

BIS



FAURÉ

THE MUSIC FOR CELLO & PIANO
ANDREAS BRANTELID & BENGT FORSBERG

FAURÉ, GABRIEL (1845–1924)

- | | | |
|---|--|-------|
| ① | ROMANCE, Op. 69 (1894)
<i>Andante quasi Allegretto</i> | 3'31 |
| ② | PAPILLON, Op. 77 (1884)
'Pièce pour violoncelle'
<i>Allegro vivo</i> | 2'40 |
| ③ | SÉRÉNADE, Op. 98 (1908)
<i>Allegretto moderato</i> | 2'53 |
| ④ | BERCEUSE, Op. 16 (1879?)
<i>Allegretto moderato</i> | 3'24 |
| | SONATA NO. 1 IN D MINOR for cello and piano, Op. 109 (1917) | 20'37 |
| ⑤ | I. <i>Allegro</i> | 5'39 |
| ⑥ | II. <i>Andante</i> | 7'06 |
| ⑦ | III. Finale. <i>Allegro comodo</i> | 7'43 |
| ⑧ | MORCEAU DE LECTURE for two cellos (1897)
<i>Allegretto moderato</i> | 0'54 |
| ⑨ | BERCEUSE, Op. 56 No. 1, from 'Dolly' (1864/1893) (arr.: anon.) | 2'22 |

- | | | |
|------|---|-------|
| [10] | SICILIENNE, Op. 78 (1893/98)
<i>Andantino</i> | 3'35 |
| [11] | ÉLÉGIE, Op. 24 (1880)
<i>Molto adagio</i> | 6'41 |
| | SONATA NO. 2 IN G MINOR for cello and piano, Op. 117 (1921) | 18'03 |
| [12] | I. <i>Allegro</i> | 6'13 |
| [13] | II. <i>Andante</i> | 7'05 |
| [14] | III. <i>Allegro vivo</i> | 4'39 |
| [15] | ANDANTE for cello and harmonium (1894)
(original version of Romance, Op. 69) | 3'59 |

TT: 70'13

ANDREAS BRANTELID *cello*

BENGT FORSBERG *piano*

FILIP GRADEN *cello II* (Morceau de lecture)

INSTRUMENTARIUM:

Andreas Brantelid	Cello: Antonio Stradivarius 'Boni-Hegar', Cremona 1707
Bengt Forsberg	Bow: François Xavier Tourte, Paris 1815 Grand Piano: Steinway D

‘How many times have I asked myself what the purpose of music is? And what music really is, and what exactly I am trying to convey. What feelings? What ideas? How can I explain something that I myself cannot fathom?’

(Letter to his wife, 31st August 1903)

Gabriel Fauré cannot be regarded as a precocious composer: by the age of thirty he had hardly composed anything except songs and a few short piano pieces. There was nothing to indicate that he would go on to produce a body of chamber music unequalled among his peers. He wrote: ‘For me art, especially music, consists of elevating ourselves as far as possible above the everyday’ (letter to his son, 31st August 1908), and had little time for programme music, picturesque elements (no Hispanicisms here), evocations and ‘local colour’, distrusting brilliant colours and excessively subtle sound combinations. He wrote little orchestral music, finding instead songs and chamber music to be the ideal vehicle for ‘expressing the unsayable’ (Jean-Michel Nectoux), for the ‘delightful ambiguity’ and ‘the exquisite and deceptive mirage of a moment’ (Vladimir Jankélévitch).

This recording contains all of Fauré’s music for cello and piano, covering different phases of his career, from his so-called ‘salon’ period (the *Berceuse*) up until his later period (the *Sonatas*) when, suffering from deafness, he relinquished the charm that had hitherto characterized his music, developing a pared-down, even ascetic style, reduced to the bare essentials.

The ***Berceuse***, Op. 16, was originally written for violin and piano although, when it was published, the title page stated ‘for violin or cello’. We can assume that it was composed in 1879, and the success it enjoyed was such that people soon made transcriptions for other melody instruments; Fauré himself made an orchestral version of the piano part. Its charm (and popularity) attracted the attention of a publisher, Julien Hammelle, who would issue Fauré’s works in print until 1906, but

this little piece also caused Fauré to be known as a ‘salon composer’, a reputation that would remain with him for a long time.

The following year, having successfully produced a violin sonata, Fauré set out to write a counterpart for the cello. He started with the slow movement – a habit that he maintained all his life – and played it to his friend and mentor Camille Saint-Saëns, who welcomed it warmly. Work on the sonata progressed no further, however, and the slow movement, which bore the title **Elegy** when it was published in 1883, is the only remaining trace of the project. The piece has a tripartite form with two themes (A–B–A) typical of sonata slow movements. The ‘A’ section is reminiscent of a funeral march, a lament supported by implacable piano chords, while the ‘B’ section is more lyrical and easy-going. In the recapitulation, the funereal theme is treated in a manner that calls to mind Franz Liszt, one of the earliest influences on Fauré. The Elegy strikes a resolutely Fauréan tone with its moving and restrained character that seems to anticipate the *Andante* of the Second Cello Sonata (1921).

The Elegy was such a hit that Fauré’s publisher immediately asked him for another cello piece, this time a virtuosic one, to serve as a pendant. Fauré, no fan of virtuosity for its own sake, fulfilled the task without much enthusiasm. The publisher suggested the title ‘Libellules’ (‘Dragonflies’) but had to wait fourteen years for the composer to agree to its publication. The discussions about the title – finally settling on **Papillon** (Butterfly) – provoked the fury of the composer, who disliked ‘picturesque’ music: ‘Butterfly or Dung Fly, call it whatever you like.’ The result is a sort of ‘flight of the bumblebee’ *à la française*, a piece of pure virtuosity which, in its middle episodes, contains beautiful lyrical passages. The composer insisted that the words ‘Pièce pour violoncelle’ (‘Piece for cello’) – a title more suited to his aesthetic approach – should appear as a sub-title.

The **Berceuse** from *Dolly* comes from a cycle of pieces for piano four-hands composed between 1893 and 1896 for Hélène (‘Dolly’), daughter of the singer

Emma Bardac who was Fauré's lover before becoming the wife of Claude Debussy. The simplicity, tenderness and beauty of these miniatures earn them a place alongside Schumann's *Kinderszenen* and Debussy's *Children's Corner*. The *Berceuse* was composed when Fauré was seventeen, well before the rest of the suite, and has lent itself to numerous arrangements (as was usual at that time); this one was published in 1898 without any indication of who made it.

The **Romance**, Op. 69, was composed in 1894 and its original version was for cello and organ (or harmonium), no doubt reflecting Fauré's work at the Église de la Madeleine in Paris. When it was adapted for the piano, the score was adjusted in order to fill out the writing to some extent (the organ's sustained chords became arpeggios), and the tempo was slightly increased, from 'Adagio or Andante' (in the manuscript) to *Andante quasi allegretto*. The original version with organ had to wait until 2000 for its first publication. A true miniature, the piece places greater emphasis on the performer's lyricism than on technical prowess. It begins and ends in a half-light reminiscent of Brahms or even the late piano works of Liszt; this grows into a long, flexible phrase, accompanied by arpeggios covering the entire register of the piano. The theme is not new: Fauré had previously used it in his incidental music for *Shylock*, an adaptation of Shakespeare's *Merchant of Venice*, where it appears in Act III, Scene 2. He used it again in his song *Soir (Evening)*, a setting of a poem by Albert Samain.

The **Morceau de lecture** for two cellos was composed for a Paris Conservatoire competition in July 1897, the end of the academic year, but was not published until 2000. The second cello part is entirely *pizzicato*, and thus lends itself to performance on the piano or even the guitar. Despite its extreme brevity, this piece displays undeniable melodic charm, and the texture at the beginning seems to anticipate the *Serenade*, Op. 98.

The famous **Sicilienne**, in its original form, dates from 1893 and was intended

for the incidental music for *Le bourgeois gentilhomme* – but was never used, as the theatre went bankrupt. Well aware of the quality of his inspiration, Fauré reused the melody in the incidental music that he supplied for a production of Maurice Maeterlinck's *Pelléas et Mélisande* in London in 1898. In parallel to his work on this incidental music, Fauré made a version for cello and piano that was also published in 1898. This delicate piece, in its characteristic 6/8 or 12/8 metre, seems to evoke sonata movements or cantata and opera arias from the baroque period, and has contributed to the reputation for charm, even sensuality, that has become associated – sometimes too much – to Fauré's music.

Chronologically the last of Fauré's 'small' cello pieces, the **Serenade**, Op. 98, was composed in 1908 as an engagement present for the Catalan cellist Pablo Casals (who had frequently performed the Elegy). Casals evidently liked Fauré's gift, writing: 'The Serenade! It is delightful – every time I play it, it seems new, so beautiful is it.' Strangely, despite his words of praise, it appears that Casals neither performed the piece in public nor recorded it during his long career. Like the *Sicilienne*, it seems to mark a return to baroque music. It has a tripartite form; the outer sections are reminiscent of the song *Mandoline* while the central section is more akin to a rigaudon.

The two sonatas for cello and piano, composed respectively in 1917 and 1921, belong to Fauré's final creative period and were both premiered in Paris by the cellist Gérard Hekking and the pianist Alfred Cortot. But the similarities between the two works stop there. Suffering from deafness, Fauré seems henceforth to have aimed more for harmonic and contrapuntal freedom, as if, confronted by the music of the period, he was trying to compete in terms of boldness with composers who could have been his sons or even grandsons. Like his other chamber works from this period, the cello sonatas are austere and rarefied, displaying concentrated writing for the instruments.

Sonata No. 1 in D minor, Op. 109, one of the masterpieces of the repertoire for cello and piano, was composed in Saint-Raphaël where Fauré liked to seclude himself, far from the hustle and bustle of Paris. It has been claimed that this work, written between May and October 1917, was a Fauréan echo of the war that was then tearing Europe apart. The composer's son also suggested that his father's anger at his worsening deafness might explain the sonata's uncharacteristically surly, even aggressive tone. The first movement (*Allegro deciso*) presents – without any introduction – a violent theme that originates in a symphony that Fauré had destroyed in 1884. It is also used in an aria in the opera *Pénélope* (1913), where it is set against a lyrical and tender second theme. The fiery ending of the movement offers an eloquent rebuttal to all those who regard Fauré as nothing more than a 'master of charm', to use Debussy's slightly condescending description. The second movement (*Andante*), as often with Fauré, was the first to be composed, and has the character of a peaceful nocturne after the struggles of the preceding movement. The finale (*Allegro comodo*), with canonic writing, brings a more comforting tone to this sombre sonata.

By contrast **Sonata No. 2 in G minor**, Op. 117, written four years later, is relaxed, even youthful-sounding despite the composer's declining powers: by then his deafness was almost total. Like in the First Sonata, the opening movement features two strongly contrasting themes that, as a lover of counterpoint, Fauré presents here in a free canon. The middle movement is actually an adaptation of a funeral song for wind band, composed earlier that year in response to a commission from the French state to mark the centenary of Napoleon I. Its mood is not dissimilar to that of the Elegy, Op. 24. The joyful finale – regarded by Jean-Michel Nectoux, an authority on the composer – as one of the 'great Fauréan scherzos', forms a contrast with the meditative atmosphere of the middle movement and sounds like an ode to life, a moving profession of faith from an old man who knew

that the end was approaching. It has been said that the first theme has an almost jazzy character – maybe Fauré’s reaction to the latest fashion that had appeared in post-war Paris.

Vincent d’Indy expressed his admiration for his friend’s work: ‘I want to tell you that I’m still under the spell of your beautiful Cello Sonata... The *Andante* is a masterpiece of sensitivity and expression, and I love the finale, so perky and delightful... How lucky you are to stay young like that!’

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

Born in Copenhagen, **Andreas Brantelid** made his concerto début at the age of 14 with the Royal Danish Orchestra, and has since appeared with all the major Scandinavian orchestras. In the USA, he has performed with the Seattle and Milwaukee Symphony Orchestras, and in Europe with orchestras such as the Zurich Tonhalle Orchestra, Vienna Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra and Mahler Chamber Orchestra. In 2015 he made his Japanese début, appearing with the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. Recital and chamber appearances have taken Andreas Brantelid to prestigious venues in New York, London, Zurich and Salzburg. A dedicated chamber musician, he has played at festivals such as Schleswig-Holstein, Lockenhaus, Verbier and the City of London.

He is the recipient of numerous awards, beginning with first prize in the Eurovision Young Musicians Competition (2006). He has since been a ‘Rising Star’ of the European Concert Hall Organisation, as well as a winner of a Borletti-Buitoni Trust Fellowship and a member of both the Lincoln Center Chamber Music Society in New York and the BBC’s New Generation Artists scheme. In 2015 he received the prestigious Carl Nielsen Scholarship. Andreas Brantelid studied with Mats Rondin, Torleif Thedéen and Frans Helmerson, and plays the ‘Boni-Hegar’ Stradi-

varius from 1707, kindly lent to him by the Norwegian art collector Christen Sveaas.

www.andreasbrantelid.com

Bengt Forsberg studied at the Gothenburg School of Music and Musicology, where he first majored in organ, receiving his soloist's diploma as pianist in 1978. Much of Forsberg's renown is focused on his work as a chamber musician, both in Sweden and abroad. Among his regular partners are prominent instrumentalists such as the cellist Mats Lidström and the violinist Nils-Erik Sparf. His collaboration with the mezzo-soprano Anne Sofie von Otter has been particularly successful and they regularly perform all over the world. They have also made many joint recordings, which have received great international acclaim.

Bengt Forsberg also appears as a soloist with orchestra, and has performed with all the major Swedish symphony orchestras, as well as a number of international ones. His repertoire is exceptionally wide and he has become particularly renowned for playing unknown music by well-known composers as well as for exploring lesser-known and unjustly neglected composers, such as Medtner, Korngold, Alkan, Chabrier and Percy Grainger. He is also the music director of a well-regarded chamber music series in Stockholm.



ANDREAS BRANTELID

Photo: © Marios Taramides

„Wie oft frage ich mich: Wozu dient die Musik? Und was ist sie? Und was bringe ich zum Ausdruck? Welche Gefühle? Welche Ideen? Wie das ausdrücken, über das ich mir selber nicht im Klaren bin?“

(Brief Faurés an seine Frau, 31. August 1903)

Gabriel Fauré kann schwerlich als frühreifer Komponist gelten: Im Alter von dreißig Jahren hatte er bis auf Lieder und einige Klaviersachen nichts komponiert. Es gab keinerlei Anzeichen dafür, dass der Korpus an Kammermusik, den er in der Folge hervorbringen sollte, seinesgleichen suchen würde. „Für mich besteht die Aufgabe der Kunst – vor allem der Musik – darin, uns so weit wie möglich über das zu erheben, was ist.“ Der dies am 31. August 1908 an seinen Sohn schrieb, schätzte die Programmmusik gering, mochte weder Tonmalereien (dekorative Hispanismen sucht man bei ihm vergebens), Illustratives oder das „Lokalkolorit“, und er misstraute brillanter Farbenpracht und gesuchten Klangkombinationen. Er komponierte nur wenige Orchesterwerke, fand vielmehr im Lied und in der Kammermusik die idealen Medien, „das Unaussprechliche zum Ausdruck zu bringen“ (Jean-Michel Nectoux), die „bezaubernde Vieldeutigkeit“ und „den köstlichen und trügerischen Widerschein eines Augenblicks“ (Vladimir Jankélévitch).

Die vorliegende Einspielung enthält sein Gesamtwerk für Violoncello und Klavier und erstreckt sich über mehrere Schaffensperioden – von seiner Zeit als „Salonmusiker“ (Berceuse) bis hin zur letzten Periode, in der er, von Taubheit gezeichnet, den bislang so typischen Charme seine Musik einer schmucklosen, ja asketischen, auf das Wesentliche reduzierten Sprache opferte (Sonaten).

Die **Berceuse** op. 16 wurde ursprünglich für Violine und Klavier komponiert, wenngleich auf dem Titelblatt der Druckausgabe zu lesen ist: „für Violine oder Violoncello.“ Das vermutlich 1879 komponierte Werk hatte einen derart großen Erfolg, dass man es rasch auch für andere Melodieinstrumente arrangierte; Fauré selber

richtete den Klavierpart für Orchester ein. Der Charme der Berceuse (und ihr Erfolg ...) ließ den Verleger Julien Hammelle auf Fauré aufmerksam werden, der bis 1906 seine Werke bei ihm veröffentlichte. Darüber hinaus sorgte dieses kleine Stück dafür, dass Fauré lange der Ruf eines „Salonkomponisten“ anhaftete.

Im darauffolgenden Jahr – in der Zwischenzeit hatte er eine erfolgreiche Violinsonate komponiert – nahm Fauré die Arbeit an einer Cellosonate auf. Er begann mit dem langsamen Satz (eine Gewohnheit, die er sein Leben lang beibehielt) und spielte ihn seinem Freund und Mentor Camille Saint-Saëns vor, der sehr angetan war. Doch die Komposition geriet ins Stocken, und der langsame Satz, der bei seiner Veröffentlichung im Jahr 1883 den Titel **Élégie** trug, blieb das einzige Zeugnis dieses Sonatenprojekts. Das Stück hat die für langsame Sonatensätze typische dreiteilige Form mit zwei Themen (A–B–A). Der A-Teil erinnert mit seinem von unerbittlichen Klavierakkorden getragenen Lamento an einen Trauermarsch, während der B-Teil lyrischer und entspannter ist. In der Reprise wird das Thema des Trauermarsches auf eine Weise behandelt, die ein wenig an Franz Liszt erinnert, einen der frühesten Einflüsse des Komponisten. Mit seinem gleichermaßen berührenden wie verhaltenen Charakter stimmt die *Élégie* einen entschieden Fauré'schen Ton an, der auf das *Andante* aus der Sonate für Violoncello Nr. 2 aus dem Jahr 1921 vorausweist.

Die *Élégie* war so erfolgreich, dass Faurés Verleger ihn sogleich um ein Schwesterwerk – diesmal virtuoser Art – für Violoncello ersuchte. Fauré, der Virtuosität als Selbstzweck wenig schätzte, entledigte sich der Aufgabe ohne große Begeisterung. Der Verleger schlug als Titel „Libellen“ vor, musste aber 14 Jahre warten, bevor der Komponist der Veröffentlichung zustimmte. Die Diskussionen um den Titel, der schließlich **Papillon** (*Schmetterling*) lautete, brachten Fauré, der keine „malende“ Musik mochte, regelrecht zur Weißglut: „Schmetterling oder Mistfliege, nennen Sie es, wie Sie wollen.“ Das Resultat ist eine Art französischer „Hummelflug“, ein virtuosos Bravourstück, in dessen Mitte aber auch schöne und lyrische

Passagen erklingen. Bezeichnenderweise bestand der Komponist auf dem Untertitel „Stück [Pièce] für Violoncello“ – ein Titel, der mit seiner Ästhetik eher im Einklang stand.

Die **Berceuse** aus der *Dolly*-Suite entstammt einem Zyklus von Klavierstücken zu vier Händen, den Fauré zwischen 1893 und 1896 für Hélène (genannt: Dolly) komponierte, eine Tochter der Sängerin Emma Bardac – Faurés Geliebte, bevor sie Claude Debussys Ehefrau wurde. Die Suite hat sechs Sätze, deren Titel – einzigartig in Faurés Instrumentalwerk – nicht von ihrer musikalischen Form abgeleitet sind. Einfachheit, Zärtlichkeit und Schönheit dieser Miniaturen stellen diesen Zyklus Robert Schumanns *Kinderszenen* und Debussys *Children's Corner* an die Seite. Die im Alter von siebzehn Jahren komponierte Berceuse liegt, wie seinerzeit Usus, in zahlreichen Arrangements vor – u.a. in dem hier eingespielten aus dem Jahr 1898, das ohne Angabe des Bearbeiters veröffentlicht wurde.

Die **Romanze** op. 69 stammt aus dem Jahr 1894 und war zunächst für Violoncello und Orgel (oder Harmonium) bestimmt, was zweifellos mit Faurés Amt als Titularorganist der Pariser Kirche La Madeleine zusammenhing. Bei der Übertragung auf das Klavier nahm Fauré einige Änderungen an der Partitur vor, um den Tonsatz behutsam zu erweitern (die liegenden Akkorden der Orgel wurden zu Arpeggien); außerdem wurde das Tempo ein wenig beschleunigt (vom – so das Manuskript – „*Adagio* oder *Andante*“ zu einem *Andante quasi allegretto*). Die Originalfassung mit Orgel erschien erst im Jahr 2000. Als echte Miniatur legt das Werk mehr Wert auf die lyrischen Qualitäten des Interpreten als auf seine Fingerfertigkeit. Es beginnt und endet in abgetönter Stimmung, die an Brahms oder gar Liszts Spätwerk denken lässt, um sich schließlich in eine lange, geschmeidige Phrase zu verwandeln, die vom Klavier mit Arpeggien quer über das gesamte Register begleitet wird. Das Thema ist nicht neu, hatte Fauré es doch bereits in seiner Schauspielmusik zu einer Adaption von Shakespeares *Kaufmann von Venedig* (Titel: *Shylock*) in der 2. Szene des 3. Akts

benutzt. (In seinem Lied *Soir* auf ein Gedicht von Albert Samain sollte er die Melodie nochmals aufgreifen.)

Das **Morceau de lecture** (Blattlesestück) für zwei Violoncelli wurde im Juli 1897 für einen Jahreswettbewerb am Pariser Conservatoire komponiert, aber erst 2000 veröffentlicht. Der Part des zweiten Cellos besteht ausschließlich aus Pizzikatos, so dass er sich sehr gut für eine Ausführung auf dem Klavier oder selbst auf einer Gitarre eignet. Unleugbar geht von diesem gewiss sehr kurzen Stück ein großer melodischer Zauber aus; die Textur zu Beginn lässt bereits die *Sérénade* op. 98 erahnen.

Die Originalfassung der berühmten **Sicilienne** datiert aus dem Jahr 1893 und gehörte zu einer Schauspielmusik zu Molières *Le bourgeois gentilhomme*, die keine Verwendung fand, weil das Theater Bankrott machte. Fauré war sich der Qualität seiner Eingebung bewusst und benutzte die Melodie 1898 in der Schauspielmusik für eine Londoner Produktion von Maurice Maeterlincks *Pelléas et Mélisande*. Während der Arbeit an dieser Schauspielmusik fertigte Fauré eine Fassung für Violoncello und Klavier an, die ebenfalls 1898 im Druck erschien. Diese zarte *Sicilienne* in typischem 6/8- oder 12/8-Takt scheint Sonatensätze oder Arien aus italienischen Kantaten oder Opern der Barockzeit heraufzubeschwören, und sie hat dazu beigetragen, dass man Faurés Musik gern – und allzuoft – mit Anmut oder auch Sinnlichkeit in Verbindung bringt.

Das in chronologischer Hinsicht letzte „kleine“ Werk für Violoncello und Klavier ist die 1908 komponierte **Sérénade** op. 98, ein Geschenk zur Verlobung des katalanischen Cellisten Pablo Casals (der so oft die *Élégie* aufgeführt hatte). Casals scheint sich über Faurés Präsent sehr gefreut zu haben, schrieb er doch: „Die *Sérénade*! Sie ist köstlich – jedes Mal, wenn ich sie spiele, wirkt sie wie neu, sie ist so schön“. Trotz dieser lobenden Worte hat Casals sie im Laufe seiner langen Karriere eigenartigerweise weder öffentlich gespielt noch aufgenommen. Wie die *Sicilienne*

scheint auch die dreiteilige Sérénade auf Barockmusik zurückzugreifen; ihr Mittelteil lässt an einen Rigaudon denken, während die Außenteile an das Lied *Mandoline* erinnern.

Die beiden Sonaten für Violoncello und Klavier, komponiert in den Jahren 1917 und 1921, stammen aus der letzten Schaffensperiode des Komponisten; beide wurden in Paris von dem Cellisten Gérard Hekking und dem Pianisten Alfred Cortot uraufgeführt. Doch damit nicht genug der Ähnlichkeiten: Dem ertaubten Fauré ist es immer mehr um harmonische und kontrapunktische Freiheit zu tun – ganz, als wolle er *in puncto* Kühnheit mit zeitgenössischen Komponisten wetteifern, deren Vater oder Großvater er sein könnte. Wie die anderen Kammermusikwerke aus dieser Zeit sind die beiden Cellosonaten streng, abgeklärt und satztechnisch verdichtet.

Die **Sonate Nr. 1 d-moll** op. 109, ein Meisterwerk der Literatur für Violoncello und Klavier, wurde in Saint-Raphaël komponiert, wo der Komponist fern der Pariser Betriebsamkeit seinen Ruhestand verbrachte. Man hat dieses zwischen Mai und Oktober 1917 entstandene Werk als eine Reaktion Faurés auf den Krieg bezeichnet, der Europa damals zerriss. Der Sohn des Komponisten hat außerdem auf die verzweifelte Wut seines Vaters über seine zunehmende Taubheit hingewiesen, um den für Fauré ungewöhnlich schroffen, ja aggressiven Tonfall zu erklären. Der ohne Einleitung beginnende erste Satz (*Allegro deciso*) präsentiert ein ungestümes Thema, das aus einer 1884 verworfenen Symphonie stammt und auch in seiner Oper *Pénélope* (1913) Verwendung fand, um ihm dann ein lyrisch-zartes zweites Thema gegenüberzustellen. Das ungestüme Ende des Satzes widerlegt all jene, die in Fauré nur einen „Meister des Anmutigen“ sehen (um eine etwas herablassende Bemerkung Debussys aufzugreifen). Der zweite Satz (*Andante*) wurde wiederum zuerst komponiert und erweist sich nach den Ausbrüchen des ersten Satzes als ruhiges Nocturne. Das kanonisch angelegte Finale schließlich führt einen tröstenden Tonfall in diese düstere Sonate ein.

Die vier Jahre später komponiert **Sonate Nr. 2 g-moll** op. 117 wirkt demgegenüber befreit und trotz der schwindenden Kräfte des Komponisten, der nun fast gänzlich ertaubt war, geradezu jugendlich. Wie in der Sonate Nr. 1 erklingen im ersten Satz zwei sehr unterschiedliche Themen, die der passionierte Kontrapunktiker Fauré in freier Kanonform verarbeitet. Der zweite Satz ist eine Adaption eines Grabgesangs für Harmoniemusik, der auf einen Auftrag des französischen Staats anlässlich der Feiern zum 100. Geburtstag Napoleons zurückgeht und im selben Jahr komponiert wurde; seine Atmosphäre erinnert an die *Élégie* op. 24. Das frohgemute Finale, eines „der großen Scherzi Faurés“ (so der Fauré-Experte Jean-Michel Nectoux) steht im Kontrast zu der Andachtsstimmung des mittleren Satzes und klingt wie eine Ode an das Leben: bewegendes Credo eines gealterten Mannes, der weiß, dass sein Ende naht. Sein erstes Thema ist als nachgerade „jazzig“ bezeichnet worden – ist dies Faurés Antwort auf die jüngste Mode im Paris der Nachkriegszeit?

Vincent d'Indy schrieb seinem Freund voll Bewunderung: „Ich wollte dir sagen, wie sehr ich mich noch im Bann deiner wunderschönen Sonate für Violoncello befinde. [...] Dein *Andante* ist ein wahres Meisterwerk an ausdrucksvoller Empfindsamkeit, und mir gefällt auch das Finale sehr, so lebendig und packend. [...] Hast du ein Glück, so jung zu bleiben!“

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

Andreas Brantelid, geboren in Kopenhagen, gab sein Konzertdebüt im Alter von 14 Jahren mit der Königlichen Kapelle Kopenhagen und ist seither mit allen großen skandinavischen Orchestern aufgetreten. In den USA konzertierte er mit dem Seattle Symphony Orchestra und dem Milwaukee Symphony Orchestra, in Europa mit Orchestern wie dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Wiener Symphonikern, dem BBC Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra und dem

Mahler Chamber Orchestra. Im Jahr 2015 gab er mit dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra sein Japan-Debüt. Recitals und Kammerkonzerte führten Andreas Brantelid in renommierte Säle in New York, London, Zürich und Salzburg. Als passionierter Kammermusiker war er bei Festivals wie Schleswig-Holstein, Lockenhaus, Verbier und City of London zu Gast. Im Jahr 2006 gewann er den 1. Preis bei der Eurovision Young Musicians Competition, viele weitere Preise und Auszeichnungen folgten: „Rising Star“ der European Concert Hall Organisation, Borletti-Buitoni Trust Fellowship, Mitglied der Lincoln Center Chamber Music Society in New York und Teilnehmer des New Generation Artists Programms der BBC. Im Jahr 2015 erhielt er das renommierte Carl Nielsen Stipendium. Andreas Brantelid studierte bei Mats Rondin, Torleif Thedéen und Frans Helmerson. Er spielt die „Boni-Hegar“ Stradivari (1707), eine freundliche Leihgabe des norwegischen Kunstsammlers Christen Sveaas.

www.andreasbrantelid.com

Bengt Forsberg studierte an der Musikhochschule in Göteborg, wo er zunächst als Organist sein Examen ablegte, 1978 folgte das Pianistendiplom. Er ist ein sehr geschätzter und engagierter Kammermusiker, sowohl in Schweden als auch im Ausland. Zu seinen regelmäßigen Partnern zählen der Cellist Mats Lidström und der Geiger Nils-Erik Sparf. Seine Zusammenarbeit mit der Mezzosopranistin Anne Sofie von Otter ist besonders erfolgreich, sie treten regelmäßig in Konzertsälen auf der ganzen Welt auf. Sie haben viele gemeinsame Aufnahmen vorgelegt, einige davon wurden mit prestigeträchtigen Preisen ausgezeichnet. Bengt Forsberg tritt auch als Solist mit Orchester auf; er hat mit allen großen schwedischen sowie einigen internationalen Orchestern musiziert. Sein Repertoire ist außergewöhnlich breit gefächert. Besonders bekannt ist er für seine Interpretationen unbekannter Werke von bekannten Komponisten sowie für seinen Einsatz für weniger bekannte und

zu Unrecht vernachlässigte Komponisten wie Medtner, Korngold, Alkan, Chabrier und Percy Grainger. Bengt Forsberg ist Direktor einer angesehenen Kammermusik-Konzertreihe in Stockholm.

ALSO FROM ANDREAS BRANTELID ON BIS



MUSIC FOR CELLO AND PIANO by
EDVARD GRIEG (including Sonata in A minor) and
PERCY GRAINGER (Scandinavian Suite)

with CHRISTIAN IHLE HADLAND *piano*

BIS-2120 SACD

Chamber Choice *BBC Music Magazine* · Editor's Choice *Gramophone* · Supersonic *Pizzicato.lu*

‘Buoyant spirit and imaginative freedom... fantasy, subtlety and sheer emotional engagement.’ *BBC Music Magazine*

‘Hugely recommended.’ *Gramophone*

„Eine ideale Paarung für dieses skandinavische Programm... Empfehlenswert!“ *Pizzicato*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

«Combien de fois me demandé-je à quoi cela sert la musique? Et qu'est-ce que c'est? Et qu'est-ce que je traduis? Quels sentiments? Quelles idées? Comment exprimer ce dont moi-même je ne puis me rendre compte?»

(Lettre à sa femme, 31 août 1903)

Gabriel Fauré ne saurait être considéré comme un compositeur précoce : à l'âge de trente ans, il n'avait jusqu'alors guère composé que des mélodies et quelques pages pour piano. Rien ne laissait supposer que le corpus d'œuvres de chambre qu'il allait par la suite produire serait sans égal parmi ses pairs. Celui qui écrivit : «pour moi l'art, la musique surtout, consiste à nous élever le plus possible au-dessus de ce qui est» (lettre à son fils, 31 août 1908) ne prisait guère la musique à programme, le pittoresque (pas d'espagnolade chez lui), l'évocation, la «couleur locale» et se méfiait des couleurs brillantes et des combinaisons sonores trop subtiles. Il ne composera que peu pour l'orchestre et trouvera plutôt dans la mélodie et dans la musique de chambre les véhicules idéaux pour «exprimer l'indicible» (Jean-Michel Nectoux), la «ravissante ambiguïté» et «l'exquis et décevant mirage d'un instant» (Vladimir Jankélévitch).

Cet enregistrement propose l'intégrale de sa musique pour violoncelle et piano et couvre différentes périodes de sa production, de sa période dite de «musicien de salon» (la *Berceuse*) jusqu'à la dernière période (les *Sonates*) durant laquelle, marqué par la surdité, il abandonna le charme qui caractérisait jusqu'alors sa musique pour développer un langage dépouillé voire ascétique et réduit à l'essentiel.

La **Berceuse** opus 16 a été originellement composée pour violon et piano bien qu'à sa publication, on pouvait lire sur la page-titre «pour violon ou violoncelle». On assume qu'elle fut composée en 1879 et le succès qu'elle remporta fut tel qu'on s'empressa de la transcrire pour d'autres instruments mélodiques et Fauré lui-même orchestra la partie de piano. Si son charme (et son succès...) attira l'attention d'un

éditeur, Julien Hammelle, qui deviendra l'éditeur des œuvres de Fauré jusqu'en 1906, cette œuvrette vaudra également à Fauré la réputation qui lui colla longtemps à la peau de compositeur « de salon ».

L'année suivante, après avoir produit avec succès une sonate pour violon, Fauré souhaita composer une sonate pour violoncelle. Il commença par le mouvement lent, une habitude qu'il conservera toute sa vie, et le joua à son ami et mentor Camille Saint-Saëns qui l'accueillit chaleureusement. La composition n'alla cependant pas plus loin et le mouvement lent, appelé **Élégie** au moment de sa publication en 1883, est le seul témoignage de ce projet de sonate. L'œuvre adopte la forme ternaire à deux thèmes A–B–A typique des mouvements lents de sonate. « A » rappelle une marche funèbre avec son lamento soutenu par des accords implacables au piano alors que « B » est plus lyrique et détendu. À la réexposition, le thème funèbre est traité d'une manière qui n'est pas sans rappeler Franz Liszt, l'une des premières influences du compositeur. L'Élégie affiche un ton résolument fauréen avec son caractère à la fois touchant et retenu qui semble annoncer l'*Andante* de la seconde Sonate pour violoncelle composée en 1921.

L'Élégie obtint un tel succès que l'éditeur de Fauré lui demanda aussitôt une autre pièce pour violoncelle, virtuose cette fois, qui lui servirait de pendant. Fauré qui ne prisait guère la virtuosité pour elle-même s'acquitta de sa tâche sans grand enthousiasme. L'éditeur suggéra le titre de « Libellules » mais dut attendre quatorze ans avant d'obtenir l'assentiment du compositeur pour sa publication. Les discussions autour du titre, maintenant arrêté sur **Papillon**, mirent Fauré, qui n'aimait pas la musique « pittoresque », dans une belle fureur : « *Papillon* ou mouche à m..., mettez ce que vous voulez. » Le résultat est une sorte de vol du bourdon à la française, une page de virtuosité pure qui fait entendre en ses épisodes centraux de beaux passages lyriques. Notons que le compositeur insista pour que la mention « Pièce pour violoncelle », un titre davantage conforme à son esthétique, apparaisse en sous-titre.

La **Berceuse** de *Dolly* est extraite d'un cycle de pièces pour piano à quatre mains composé entre 1893 et 1896 pour Hélène dite Dolly, fille de la chanteuse Emma Bardac qui fut la maîtresse de Fauré avant de devenir l'épouse de Claude Debussy. La simplicité, la tendresse et la beauté de ces miniatures permettent de placer ce cycle aux côtés des *Scènes d'enfants* de Robert Schumann et du *Children's Corner* de Debussy. La Berceuse, qu'il a composée à l'âge de dix-sept ans donc bien avant le reste de la suite, s'est prêtée à de nombreux arrangements, conformément aux habitudes de l'époque, dont celui-ci publié en 1898 sans mention de l'arrangeur.

La **Romance** op. 69 fut composée en 1894 et se destinait, dans sa première version, au violoncelle et à l'orgue (ou harmonium), un écho sans doute des fonctions de Fauré à l'église de la Madeleine à Paris. Avec son passage au piano, la partition a été modifiée afin d'étoffer quelque peu l'écriture (les accords soutenus de l'orgue deviennent des arpèges) et le tempo fut légèrement accéléré, passant d'un « Adagio ou Andante » (selon le manuscrit) à un *Andante quasi allegretto*. La version originale avec orgue dut attendre 2000 pour être publiée pour la première fois. Véritable miniature, l'œuvre vise davantage à mettre à valeur le lyrisme de l'interprète plutôt que sa dextérité. L'œuvre débute et se termine par un clair-obscur qui n'est pas sans rappeler Brahms, voire les dernières œuvres pour piano de Liszt, qui se transforme en une longue phrase flexible accompagnée par des arpèges couvrant l'ensemble du registre du piano. Le thème n'est pas nouveau puisque Fauré l'avait déjà utilisé dans sa musique de scène pour *Shylock* de Shakespeare dans le second tableau de l'acte III. Il l'utilisera à nouveau pour sa mélodie *Soir* sur un poème d'Albert Samain.

Le **Morceau de lecture** pour deux violoncelles fut composé pour un concours de fin d'année du conservatoire en juillet 1897 mais ne sera publié qu'en 2000. La partie du second violoncelle est entièrement en *pizzicato* et se prête donc à une exécution au piano ou même à la guitare. Il émane de cette pièce certes très courte un

charme mélodique indéniable et la texture au début de la pièce semble annoncer la Sérénade op. 98.

La célèbre **Sicilienne**, sous sa forme originale, date de 1893 et se destinait à une musique de scène pour *Le bourgeois gentilhomme* de Molière qui ne fut jamais utilisée, le théâtre ayant fait faillite. Conscient de la qualité de son inspiration, Fauré réutilisa la même mélodie dans la musique de scène qu'il proposa à une production à Londres de la pièce *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck en 1898. Parallèlement à son travail sur cette musique de scène, Fauré proposa une version pour violoncelle et piano également publiée en 1898. Cette délicate sicilienne, dans sa mesure typique à 6/8 ou 12/8 semble évoquer les mouvements de sonates ou les airs des cantates et des opéras italiens de l'époque baroque et a contribué à la réputation de charmant, voire de voluptueux que l'on accorde, parfois à outrance, à la musique de Fauré.

Dernière « petite » œuvre pour violoncelle soliste au point de vue chronologique, la **Sérénade** opus 98 a été composée en 1908 et se voulait un cadeau au violoncelliste catalan Pablo Casals (qui avait si souvent joué l'Élégie) à l'occasion de ses fiançailles. Casals apprécia le cadeau de Fauré à qui il écrivit « La Sérénade ! Elle est délicieuse – chaque fois que je la joue, elle paraît nouvelle, elle est tellement jolie ». Curieusement, malgré ses louanges, il semble que Casals ne la joua jamais en public pas plus qu'il ne l'enregistra au cours de sa longue carrière ! Comme la Sicilienne, elle marque un retour à la musique baroque. Elle adopte une forme tripartite dans laquelle les sections extérieures rappellent la mélodie *Mandoline* alors que la section centrale semble suggérer un rigaudon.

Les deux Sonates pour violoncelle et piano, composées respectivement en 1917 et 1921 appartiennent à la dernière période créative du compositeur et furent toutes deux créées à Paris par le violoncelliste Gérard Hekking et le pianiste Alfred Cortot. Les similitudes entre ces deux œuvres s'arrêtent cependant là. Atteint de surdité,

Fauré est désormais en quête de liberté harmonique et contrapuntique, comme si, témoin de la musique de son époque, il souhaite rivaliser d'audace avec les compositeurs dont il aurait pu être le père, voire le grand-père. Comme les autres œuvres de chambre de cette époque, les deux sonates pour violoncelle sont austères, épurées et affichent une écriture dense.

La **première Sonate en ré mineur** op. 109, un chef d'œuvre de la littérature pour violoncelle et piano, fut composée à Saint-Raphaël où Fauré aimait se retirer, loin de l'agitation parisienne. On a dit de cette œuvre, écrite entre mai et octobre 1917, qu'elle était un écho fauréen de la guerre qui déchirait alors l'Europe. Le fils du compositeur a également évoqué la colère de son père face à sa surdité grandissante pour expliquer le ton revêché, voire agressif inhabituel chez Fauré. Le premier mouvement (*Allegro deciso*) fait entendre, sans introduction, un thème véhément qui provient d'une symphonie détruite en 1884 et également utilisé pour un air de son opéra *Pénélope* (1913) qu'oppose un second thème, lyrique et tendre. La fin emportée du mouvement apporte un démenti éloquent à tous ceux qui ne voient en Fauré qu'un « maître du charme » pour reprendre l'expression vaguement condescendante de Debussy. Le second mouvement (*Andante*) a été composé en premier comme souvent chez Fauré et prend l'allure d'un nocturne apaisé après les ruades du mouvement précédent. Le final (*Allegro comodo*), à l'écriture canonique, apporte enfin un ton consolateur à cette sonate sombre.

La **seconde Sonate en sol mineur** op. 117, composée quatre ans plus tard, est en revanche détendue, juvénile même, malgré les forces déclinantes du compositeur dont la surdité est désormais quasi totale. Le premier mouvement, comme la première Sonate, fait entendre deux thèmes bien contrastés qu'il traite, en amoureux du contrepoint, en un canon libre. Le mouvement central est en fait une adaptation d'un chant funéraire pour orchestre d'harmonie composé plus tôt la même année, une commande de l'état français à l'occasion du centenaire de Napoléon 1^{er}. Son

atmosphère n'est pas sans rappeler l'Élégie op.24. Le finale, joyeux, l'un «des grands scherzos fauréens» selon le spécialiste Jean-Michel Nectoux, marque un contraste avec l'atmosphère recueillie du mouvement central et semble être une ode à la vie, une profession de foi émouvante d'un vieillard qui sait sa fin proche. On a dit de son premier thème qu'il avait presque un caractère jazzy... une réponse de Fauré à la dernière mode apparue dans le Paris de l'après-guerre?

Vincent d'Indy exprimera son admiration pour la partition de son ami : « Je veux te dire combien je suis encore sous le charme de ta si belle sonate de violoncelle. (...) Ton *Andante* est un vrai chef d'œuvre de sensibilité expressive, et j'aime infiniment le final, si alerte et si prenant. (...) Ah, tu as de la veine de rester jeune comme ça ! »

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

Né à Copenhague, le violoncelliste **Andreas Brantelid** a fait ses débuts concertants à l'âge de quatorze ans avec l'Orchestre royal du Danemark et s'est produit depuis en compagnie des orchestres les plus importants de Scandinavie. Il a joué aux États-Unis avec les orchestres symphoniques de Seattle et de Milwaukee et en Europe avec l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre philharmonique de Londres et le Mahler Chamber Orchestra. Il a fait ses débuts japonais en 2015 où il a joué en compagnie de l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon. Il se produit également en récital et au sein de formations de chambre à New York, Londres, Zurich et Salzbourg. Chambriste enthousiaste, Brantelid a joué dans le cadre de festivals comme ceux de Schleswig-Holstein, Lockenhaus, Verbier ainsi que le City of London Festival. Il a remporté de nombreux prix incluant le premier prix du Concours Eurovision des jeunes musiciens en 2006. Il est depuis l'une des « Rising Star » de

l'European Concert Hall Organisation, a obtenu une bourse du Borletti-Buitoni Trust et est membre des programmes du Lincoln Center Chamber Music Society à New York et du BBC New Generation Artists. En 2015 enfin, il a reçu la prestigieuse Bourse Carl Nielsen. Andreas Brantelid a étudié avec Mats Rondin, Torleif Thedéen et Frans Helmerson et joue sur le Stradivarius «Boni-Hegar» construit en 1707, un prêt du collectionneur d'art norvégien, Christen Sveaas.

www.andreasbrantelid.com



Bengt Forsberg a étudié au Conservatoire National à Gothembourg où il a obtenu son diplôme d'organiste en 1975 – qu'il compléta avec un diplôme en piano en 1978. Très apprécié comme chambriste en Suède et à l'étranger, il compte parmi ses collaborateurs réguliers la mezzo-soprano Anne Sofie von Otter, le violoncelliste Mats Lidström et le violoniste Nils-Erik Sparf. Il fait souvent des tournées mondiales avec von Otter et plusieurs de leurs disques ont remporté des prix prestigieux. Forsberg est aussi engagé comme soliste avec tous les orchestres symphoniques suédois importants et de nombreux autres à l'étranger. Son répertoire est vaste et il aime ressortir des œuvres oubliées – des pièces inhabituelles de compositeurs connus tout

comme des œuvres de compositeurs moins connus comme Medtner, Korngold, Alkan, Chabrier et Percy Grainger. Il est aussi directeur artistique de la musique de chambre à l'Allhelgonakyrkan à Stockholm où plusieurs des meilleurs musiciens de la Suède se produisent régulièrement.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD). Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: November 2015 at Studio 2, Sveriges Radio, Stockholm, Sweden
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Piano technician: Edgar Lips

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2016
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Photo of Bengt Forsberg: © Jan-Olav Wedin
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2220 © 2016 & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



Gabriel Fauré. Photograph by Paul Nadar, 29. November 1905.

Front cover: Eugène Galien-Laloue (1854-1941): *Vue de Paris animée*
Watercolour and gouache, date unknown.