hear in this recording the Sonata Op. 108 in D minor for cello and not for violin as Brahms conceived it. But, purists be damned, transcription in the 19th century was common practice, if only to facilitate the dissemination of works at a time when sound recording was not yet available! Indeed, didn't Brahms himself transcribe his two Clarinet Sonatas Op. 120 for viola? In the present recording, Marie-Claude Bantigny has chosen simply to play the violin part an octave lower, without modifying the piano

part in any way (unlike Paul Klengel in Op. 78), which allows the score to be heard practically in its original conception, like the same Lied that would be sung by a soprano or a bass baritone.

After having sketched it out, as we have seen above, as early as 1886, it was still on the shores of Lake Thun that Brahms refined his Sonata Op. 108 two years later. The composer, aged fifty-five, seems to have reached a kind of maturity in his inspiration and writing, the fullness of which is reinforced here by the cello's deeper, warmer tone; and what is perhaps lost in brio seems gained in lyricism. This summit of chamber music is mastered in all areas: formal, harmonic, sonorous, expressive. It could be seen as a synthesis of the previous sonatas and surely the apogee of Brahmsian instrumental lyricism. The vocalicity of the bow is marvellous in the first movement, whose initial theme, as it stretches out, contains the syncopated threats of the piano, before allowing it to sing a second theme that seems to be fed by the same musical essence. As for the Adagio in D major that follows, it twice exhibits one of those long, sublime melodies of which Brahms has the secret, full of restrained emotion that once again takes us back to those northern moors where space and time seem to merge, blurring the boundaries. The third movement, halfway between scherzo and intermezzo, seems to hesitate between friendliness and a fantasy that plays at being scared. But the finale, Presto agitato, recaptures the disquieting colour of Hebbel's or Uhland's terrible Ballads, with its violent gusts that sweep across the keyboard, its dynamic imitations between the two instruments, which we do not know if they are dialogue or battle, and which the sort of pianistic chorale that takes the place of the second theme does not manage to contain. Yes, the fiery Johannes Kreisler junior is always there, ready to resurface and let himself be carried away by the most fiery passion!

Jean-Michel Ferran

Bringing together for the first time these four sonatas by Johannes Brahms is an attempt to capture the essential unifying element of his music, and to discover that this quest opens onto a wider dimension, like an open question that awaits no answer, and invites contemplation.

To play the violin sonatas on the cello is to choose the light of twilight, perhaps less bright than that of the violin, but more nostalgic, due to the range and timbre of the cello. It is also to accept the humanity in the difficulty of the performance, to transcend the technique to sublimate the human aspect.

To go through these sonatas from youth to maturity is to touch the hand of a composer whose solitude welcomes the desire to abolish horizons, and, like a mirror, it is also to look at his own history. Time, this chronology that swallows us up, would we not be tempted to concentrate it in one point, mysterious, immaterial, fertile with all possibilities.

Marie-Claude Bantigny

Marie-Claude Bantigny follows in the footsteps of the prestigious cellists with whom she trained, such as Maurice Gendron, André Navara, Karine Georgian.

First prize in cello and chamber music at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (class of Maurice Gendron for cello, Jean Hubeau and Christian Ivaldi for chamber music), she won the First Prize with the Fidelio Quartet at the «Sergio Lorenzi» international competition in Trieste.

Her career as a chamber musician and soloist has led her to play in festivals such as La Roque-d'Anthéron, the Weekends Musicaux de La Baule, the Orangerie de Sceaux, Aix-en-Musique, and in internationally renowned concert halls such as Gaveau, Pleyel, the Louvre auditorium, the Théâtre du Châtelet, the Opéra Bastille, and Lincoln Center.

She holds a CA degree and is also a teacher and principal cellist of the Orchestre Colonne. The specialized press recognizes in Marie-Claude Bantigny «her musical personality with a sober and luminous style». «His deep and heart-rending sound». «His intense and authentic playing»

Born in Athens, of Greek origin, **Karolos Zouganelis** studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris with Gérard Frémy, Sylvaine Billier, Anne Grappotte, Jean Koerner and Pierre-Laurent Aimard and obtained four First Prizes. Winner of several international competitions in France, Italy, Germany, the United Kingdom and Greece, he has performed in such venues as the Salle Cortot, the Cité de la Musique, the Maison de la Radio, the Théâtre Mogador, the Théâtre de l'Athénée, the Amphithéâtre de la Bastille, the Théâtre des Bouffes du Nord, the Musée d'Orsay, the Musée Jacquemart-André, as well as the Wigmore Hall in London, the Konzerthaus in Vienna, the Victoria Hall in Geneva, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, the Konzerthaus in Berlin, the Megaron in Athens, the 92nd Street Y in New York...

He has given concert tours in the United States and Master Classes at American Universities. He has recorded for radio and television in France, Greece, Germany and the United States, and since 2004 he has been a professor at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Label : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Prise de son, montage, mixage et mastering / Sound, editing, mixing and mastering : Cyrille Métivier

Création graphique / Graphic design : Antoine Vivier

Textes / Liner notes : Jean-Michel Ferran & Marie-Claude Bantigny

Traduction / Translation : Robin Ganellin (EN)

Photographe / Photography : Cover © Estienne Athurion / Marie Claude Bantigny
© Jean Baptiste Millot / Karolos Zouganelis © Themis Gliatis

Instruments : Violoncelle Gand et Bernardel 1891 / piano Fazzioli, accordé par Stéphane Méliet

Enregistrement / Recording : 25, 26 ,27 février 2020 à l'auditorium de Prayssas

Paraty Productions : contact@paraty.fr www.paraty.fr

www.marieclaude-bantigny.fr

Remerciements / Acknowledgements : Enregistrement réalisé grâce au soutien de la mairie de Prayssas et de Jérôme Chabert, directeur artistique de l'auditorium de Prayssas et de l'institut Marc-de-Rance.

