

FUGATO

ESTELLE REVAZ
FRANÇOIS KILLIAN

BEETHOVEN
BRAHMS
STRAUSS

Solo
MUSICA

FUGATO

Estelle Revaz *violoncello* François Killian *piano*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonate Op.102/2 für Violoncello und Klavier

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 1 | Allegro con brio | 6:45 |
| 2 | Adagio con molto sentimento d'affetto | 8:13 |
| 3 | Allegro-Allegro fugato | 4:18 |

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Sonate Op.38 für Violoncello und Klavier

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 4 | Allegro non troppo | 14:26 |
| 5 | Allegretto quasi Menuetto | 5:47 |
| 6 | Allegro | 6:52 |

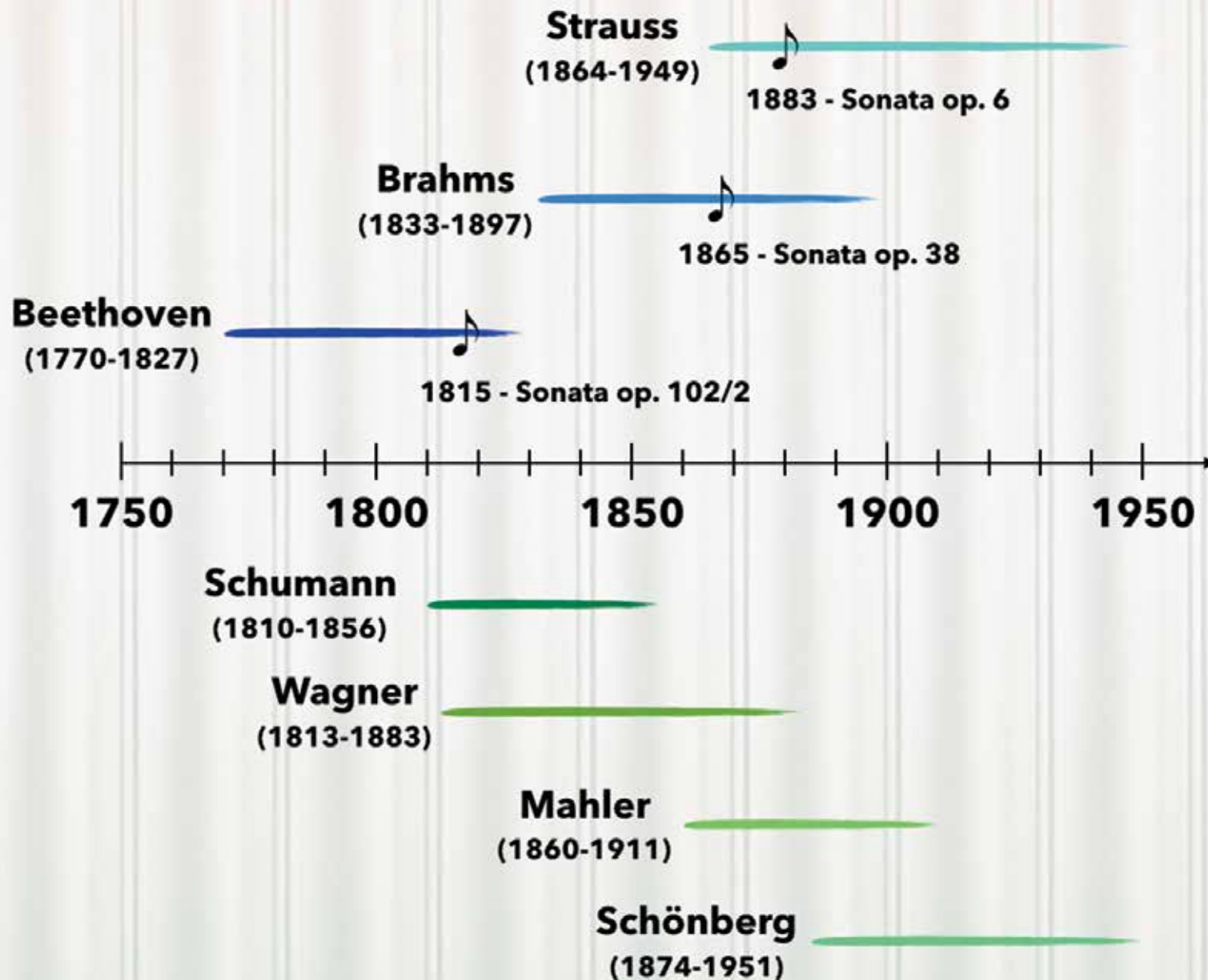
RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Sonate Op.6 für Violoncello und Klavier

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 7 | Allegro con brio | 9:59 |
| 8 | Andante ma non troppo | 8:28 |
| 9 | Finale : Allegro vivo | 9:04 |

Total Running Time 73:56

THE GERMAN ROMANTICISM



VISION

Wie schon Johann Sebastian Bach vor ihm, spielt Ludwig van Beethoven eine tragende Rolle in der Entwicklung des Violoncellos. Seine sechs Sonaten für Violoncello und Klavier, seine drei Variations-Zyklen und sein Tripelkonzert steigern die Ausdrucksmöglichkeiten des Instrumentes auf bis dato ungekannte Weise. Indem er das Instrument wie kein Zweiter mit höchster lyrischer Ausdruckskraft und vornehmer Kantabilität versieht, bereitet er den Weg für die Komponisten nach ihm.

In welcher Weise und in welchem Maß beeinflusste seine so durchkomponierte und visionäre letzte Sonate, Opus 102, Nr. 2, Johannes Brahms und Richard Strauss, zwei Komponisten mit so unterschiedlichem wie idiosynkratischem Stil?

FUGATO

Das vorliegende Album führt seinen Zuhörer in eine Reise durch das deutsche romantische Repertoire mit gleichzeitigem Blick auf die Kraft der Tradition, die Wirkung des Originellen und die Tragweite des Innovativen.

Mit dieser letzten Sonate für Violoncello und Klavier bricht Beethoven mit den Traditionen des Genres, als wolle er sich an künftige Generationen wenden. Dem Unverständnis seiner Zeitgenossen entgegen er knapp: „Das Verständnis wird kommen“.

Es bedurfte für ihn der Erfahrung vier zuvor komponierter Sonaten, um in der fünften eine seltene Verdichtung der Themen und ein perfektes Gleichgewicht zwischen den beiden Instrumenten zu erreichen.

Der erste Satz ist denn auch ein Juwel an thematischer Verdichtung und Präzision. Unterschiedliches musikalisches Material, zum einen lyrisch, zum anderen rhythmisch, vermischen sich und schaffen bedeutende Kontraste. Die Fähigkeit, mit der Beethoven das Hauptthema in der Durchführung variiert, ist ebenso bemerkenswert.

Der zweite Satz räumt mit der traditionellen Rolle des Violoncellos auf. Bis dato hatte es kaum mit dem Klavier oder anderen Soloinstrumenten rivalisieren können. Johann Sebastian Bach hatte es einige Jahre zuvor seiner (exklusiv) auf die Begleitung reduzierten Rollen enthoben, ohne aber den Rahmen seiner Ausdrucksmöglichkeiten wirklich auszuschöpfen.

Mit dem zweiten Satz seiner Sonate in D-Dur schreibt Beethoven seinen einzigen langsamen Satz für Klavier und Violoncello. Das Violoncello bekommt hier den Raum, eine Vielfalt von Gefühlen auszudrücken, zum Teil verschämten, aber immer intensiven Charakters. Das Vortragszeichen *con molto sentimento d'affeto*, das *mezza voce* des Eingangs, die verschiedenen *legati* wie auch das *espressivo*, das wiederholt in der Partie des Violoncellos vermerkt ist, lassen keinen Zweifel daran, welche Schwelle hier überschritten wurde: Das Violoncello kann nun, schon aufgrund seiner lyrischen Qualitäten, Überbringer großer Emotionen sein.

Die fünfte Sonate schließt mit einer meisterhaften und neuartigen Fuge, die mit der süßen Milde des langsamen Satzes kontrastiert und uns an jenem visionären Geist ihres Schöpfers teilhaben lässt, der die letzten Jahre in Beethovens Schaffen kennzeichnet.

Wenn das Prinzip der Fuge selbst an Bach erinnert und eine rigorose kontrapunktische Arbeit evoziert, so gibt Beethoven ihr hier noch eine weitere Komponente. Er wendet eine Struktur an, die der traditionellen Doppelfuge an, die er zugleich aus Gründen eines neuen Freiheitsbedürfnisses an ihre Grenzen führt.

Aus dem Kerker seiner Taubheit, in der sich Beethoven eingeschlossen befindet, kann er nur durch seine enorme schöpferische Kreativität entkommen – vielleicht die Marschroute, die zu wählen ihm in dieser Situation auferlegt war: eine zwingende, vorgegebene Form zu wählen, um schließlich ein kompositorisches Ausbrechen aus derselben zu wählen.

Wo Beethoven in die Zukunft blickt, so orientiert sich Brahms sehr stark an den werten Meistern der Vergangenheit. Er bewundert Bach und Beethoven aufrichtig, interpretiert sie sehr gerne am Klavier und betreibt Detailstudien ihrer Meisterwerke, um diese besser zu verstehen. Dieses Erbe ist für Brahms ein großer Quell der Inspiration. Nach seiner Übersiedlung nach Wien gibt er erfreut zu Papier, er wolle fortan „seinen Wein trinken, wo ihn Beethoven getrunken hat“. Gleichzeitig äußert er, wie sehr er unter dem Eindruck eines übermächtigen Schattens Beethovens leide, der beständig auf ihm zu liegen scheine.

Die *Sonate e-moll für Violoncello und Klavier* von Johannes Brahms zeugt von dem Bedürfnis des Komponisten, sich in das große Erbe dieser Sonatenform einzureihen. Klaviervirtuose und Dirigent Hans von Bülow wird später die Reihe der „drei großen B“ aufzeigen, sozusagen die musikalische Geschlechterfolge Bach, Beethoven, Brahms. Der erste Satz dieser Sonate in traditioneller ABA'-Form unterscheidet sich durch sehr schöne romantische Phrasen, die auf der Basis sehr simpler Intervalle entstehen.

Der zweite Satz lehnt sich an das Menuett an, eine eher barocke oder klassische Form, die nach Beethoven mehr und mehr durch das Scherzo abgelöst wurde. Indem er die Menuett-Form für diesen Satz wählt, geht Brahms in der Zeit zurück und huldigt

den Vorbildern der Vergangenheit. Natürlich stilisiert er die überkommene Form und drückt ihr seinen Stempel auf. Der Kontrast zwischen dem Teil „Menuett“ (historisch gesehen Menuett I) und dem „Trio“ (historisch Menuett II) ist besonders beeindruckend. Während das Menuett sehr formell die Eigenschaften des ursprünglichen Tanzes auf drei Schlägen herausarbeitet, so entfernt sich das Trio von dieser Formalität. Auch das Trio bleibt bei drei Schlägen, aber seine rhythmische Struktur ist mit weiten legato überschriebenen Phrasen und mit Hemiolen versehen (ein von Brahms sehr geschätztes Stilmittel). Anstelle einer Innovation der Form lässt Brahms den Reichtum der alten Tradition umso klangvoller wiederaufleben.

Noch einen Anklang an vergangene Zeiten finden wir im dritten Satz, für den Brahms die Fuge wählt. Sie mag an den *Contrapunctus 13* aus Bachs *Kunst der Fuge* gemahnen, kaum vorstellbar allerdings, dass Brahms nicht das Finale von Beethovens fünfter Sonate im Kopf hatte, von der oben die Rede war. Auf einer Fuge zu enden, keine allgemein übliches Vorgehen seinerzeit. Selbst wenn die beiden Fugen unter klanglichen Aspekten sehr verschieden sind, so kann man allein in der Wahl dieser Form eine Hommage von Brahms an sein großes Vorbild Beethoven sehen. Auch hier weiß Brahms – wiewohl die Anleihen aus der Vergangenheit offensichtlich sind – wieder den Beweis seiner eigenen Originalität zu liefern. Während der Kontrapunkt eine wirkliche, insbesondere rhythmische Stabilität erfordert, führt Brahms in diese Fuge eine Polyrhythmik und auch synkopierte Rhythmen ein. Er führt im zentralen *tranquillo* auch die Süße ein, die für seine Musik so charakteristisch ist. Das ganze Brahmsche Universum eröffnet sich uns hier.

Richard Strauss wächst in der Verehrung Beethovens und Bachs auf. Sein Vater, Musiker und berühmter Anti-Wagnerianer, wählte für die Erziehung seines Sohnes den Kult der „Klassiker“. Als Richard Strauss mit 20 Jahren seine *Sonate für Violoncello und Klavier* vorstellt, ist dieser Einfluss unverkennbar; zunächst einmal durch die verschiedenen fugierten Passagen, die in allen drei Sätzen der Sonate immer wieder aufscheinen. Diese *fugati* geben dem Werk einen Hauch von Gestrigkeit und eine Strenge, die es ein wenig ins Konservative setzen. Dem entgegen stehen jedoch die vielfältigen kunstvollen Aufbrüche ins Lyrische, die den Richard Strauss im Zenit seines Schaffens ankündigen.

Der erste Satz lässt den grandiosen und farbenreichen Stil des Komponisten aufscheinen. In der Tat ist die Komposition in den ersten Takten sehr orchestral geprägt. Dieser Eindruck wird noch durch die *coda* verstärkt, die durch ihre klangliche Intensität und ihren intensiv harmonischen Gestus beeindruckt.

Der zweite Satz zeugt von einer spektakulären Dramaturgie und von einer ebensolchen lyrischen Beschaffenheit. Das sehr langsame Tempo, der fast ekstatische Wesenszug von Einführung und Durchführung gemahnen ohne jeden Zweifel an den langsamen Satz von Beethovens Sonate, die am Anfang dieser CD steht.

Aber noch einmal sei erwähnt, wie Strauss bereits einige der Aspekte aufscheinen lässt, die später seine größten Werke kennzeichnen werden: die Bandbreite seiner Dynamik (vom dreifachen *piano* bis zum dreifachen *fortissimo*), sehr große Intervalle, selbst innerhalb einer einzelnen Phrase, sowie eine besonders ausgesuchte harmonische Spannung.

Der letzte Satz führt diese extreme Modernität noch weiter aus, das Prinzip des *fugato* ist omnipräsent. Wir spüren die tonale Komplexität und die unerwarteten Modulationen, die Strauss' Formensprache charakterisieren. Man spürt ebenso seinen Sinn für das Theatrale. Man möge besonders das gegenseitige, spielerische Imitieren zwischen Klavier und Violoncello im Übergang zur Durchführung auskosten. In der Entwicklung dieses Tonmaterials klingt der epische Charakter seiner künftigen Heldenfiguren an.

Trotz seines zarten Alters und der Bewunderung, die der junge Richard Strauss Beethoven und Brahms entgegenbringt, geht er hier bereits seinen eigenen Weg, einen Weg, der ihn zu jener Originalität und Modernität führen wird, die wir in Elektra bestaunen können, bevor er vorübergehend wieder auf traditionellere Pfade einschwenkt.

Das Verweben von Tradition, Originalität und Innovation ist von großer Komplexität und entwickelt sich entlang der verschiedenen Etappen im Leben des Musikschaffenden. Beethoven ist 45, als er seine *Sonate op. 102, Nr. 2* komponiert. Er geht seine letzte kreative Schaffensperiode an und wählt den Weg von Innovation und Unabhängigkeit. Brahms beginnt seine Sonate in e-moll knapp vor seinem dreißigsten Lebensjahr. Er ist bereits als Komponist verschiedener Meisterwerke hervorgetreten, aber sein Arbeitsansatz ist eher der, Tradition und Originalität zu verbergen. Als Richard Strauss dann seinerseits seine Sonate für *Sonate für Violoncello und Klavier* vorstellt, ist er gerade einmal 19 Jahre und knapp der Pubertät entronnen. Obwohl er noch sehr von der musikalischen Tradition beeinflusst ist, spürt man seine eigene Vision schon sehr deutlich.

Enden wir auf einem Zitat von Friedrich Nietzsche aus Also sprach Zarathustra – einem Werk, das Strauss später vertonen wird: „Der Schritt verräth, ob Einer schon auf seiner Bahn schreitet [...]! Wer aber seinem Ziel nahe kommt, der tanzt.“

Estelle Revaz

Übersetzung: Cathrin Zimmermann

Estelle Revaz und **François Killian** lernten sich 2011 in der Schweiz kennen und haben seitdem eine enge musikalische Beziehung entwickelt. Diese ist geleitet von einem sehr einvernehmlichen Blick auf die verschiedenen deutschen und französischen Interpretations-Schulen. Das Projekt FUGATO erlaubte den beiden Musikern, den künstlerischen Austausch mit zentralem Repertoire für ihre jeweiligen Instrumente zu vertiefen, ohne dabei die Spielfreude zu verlieren, die nur dem erhalten bleibt, der bereit ist, sich auf das enge musikalische Miteinander und beständig auf Neues einzulassen.

ESTELLE REVAZ

Ihre besondere Liebe gilt der Kammermusik, und Estelle Revaz tritt regelmäßig in zahlreichen europäischen Ländern, Asiens und Südamerikas auf. Sie ist wiederholt zu Gast bei solch herausragenden Festivals wie dem Gstaad Menuhin Festival, dem Verbier Festival, dem Festival International de Colmar oder auch dem Festival Pablo Casals - mit solch musikalischen Partnern wie Gautier Capuçon, Finghin Collins, François Killian, Cédric Pescia, Lena Neudauer, Pavel Vernikov, Ralph Manno oder auch dem Quatuor Sine Nomine.

Ihr Orchester-Repertoire umfasst einen großen Kanon von den Konzerten C.P.E. Bachs bis hin zu den Cello-Konzerten von Gulda oder Ligeti. Seit der Saison 2017-2018 und für eine Dauer von drei Jahren ist Estelle Revaz „Artist in residence“ beim Genfer Kammerorchester unter der Leitung von Arie van Beek.

Mit großem Beifall der internationalen Kritik wurde ihr erstes Album „CANTIQUE“ (NEOS 2015) aufgenommen, auf dem sie als Solistin der Konzerte von E. Bloch (Schelomo) und der Ersteinstrumentierung von A. Pflüger (Pittura) firmiert. Die Schweizer Zeitung *Le Temps* spricht in diesem Zusammenhang von „einer bedeutenden Einspielung, bissig und fordernd, auf der sich Solistin und Orchester mit Finesse und Intelligenz begegnen“. Estelle Revaz' Einspielung für Violoncello solo „Bach & Friends“ (Solo Musica/SONY 2017) wurde gleichermaßen aufgenommen in der Presse. *Musik und Theater* spricht von „einem der besten Cello-Konzepte für die Gegenwart“.

Nach ihren ersten Auftritten in der Schweiz, wurde Estelle Revaz weiter am Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse in Paris (Xavier Gagnepain, Jérôme Pernoo) sowie an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln (Maria Kliegel) ausgebildet.

Estelle Revaz spielt ein Violoncello von G. Grancino von 1679 und einen Bogen von J. Eury (1825), die ihr großzügiger Weise zur Verfügung gestellt werden.

www.estellerevaz.com



FRANÇOIS KILLIAN

François Killian ist Preisträger der bedeutendsten internationalen Wettbewerbe, dem Chopin-Wettbewerb Warschau, dem Arthur Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv, oder auch den Piano Masters von Monte Carlo. 1981 gewann François Killian den ARD-Wettbewerb in München.

François Killian trat mit dem Orchestre Philharmonique de Radio-France, der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, dem Rundfunk-Sinfonie-Orchester Saarbrücken, dem Prager Sinfonie-Orchester, dem Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, dem Philharmonischen Orchester von Krakau auf, dies mit so bedeutenden Dirigenten wie Emmanuel Krivine, Jesus Lopez-Cobos, Theodor Guschlbauer, Grzegorz Nowak oder auch Radoslav Szulc.

Er konzertiert regelmäßig in den großen Konzertsälen wie der Berliner Philharmonie, der Tonhalle Düsseldorf, dem Bausaal Essen, der Wigmore Hall in London, dem Théâtre des Champs-Élysées oder der Salle Gaveau à Paris mit musikalischen Partnern wie Natalie Dessay, Nobuko Imai, Gustav Rivinius, Philippe Bernold oder Jacques Zoon.

François Killian wurde nicht nur zum anerkannten Interpreten von Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt oder Ravel, sondern auch des *Babar* von Poulenc, der *Kakteen* von Paul Juon oder des *Rain tree sketch* von Toru Takemitsu.

Die Diskographie von François Killian umfasst viele Alben, die seine beständige Arbeit als Solist und Kammermusiker spiegeln. Sie wurden einhellig von der Musikpresse mit Enthusiasmus kommentiert.

Geboren in Paris, studiert François Killian am Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse in Paris in der Klasse von Ventsislav Yankoff. Schließlich perfektioniert er seine Kenntnisse an der Musikhochschule von Hannover bei Karl-Heinz Kämmerling.

www.francoiskillian.com



VISION

Just like Johann Sebastian Bach before him, Ludwig van Beethoven played a significant role in the development of the cello. His six sonatas for cello and piano, three cycles of variations and the Triple Concerto all enhanced the instrument's expressive scope to an extent that has not been bettered to date. With his unparalleled ability to endow the instrument with highly lyrical and elegantly cantabile qualities, he blazed the trail for composers who would follow him.

So in what way and to what extent did Beethoven's last sonata, the through-composed and visionary op. 102, no. 2, influence Johannes Brahms and Richard Strauss, two composers with such very different and idiosyncratic styles?

FUGATO

The present album takes listeners on a journey through the German Romantic repertoire encompassing the power of tradition, the effect of original ideas and the ramifications of the innovative.

In his last Sonata for cello and piano, Beethoven breaks with the traditions of the genre, as if he wanted to appeal to future generations. When this met with incomprehension in his contemporaries, he simply responded: „You will come to understand.“

The experience gained in composing the four previous sonatas enabled him to achieve the unusual concentration of themes and the perfect balance between the two instruments in the fifth. The first movement then is a perfect gem of thematic concentration and precision. Diverse musical material, some of it lyrical, some rhythmic, blends to form significant contrasts. Beethoven's skill in varying the main theme in the development is equally remarkable.

The second movement does away with the traditional role of the cello. Until then, it had hardly been given the opportunity to compete with other solo instruments or with the piano. A few years earlier, Johann Sebastian Bach had relieved it of its (exclusive) role as an accompanying instrument, but without really exploiting to the full the scope of its expressive possibilities.

In the second movement of his *Sonata in D major*, Beethoven composed his only slow movement for piano and cello.

Here, the cello is given the liberty of expressing a variety of emotions, some of them coy, but all of intensive character. The performance instruction *con molto sentimento d'affetto*, the *mezza voce* of the beginning, the various *legati* and the *espressivo* passages repeatedly marked in the cello's part, all point to the threshold exceeded here: the cello can now, thanks to its lyrical qualities alone, be the bringer of great emotions. The fifth sonata concludes with a masterly and innovative fugue that contrasts with the sweet gentleness of the second movement and allows us to participate in its creator's visionary spirit, which shines through the last years of Beethoven's oeuvre.

Although the principle of the fugue is certainly reminiscent of Bach, and evokes a rigorously contrapuntal style, Beethoven does endow it with a further component. He applies the form of the traditional double fugue to it, which he then takes to its limits in the interest of establishing a new desire for freedom.

Locked in his soundless world, Beethoven can only escape this prison through an enormous act of imaginative creativity – perhaps the only route open to him in this situation: by choosing a compellingly prescribed form he then found a way to break free of it by composing something new.

Whereas Beethoven looked to the future, Brahms oriented himself keenly to the masters of the past. He sincerely admired Bach and Beethoven and enjoyed interpreting them both at the piano; he made detailed studies of their masterworks in order to better understand them. For Brahms, their legacy is a great source of inspiration. After he moved to Vienna he wrote that he wished henceforth „to drink his wine where Beethoven had drunk his“. At the same time, he admitted how greatly he suffered beneath the overpowering shadow of Beethoven, a shadow that seemed to constantly burden him. The *Sonata in E minor for cello and piano* by Johannes Brahms exemplifies the composer's desire to contribute to the legacy of this sonata form. The piano virtuoso and conductor Hans von Bülow was later to point to the „three great Bs“, the musical line, so to speak, of Bach, Beethoven and Brahms.

The first movement of Brahms's sonata in traditional ABA' form is very different due to its beautiful Romantic phrases created on the basis of very simple intervals. The second movement is inspired by the minuet, more of a Baroque or Classical form, which after Beethoven was gradually replaced by the scherzo. By choosing the minuet form for this movement, Brahms takes a retrograde step, and honours the role models of the past. Of course, he stylizes the outdated form and gives it his own stamp. The contrast between the „minuet“ section (from a historical point of view minuet I) and the „trio“ (minuet II) is particularly impressive. While the minuet sets out the distinguishing features of the original dance in a very formalistic manner on three beats, the trio distances itself from such strict formality. The trio does however stick to three beats, though its rhythmic structure is marked by phrases with extended *legato* slurs and

hemioles (a stylistic device beloved of Brahms). Instead of innovation of form, Brahms revives the richness of the old tradition all the more sonorously.

We find another echo of times past in the third movement, for which Brahms chose the fugue. It may seem reminiscent of the *Contrapunctus 13* from Bach's *The Art of Fugue*, though it seems almost certain that Brahms had the finale of Beethoven's Fifth Symphony in mind, which is alluded to above. Ending with a fugue was not general practice at the time. Even if both fugues are very different from a tonal point of view, it is perfectly feasible to view the choice as a sort of homage by Brahms to his great role model Beethoven. Here too, Brahms was aware – as witness these echoes of the past – that this was the way to establish his own originality. While the counterpoint demands a real, especially rhythmic sense of stability, in this fugue Brahms introduces a polyrhythm alongside syncopated rhythms. In the central *tranquillo* section he inserts that sweetness so characteristic of his music. Here, the entire Brahmsian universe manifests itself to us.

Richard Strauss grew up a great admirer of both Beethoven and Bach. His father, a musician and well-known anti-Wagnerian, chose for his son a musical education based on the cult of the „Classics“. When the 20-year-old Richard Strauss presented his *Sonata for cello and piano*, that influence was clearly recognizable, primarily in the various fugally-treated passages which appear in all three movements of the sonata. These *fugati* lend the work a hint of something from yesteryear and a severity that places it in the conservative field. In contrast, there are many artistic departures into the lyrical sphere which already herald Richard Strauss at the zenith of his powers.

The first movement reveals the composer's monumental and colourful style. Indeed, the composition has a very orchestral air to it right from the first bars, an impression strengthened by the *coda*, which is impressive for its tonal intensity and intensive harmony.

The second movement displays a spectacular sense of the dramatic and an equally lyrical substance. The very slow tempo, and the almost ecstatic dimension of the introduction and development, are doubtless reminiscent of the slow movement of Beethoven's sonata, that is featured at the beginning of this CD.

It should be mentioned, however, that Strauss employs some features that were later to characterize his great works: the scope of his dynamics (from *ppp* through to *fff*), very long intervals, even within an individual phrase, and a particularly personal choice of harmonic tension.

The last movement develops this extreme modernity even further, with the *fugato* principle ever present. The tonal complexity is tangible, as are the unexpected modulations so characteristic of Strauss's style. Equally, his sense of the theatrical comes through clearly. In particular, the mutual, playful emulation between piano and cello in the transition to the development is something for listeners to savour. The epic nature of his future heroic characters can be heard in the development of the tonal material.

Despite his youthful age and the admiration that the young Richard Strauss felt for Beethoven and Brahms, he does pursue his own path here, a path that would lead to

the originality and modernity that audiences would marvel at in his *Elektra* before he turned temporarily towards a more traditional path.

The merging of tradition, originality and innovation is a highly complex process and was to develop throughout the various stages of a composer's life. Beethoven was 45 when he composed his *Sonata op. 102, no. 2*. He was entering the last creative period of his career and chose the path of innovation and independence. Brahms began his Sonata in E minor just before he turned thirty. He had already proved himself as the composer of several masterpieces, but his approach was one that strove to conciliate tradition and originality. Richard Strauss was only 19 years of age, just emerging from puberty, when he presented his *Sonata for cello and piano*, and although he was still greatly influenced by musical traditions, his own vision can clearly be recognized in this work.

Let us conclude with a quote from Friedrich Nietzsche from *Thus Spake Zarathustra* – a work that Strauss would later set to music: „The pace reveals whether someone is already treading his path [...]! If someone is approaching his goal, however, he dances.“

Estelle Revaz

Estelle Revaz and **François Killian** became acquainted in Switzerland in 2011 and since then have developed a close musical relationship in which they share a mutual view of the various German and French schools of musical interpretation. The FUGATO project allows both musicians to intensify an artistic exchange of the key repertoire for their respective instruments without losing their love of music-making, a mutual enjoyment which can only be upheld when artists are willing to enter into close musical relationships and to constantly be open to new material.



ESTELLE REVAZ

Estelle Revaz's special passion is chamber music, and she regularly performs in numerous European countries, in Asia and South America. She is a frequent guest at such outstanding festivals as the Gstaad Menuhin Festival, the Verbier Festival, Festival International de Colmar and the Festival Pablo Casals - performing with musical partners such as Gautier Capuçon, Finghin Collins, Cédric Pescia, Lena Neudauer, Pavel Vernikov, Pierre Génisson, Ralph Manno or the Quatuor Sine Nomine ensemble. Her orchestral repertoire ranges from the concertos of C.P.E. Bach through to the cello concertos of Gulda and Ligeti. Estelle Revaz was appointed „Artist in Residence“ with the Geneva Chamber Orchestra under the direction of Arie van Beek from the 2017/2018 season for a period of three years.

Her first album „CANTIQUE“ (NEOS, 2015), featuring her as a soloist in the „Schelomo“ concerto by E. Bloch and the first-ever recording of A. Pflüger's „Pitture“ concerto was highly acclaimed by international critics. Reviewing the CD, the Swiss newspaper *Le Temps* spoke of „an important recording, incisive and demanding, on which the soloist and the orchestra come together in a mood of refinement and intelligence“. Estelle Revaz's recording of works for cello solo „Bach & Friends“ (Solo Musica/SONY 2017) was received equally enthusiastically by the press. *Musik und Theater* magazine described it as „one of the best concept albums for cello currently on the market.“

After her first performances in Switzerland, Estelle Revaz continued her education at the CNSMDP in Paris (with Xavier Gagnepain and Jérôme Pernoo) and at the College of Music and Dance in Cologne (with Maria Kliegel).

Estelle Revaz plays a 1679 cello by G. Grancino with a bow by J. Eury (1825), placed generously at her disposal by Swiss patrons of the arts.

www.estellerevaz.com

FRANÇOIS KILLIAN

François Killian has won prizes at many of the most famous international music competitions, including the Chopin Competition in Warsaw, the Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv, and the Piano Masters of Monte Carlo. In 1981 François Killian won the ARD Music Competition in Munich.

François Killian has performed with the Orchestre Philharmonique de Radio-France, the State Philharmonic of the Rhineland Palatinate, the Radio Symphony Orchestra Saarbrücken, the Prague Symphony Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, the Philharmonic Orchestra of Cracow under the baton of famous conductors such as Emmanuel Krivine, Jesus Lopez-Cobos, Theodor Guschlbauer, Grzegorz Nowak and Radoslav Szulc.

He regularly performs in concert in famous venues such as the Berlin Philharmonie, the Düsseldorf Tonhalle, the Bausaal in Essen, London's Wigmore Hall, the Théâtre des Champs-Élysées and the Salle Gaveau à Paris with musical partners such as Natalie Dessay, Nobuko Imai, Gustav Rivinius, Philippe Bernold and Jacques Zoon.

François Killian has made a name for himself as an acknowledged interpreter of Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt and Ravel, as well as of works such as *Babar* by Poulenc, *Kakteen* by Paul Juon and *Rain tree sketch* by Toru Takemitsu.

François Killian's discography comprises many albums that reflect his continual work as a soloist and chamber musician. They have all been enthusiastically reviewed by the music press.

Born in Paris, François Killian studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse in Paris in Ventsislav Yankoff's class. He went on to perfect his skills at the College of Music in Hanover with Karl-Heinz Kämmerling.

www.francoiskillian.com

Translation: Janet & Michael Berridge, Berlin

VISION

Tout comme Jean-Sébastien Bach avant lui, Ludwig van Beethoven a joué un rôle primordial dans le développement du violoncelle. Avec ses cinq sonates pour violoncelle et piano, ses trois cycles de variations et son triple concerto, il a favorisé le développement des possibilités expressives de l'instrument. En lui donnant ses lettres de noblesse lyriques, il a ouvert la voie aux compositeurs qui viendront après lui.

De quelle manière et dans quelle mesure sa dernière sonate, l'opus 102 no. 2, à la fois concise et visionnaire a-t-elle pu influencer Johannes Brahms et Richard Strauss, deux compositeurs au style si différent et si affirmé ?

FUGATO

Cet album permet à l'auditeur de voyager à travers la musique romantique allemande tout en mesurant la force de la tradition, la puissance de l'originalité et la portée de l'innovation.

Avec cette ultime sonate pour violoncelle et piano, Beethoven bouleverse profondément le genre et semble s'adresser aux générations futures. En effet, notant que cette œuvre suscite l'incompréhension de ses contemporains, il rétorque : « ça viendra. »

Il aura fallu l'expérience des quatre sonates précédentes pour que la cinquième, d'une densité rare, atteigne un parfait équilibre entre les deux instruments.

Le premier mouvement est un bijou de concision. Deux matériaux principaux - l'un lyrique, l'autre rythmique - s'entremêlent et créent d'importants contrastes. L'habileté avec laquelle Beethoven modifie la réexposition est également remarquable.

Le deuxième mouvement bouleverse le destin du violoncelle. Jusque-là, il avait de la peine à rivaliser sur le plan lyrique avec le piano ou plus généralement avec d'autres instruments considérés comme plus solistiques. Jean-Sébastien Bach avait, quelques années plus tôt, sorti le violoncelle de son rôle (exclusif) d'accompagnement sans toutefois lui permettre d'explorer l'ensemble de ses possibilités expressives. Avec le deuxième mouvement de sa *Sonate en ré majeur*, Beethoven écrit son seul vrai mouvement lent pour violoncelle et piano. Il offre au violoncelle la possibilité

d'exprimer une multitude de sentiments parfois pudiques mais toujours intenses. L'indication *con molto sentimento d'affeto*, le *mezza voce* du début, les nombreux phrasés *legato* ou les différents *espressivo* qui jalonnent la partie de violoncelle ne laissent aucun doute quant au pas qui vient d'être franchi : le violoncelle peut, lui aussi, être vecteur d'émotions grâce à son lyrisme.

Cette cinquième sonate se conclut sur une fugue magistrale et révolutionnaire qui contraste avec la douceur du mouvement lent et nous plonge dans l'esprit visionnaire qui caractérise les dernières œuvres du compositeur. Si le principe même de la fugue nous rappelle Bach et évoque une construction contrapuntique rigoureuse, Beethoven lui donne ici une dimension supplémentaire. Il adopte une structure proche de la double fugue traditionnelle tout en repoussant les limites par besoin de liberté. Enfermé dans une surdité profonde, Beethoven ne peut s'évader que par son imagination créatrice ; c'est peut-être le sens de la démarche qui marque plusieurs de ses œuvres tardives : choisir une forme contraignante pour tenter finalement d'y échapper.

Si Beethoven regarde vers l'avenir, Brahms aime se tourner vers les maîtres du passé. Il admire profondément Bach et Beethoven, les interprète très volontiers au piano et étudie avec passion leurs chefs-d'œuvre pour tenter de les comprendre. Cet héritage est pour lui une grande source d'inspiration. Alors qu'il s'installe à Vienne, il s'exclame : « Je peux boire mon vin là où Beethoven a bu le sien. » Et dans le même temps, il dit aussi être terrorisé par l'impression constante d'entendre les pas de Beethoven derrière lui.

La *Sonate en mi mineur pour violoncelle et piano* de Brahms illustre très bien la volonté du compositeur de s'inscrire dans un héritage ; Hans von Bülow lancera plus tard la formule des trois B qui formalisera l'existence de la lignée Bach, Beethoven, Brahms.

Le premier mouvement de cette sonate de forme classique ABA' se distingue par ses très belles phrases romantiques composées à partir d'intervalles simples.

Le deuxième mouvement se rapproche du Menuet, une forme plutôt baroque ou classique peu à peu supplantée par le Scherzo après Beethoven. En choisissant une forme Menuet pour ce mouvement, Brahms remonte dans le temps et rend hommage à ses modèles du passé. Bien sûr, il stylise la forme et y met son empreinte. Le contraste entre la partie Menuet (historiquement Menuet I) et le Trio (historiquement Menuet II) est particulièrement saisissant. Si le Menuet permet de distinguer clairement les caractéristiques de la danse originale à 3 temps, grâce notamment à la carrure et aux appuis rythmiques, le Trio s'en écarte. Celui-ci reste à trois temps, mais la structure rythmique est lissée par de grands phrasés *legato* et par plusieurs hémioles par ailleurs chères à Brahms. Le compositeur n'innove pas mais fait ressortir avec souplesse toute la richesse des formes anciennes.

Pour le troisième mouvement, Brahms se réfère encore au passé en choisissant la fugue. Si le sujet de cette fugue s'inspire du *Contrapunctus 13* issu de *L'Art de la fugue* de Bach, on ne peut pas imaginer que Brahms n'ait pas eu en tête le finale de la 5ème Sonate de Beethoven dont nous venons de parler. Terminer une sonate par une fugue n'est pas chose commune et, même si les deux fugues sont très différentes sur le plan des sonorités, on peut voir dans le choix de cette forme un hommage de Brahms à son père spirituel. Là aussi, malgré les emprunts évidents au passé, Brahms sait faire preuve d'originalité. Alors que le contrepoint exige une réelle stabilité, notamment rythmique, il insère dans cette fugue polyrythmie et rythmes syncopés. Il introduit aussi toute la douceur caractéristique de sa musique dans le *tranquillo* central. C'est tout l'univers brahmsien qui se révèle ici.

Richard Strauss grandit dans l'adoration de Beethoven et de Brahms. Son père, musicien et anti-wagnérien notoire, avait en effet choisi d'élever son fils dans le culte des « classiques ». Lorsqu'à peine âgé de 20 ans Strauss compose sa Sonate pour violoncelle et piano, cette influence est bien présente. Tout d'abord à travers les nombreux épisodes fugués qui jalonnent les trois mouvements de la sonate. Ces fugati offrent un parfum d'antan et un sentiment de rigueur qui donnent à l'œuvre un petit côté conservateur. Mais c'est sans compter sur les nombreuses envolées lyriques qui annoncent le Strauss de la maturité.

Le premier mouvement laisse entendre les prémices de son style grandiose et coloré. En effet, dès les premiers accords, l'écriture est très orchestrale. Ce sentiment est encore renforcé par la coda qui impressionne par son intensité sonore et son élan harmonique.

Le deuxième mouvement est d'un lyrisme et d'une dramaturgie spectaculaires. Le tempo très lent, le caractère presque extatique de l'exposition et de la réexposition font sans aucun doute penser au mouvement lent de la sonate de Beethoven qui ouvre ce disque. Mais encore une fois, Strauss laisse entrevoir plusieurs aspects qui caractériseront ses plus grandes œuvres comme une palette de dynamiques très riche (allant du triple piano au fortissimo), de très grands intervalles à l'intérieur même d'une phrase chantée et une tension harmonique particulièrement recherchée.

Le dernier mouvement va encore plus loin dans la modernité même si le principe de fugato est omniprésent. Nous pouvons déjà sentir la complexité tonale et les modulations inattendues qui caractériseront son langage. Nous pouvons aussi percevoir son sens théâtral. Le jeu d'imitation qui s'instaure entre le piano et le violoncelle ainsi que la transition menant à la réexposition sont particulièrement savoureux. Le caractère épique de ses futurs héros est également déjà perceptible notamment dans le développement.

Malgré son très jeune âge et l'admiration qu'il voue à Beethoven et Brahms, Strauss a déjà su trouver son chemin, un chemin qui le mènera vers l'originalité et la modernité d'Elektra avant de le ramener vers des contrées plus conservatrices.

Le tissage entre tradition, originalité et innovation est d'une grande complexité et évolue au fil des différentes étapes de la vie d'un créateur. Beethoven a 45 ans lorsqu'il compose sa Sonate op. 102 n° 2. Il entame sa dernière période créatrice et suit un

chemin d'innovation et d'indépendance. Brahms écrit sa Sonate en mi mineur à l'orée de ses 30 ans. Il est déjà l'auteur de quelques chefs-d'œuvre mais sa démarche vise plutôt à concilier tradition et originalité. Lorsque Strauss compose sa Sonate pour violoncelle et piano, il a 19 ans et sort à peine de l'adolescence. Bien qu'encore très influencée par la tradition, sa propre voie est déjà perceptible.

Terminons par une citation de Nietzsche tirée d'*Ainsi parlait Zarathoustra* qui sera plus tard mis en musique par Strauss : « La démarche de quelqu'un laisse deviner s'il marche déjà dans sa propre voie. Mais celui qui s'approche de son but – celui-là, il danse. ».

Estelle Revaz

Estelle Revaz et **François Killian** se rencontrent en Suisse en 2011 et développent depuis lors une fructueuse collaboration musicale favorisée par un parcours commun à travers les écoles d'interprétation française et allemande. Le projet FUGATO a été pour eux l'occasion d'approfondir un échange artistique et un répertoire central pour leur instrument respectif, sans jamais oublier le plaisir du jeu et la touche d'humour suscitée par une connivence toujours renouvelée.



ESTELLE REVAZ

Passionnée de musique de chambre, Estelle Revaz joue régulièrement dans de nombreux pays d'Europe, d'Asie et d'Amérique du Sud. Elle est invitée dans des festivals de renom tels que le Gstaad Menuhin Festival, le Verbier Festival, le Festival International de Colmar ou le Festival Pablo Casals avec des partenaires musicaux tels que Gautier Capuçon, Finghin Collins, François Dumont, François Killian, Cédric Pescia, Lena Neudauer, Sergey Ostrovsky, Pavel Vernikov, Pierre Génisson, Ralph Manno ou encore le Quatuor Sine Nomine.

Avec orchestre, elle interprète un large répertoire allant des concertos de C.P.E Bach aux concertos de Gulda ou Ligeti. A partir de la saison 2017-2018 et pour une durée de 3 ans, Estelle Revaz est « Artiste en résidence » à L'Orchestre de Chambre de Genève sous la direction d'Arie van Beek.

La critique a accueilli avec enthousiasme son premier disque « CANTIQUE » (NEOS 2015), où elle est la soliste des concertos d'E. Bloch (Schelomo) et de la création d'A. Pflüger (Pitture). *Le Temps* parle alors d'« un disque grave, incisif et exigeant où l'orchestre et la soliste jouent avec finesse et intelligence ». Son disque pour violoncelle seul « Bach & Friends » (Solo Musica/Sony 2017) a reçu le même accueil. *Musik und Theater* parle d'ailleurs de l'« un des meilleurs concepts violoncellistiques du moment ». Après des débuts en Suisse, elle s'est formée en France au Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris (Xavier Gagnepain, Jérôme Pernoo) ainsi qu'en Allemagne à la Hochschule für Musik und Tanz Köln (Maria Kliegel).

Estelle Revaz joue un violoncelle de G. Grancino (1679) et un archet de J. Eury (1825) mis généreusement à sa disposition par des mécènes suisses.

www.estellerevaz.com

FRANÇOIS KILLIAN

François Killian est Lauréat des plus grands concours internationaux : le Concours Chopin de Varsovie, le Concours Arthur Rubinstein de Tel-Aviv ou encore les Piano Masters de Monte-Carlo. En 1981, François Killian a remporté le Concours ARD de Munich.

François Killian s'est produit avec l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, le Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, l'Orchestre Symphonique de Prague, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo ou encore l'Orchestre Philharmonique de Cracovie sous la direction de chefs tels qu'Emmanuel Krivine, Jesus Lopez-Cobos, Theodor Guschlbauer, Grzegorz Nowak ou Radoslav Szulc.

Il joue régulièrement dans des salles prestigieuses telles que la Philharmonie de Berlin, la Tonhalle de Düsseldorf, la Bausaal d'Essen, le Wigmore Hall de Londres, le Théâtre des Champs-Élysées ou la Salle Gaveau à Paris avec des partenaires tels que Natalie Dessay, Nobuko Imai, Gustav Rivinius, Philippe Bernold ou Jacques Zoon.

François Killian est devenu non seulement un interprète reconnu de Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt ou Ravel, mais aussi celui du *Babar* de Poulenc, des *Kakteen* de Paul Juon ou des *Rain tree sketch* de Toru Takemitsu.

Sa discographie comprend de nombreux albums illustrant son activité de soliste et de chambriste. Ils ont tous été reçus avec enthousiasme par la critique.

Né à Paris, François Killian se forme au Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris dans la classe de Ventsislav Yankoff et se perfectionne ensuite à la Musikhochschule de Hanovre auprès de Karl-Heinz Kämmerling.

www.francoiskillian.com

LA FERME DE VILLEFAVARD



La Ferme de Villefavard in France's Limousin region is a superb recording venue endowed with outstanding acoustics. It is located in the magnificent Limousin countryside, far from the hustle and bustle of the city. This unique, serene environment offers musicians the peace of mind necessary for their artistic and recording projects in the best environment imaginable, which provides an ideal setting for deep concentration, total immersion in work and creative activity.

The building, a converted granary originally built at the beginning of the last century, was renovated by the architect Gilles Ebersolt, and owes its exceptional acoustics to Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most noteworthy projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac in Evian and the forthcoming Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture and Communication / DRAC Nouvelle-Aquitaine, the Regional Council of Nouvelle-Aquitaine, the Département de la Haute-Vienne and the Communauté de Communes du Haut Limousin en Marche.

CREDITS

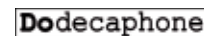
Recording Date **27.-29. November 2018 Ferme de Villefavard - France**
Producer **Estelle Revaz & Manfred Wichmann**
Recording Producer, Editor, Engineer & Mastering **Elsa Desjardins**
Solo Musica Executive Producer **Hubert Haas**
Piano **Steinway & Sons D274 - Auvergne Pianos** | Tuner **Didier Laraud**
German Translation **Cathrin Zimmermann** | English Translation **Janet & Michael Berridge, Berlin**
Photography **Gregory Batardon** | Artwork **www.clausen-partner.eu**

DANKSAGUNG THANKS REMERCIEMENTS

We wish to thank all the people who helped make this musical journey possible, most particularly the following:

Elsa Desjardins
Marc Jaermann
Maria Kliegel
Catarina Amon
François Bachmann
Grégory Batardon
Annie Claire Blum
Françoise and Guy Demole
Solange and Claude Demole
Ione and Rolf Gille
Didier Laraud
Anne Rollin
Eveline and Etienne Roux
Manfred Wichmann
Véronique Zehntner
Angelika Zoder

The HEAD - Genève
The Rotary Club Verbier St-Bernard
The team of the Ferme de Villefavard





©+© 2019 Solo Musica GmbH
Agnes-Bernauer-Straße 181, 80687 München
www.solo-musica.de
SM 307