

DUO Cello und Klavier

Isabel Gehweiler und Fiona Hengartner

Julius Roentgen Sonate N°5 Op 59 (1907) [22']

Heinrich von Herzogenberg Sonate N°1 Op 52 (1886) [26']

Johannes Brahms Sonate N° 1 e-Moll (1865) [27']

Netzwerk, Kanon und geistige Erben

Die Sonaten für Violoncello und Klavier, welche von Isabel Gehweiler und Fiona Hengartner, präsentiert werden, gehören zu den grossen Werken in der Kammermusik. Sie sind Teil eines umfassenden Gesamtwerks, welches eine entscheidende Rolle im klassischen Kanon gespielt und neben Brahms auch andere Komponisten von hoher Qualität hervorbrachte haben, welche leider zu Unrecht fast in Vergessenheit geraten sind.

Im Frühjahr 1874 veranstaltete **Heinrich von Herzogenberg (1843-1900)** in Leipzig die Brahms-Festspiele, bei welchen sich die beiden Männer anfreundeten. **Johannes Brahms (1833-1897)** lernte dort auch das junge Wunderkind **Julius Röntgen (1855-1932)** kennen. Später trafen sich die drei Männer im sogenannten Brahms-Kreis. **Elisabeth von Herzogenberg (1847-1892)**, Heinrichs Frau, spielte dabei eine bedeutende Rolle.

Als zentrale Figur in diesem beruflichen und freundschaftlichen Netzwerk, war es Brahms, welcher viele Vorteile aus dieser Verbindung zog. Zwischen 1874 und 1892 gingen fast alle seine Manuskripte an Elisabeth von Herzogenberg. Der Rat der ehemaligen Klavierschülerin, aber auch der Pianistin und Komponistin Clara Schumann, einer anderen Leitfigur des Zirkels, nahm er gerne in Anspruch. Ihre Treffen boten die Möglichkeit, Werke vor deren öffentlichen Uraufführung oder Veröffentlichung zu testen. Während E. von Herzogenbergs

außergewöhnliches Gedächtnis und ihr Talent als Pianistin es ihm ermöglichten, die nun gehörten Stücke erneut zu bearbeiten und so deren Verbreitung zu fördern. Dieses Netzwerk war für Brahms' Bekanntheit von entscheidender Bedeutung, doch dessen Bedeutung für das Gesamtwerk ist kaum bekannt. Die Mitglieder, welche von den Ideen des Genies, seiner Inspiration beherrscht wurden, waren bestrebt, die Spuren der Zusammenarbeit zu verwischen, um so ihr Idol allein leuchten zu lassen. Dies ersparte es Brahms, sich gegenüber den Mitgliedern des Netzwerks erkenntlich zu zeigen und sich ebenfalls zu engagieren. Dies zeigt sich unter anderem in seiner - mehr oder weniger höflichen - Weigerung, H. von Herzogenbergs Manuskripte zu beurteilen und zu würdigen, obwohl er die Liedersammlungen op. 1 und 2, 1863 in Wien, selbst zur Veröffentlichung empfohlen hatte.

Als große Verfechter von Brahms' Musik werden H. von Herzogenberg und Röntgen allgemein als Epigonen Brahms bezeichnet. Dies ist eine fragwürdige Sichtweise. Deren kompositorischen Konzepte, die Originalität und Neuheit als Hauptkriterien für die Bewertung ihrer Werke, verbietet dies gerade zu. Darüber hinaus wird diese Sichtweise, der Persönlichkeit der beiden Komponisten nicht gerecht, welche zwar von Brahms geprägt, aber dennoch jeder mit seiner eigenen, starken Individualität brillierte.

H. von Herzogenberg war 1874 Mitbegründer des Bach-Verein, unter anderem zusammen mit Philipp Spitta. Spitta war Verfasser einer monumentalen Biografie

DUO Cello und Klavier

Isabel Gehweiler und Fiona Hengartner

über Johann Sebastian Bach. Er teilte mit Brahms das Interesse an alter Musik und leitete fast zehn Jahre lang den Chor des Bach-Vereins und gab dessen Kantaten, welche fast nie aufgeführt wurden, in Konzerten eine Plattform. Er startete seine erfolgreiche Karriere in Graz mit Stücken, die eine wagnerianische Ästhetik aufwiesen. Nach der Zeit unter dem Einfluss von Brahms, lernte er 1893 in Heiden (Appenzell) den Theologen Friedrich Spitta kennen. Obwohl er Katholik war, komponierte er von nun an protestantische Kirchenmusik, ein Umschwung, der Brahms ein Graus war. Diese, so unterschiedlichen Phasen des Schaffens, machen seine Beschränkung auf den Status eines Epigonen von Brahms unverstänlich. Seine außergewöhnliche Kompositionstechnik und seine ausgezeichnete Kenntnis der Musik der Gegenwart und Vergangenheit ermöglichten es ihm, besondere Werke in sehr unterschiedlichen Stilen zu schreiben.

Julius Röntgen wurde als Wunderkind in eine Musikerfamilie hineingeboren. Sein Vater Engelbert (1829-1897) war Konzertmeister des Gewandhausorchesters und er unterrichtete am Leipziger Konservatorium. Er unterrichtete u.a. **Amanda Maier (1853-1894)**, eine brillante Geigerin und Komponistin, welche später die Frau von Julius Röntgen wurde. Seine Familie mütterlicherseits war ebenfalls im Leipziger Musikleben verankert und übernahm einen großen Teil der Ausbildung von Röntgen als Pianist und Komponist. Als dieser erst vierzehn Jahre alt war, spielten sein Vater und Joseph Joachim, ein berühmter Geiger und Mitglied des Brahms-Kreises, in Düsseldorf sein Duo für Violine und Viola. In Leipzig nahm er an zahlreichen Konzerten des Bach-Vereins - unter der Leitung von H. von Herzogenberg - teil und wurde so ein enger Freund des Ehepaars. 1878 wurde er zum Klavierlehrer an der Musikschule in Amsterdam ernannt und war 1884 an der Gründung des Amsterdamer Konservatoriums beteiligt. Er

etablierte sich damit als eine der Säulen des Musiklebens in den Niederlanden und setzte sich insbesondere dafür ein, Brahms' Musik bekannt zu machen. 1884 wurde unter dessen Leitung das Klavierkonzert Nr. 2 aufgeführt. Mit Brahms und H. von Herzogenberg teilte er auch das Interesse an der Musik Bachs, dessen h-Moll-Messe er erstmalig in den Niederlanden aufführte. Seine umfassende Kenntnis des internationalen Musiklebens und seine Neugier führten ihn am Ende seiner Karriere zu bitonalen und atonalen Experimenten. Trotzdem blieb er hauptsächlich der tonalen Musik treu, auch deshalb, weil er dem Ausdruck eines tiefen, persönlichen Gefühls der Originalität entsprach. Ebenso wie bei Herzogenberg, ist die Beschränkung Röntgen auf den Status eines Epigonen von Brahms nicht zu verstehen.

Als gefragter Begleiter unternahm Röntgen unter anderem internationale Tourneen mit dem **Cellisten Pablo Casals. Für ihn komponierte er drei Sonaten für Violoncello und Klavier, darunter op. 56.** Diese wurde 1907 uraufgeführt und Casal, der katalanische Virtuose, behielt diese in seiner gesamten Karriere im Repertoire. Der **erste Satz** beginnt mit einem lyrischen Thema des Cellos, welches schnell vom Klavier in 2 gegen 3 begleitet wird - ein Verfahren, das Brahms sehr schätzte. Nach einem zweiten Thema, welches mit Halbtönen gespickt ist, fügte Röntgen energische Passagen ein, die starke Brüche erzeugen. Der **zweite Satz** basiert auf wiederholten und oft synkopierten Motiven. Das Klavier spielt dabei vor allem in parallelen Oktaven, manchmal verdoppelt vom Cello, was eine fesselnde Symbiose schafft. Der **dritte Satz** bietet ein balanciertes Thema, welches von der lyrischen Gegenstimme des Cellos begleitet wird. Der **vierte Satz** hat einen stürmischen Charakter mit vielen Hemiolen, welche Brahms so sehr liebte. Röntgen distanziert sich jedoch von der Idee der absoluten Musik, indem er in den Solopassagen des

DUO Cello und Klavier

Isabel Gehweiler und Fiona Hengartner

Klaviers einen Teil des Textes aus dem Schlusschor von Bachs Matthäus-Passion aufnahm. Dieses Thema wird mehrmals wiederholt und beschliesst den Satz mit einer Beruhigung, die dem Text entspricht, der von einem ängstlichen Bewusstsein spricht, das endlich zur Ruhe kommt.

H. von Herzogenberg schrieb seine **Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 1**, als er gerade zum Professor für Komposition an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin ernannt worden war. Er veröffentlichte diese 1886 und widmete sie Robert Hausmann, dem Cellisten des Joachim-Quartetts. In einem Brief an Theodor Engelmann (dessen Briefwechsel mit Brahms, Röntgen 1918 veröffentlichte) und dessen Frau gestand er, dass er das Cello gewählt hatte, weil er es dafür geeignet hielt, den Zorn darzustellen. Die Position des Spielers erweckt bei ihm den Eindruck, er habe einen Feind am Kragen gepackt. Einige Exegeten sahen darin aber die Absicht, mit Brahms abzurechnen, welcher sich ständig weigerte, ihm seine Beurteilung zu diesem Werken mitzuteilen. Wie dem auch sei, der Fortissimo-Beginn im Unisono und der ebenfalls lebhaft Charakter des **ersten Satzes** spiegeln diese Absicht wider. Nach diesem ersten energischen Thema stellt Herzogenberg ein zweites lyrisches Thema vor, welches von der Rückkehr des anfänglichen Zorns hinweggefegt wird. Im **zweiten Satz** entfaltet das Cello eine lyrische Melodie, die vom Klavier mit einer dichten Folge unterstützt wird. Der **dritte Satz** beginnt mit einer Einleitung, die von einem Halbtonmotiv dominiert wird, in welchem, das vom Klavier allein vorgetragenen Thema, eine zentrale Rolle spielt Diese werden in einer Reihe von Variationen, in unterschiedlichen Tempi, untergeordnet.

Die **erste Sonate**, welche **Brahms** schrieb, war jene für **Violoncello und Klavier op. 38**. So überraschend dies auch klingen mag; Brahms wartete bis Ende der 1860er Jahre,

um sich mit den von Beethoven dominierten Gattungen (Symphonie und Streichquartett) auseinanderzusetzen. Er war gelähmt von den Erwartungen, welche durch einen lobenden Artikel von Robert Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik im Jahr 1853 geweckt wurden. Die Entstehung der Sonate für Violoncello und Klavier Nr. 1 spiegelt Brahms Schwierigkeiten wider: Als er 1862 zwei Sätze geschrieben hatte, gab er diese auf, weil ihm das Resultat unausgewogen erschien. Als er die Sonate 1865 wieder aufnahm, komponierte er dazu einen neuen langsamen Satz und fügte gleichzeitig einen Dritten hinzu. Das Werk widmete er seinem Freund, dem Cellisten Josef Gänsbacher, welcher sich im Jahr 1863 sehr für seine Ernennung zum Leiter der Wiener Singakademie eingesetzt hatte. Er hatte damit bei seiner Uraufführung in Leipzig 1871 sofort Erfolg.

Das Streben nach einer dichten musikalischen Schreibweise war der Grund für Brahms' Schwierigkeiten mit dem Genre, welche traditionell Stimmen stark polarisiert und das Klavier auf die Begleitung beschränkt. Die Wahl eines tiefen Instruments, dem Cello, ermöglichte es ihm, beiden Instrumenten jeweils nacheinander den melodischen Vorrang bzw. die Rolle des Begleiters zu übernehmen. Dies wird bereits zu Beginn des **ersten Satzes** in Sonatenform deutlich. In der ersten Themengruppe entsteht somit der Dialog, mit gleichberechtigten Instrumenten. Ein weiteres gutes Beispiel dafür ist auch, wie Brahms eine Zelle zu einem Thema ausbaut, und wie die Dritte dank der dröhnenden Hohlquinten des Cellos, welche arkadische Erinnerungen heraufbeschwören. Der **zweite Satz** besteht aus einem leichten Menuett und einem lyrischen Trio, bevor das Menuett wieder neu aufgenommen wird. Der **dritte Satz** beginnt mit einem Quasi-Zitat aus Bachs Kunst der Fuge. Das anfängliche Fugato geht dann in eine Sonatenform über und erinnert an das Vorgehen, welches Mozart im Finale seiner Jupiter-Symphonie verwendet hat.

DUO Cello und Klavier

Isabel Gehweiler und Fiona Hengartner

Die Merkmale von Brahms' Musik, verstanden als Historismus, veranlassten Eduard Hanslick, einer der einflussreichsten Musikkritiker seiner Zeit und Mitglied des Brahms-Kreises, Brahms als Speerspitze der Konservativen zu bezeichnen. Er bezichtigte zudem Brahms, sich der Neudeutschen Schule von Liszt und Wagner zu widersetzen. Es war also nicht nur die Qualität seiner Musik, die Brahms die Aufnahme in den Kanon ermöglichte, sondern auch das Netzwerk, in welchem einige Komponisten zu Unrecht in seinem Schatten gestellt wurden. Trotzdem stellte

der Geiger Joseph Joachim, die Werke Herzogenberg's gleich nach jenen von Brahms und war der Ansicht, dass Röntgen einer der großen Meister der Musikgeschichte werden würde.

Das Programm des heutigen Abends ermöglicht es also, diese Mechanismen des Ausschlusses der Musikgeschichte zu beleuchten und die gespielten Werke sind eine wunderbare Einladung, den Kanon dringend zu überdenken.

PD Dr. Delphine Vincent
(Université de Fribourg)