

DUO violoncelle et piano

Isabel Gehweiler, violoncelliste et Fiona Hengartner, pianiste

Julius Roentgen Sonate n°5 op 59 (1907) [22']

Heinrich von Herzogenberg Sonate n°1 op 52 (1886) [26']

Johannes Brahms Sonate n° 1 en mi mineur (1865) [27']

Réseau, canon et postérité

Avec ce programme de sonates pour violoncelle et piano, **Isabel Gehweiler et Fiona Hengartner** mettent en lumière le cercle qui a joué un rôle décisif dans l'entrée au répertoire de Brahms, mais aussi produit d'autres compositeurs de grande qualité, tombés injustement dans l'oubli.

Au printemps 1874, **Heinrich von Herzogenberg (1843-1900)** organise à Leipzig des festivités Brahms, durant lesquelles les deux hommes se lient d'amitié. **Johannes Brahms (1833-1897)** y fait aussi la connaissance d'un jeune prodige, **Julius Röntgen (1855-1932)**. Par la suite, les trois hommes se côtoient dans ce qu'on appelle le cercle brahmsien, dans lequel **Elisabeth von Herzogenberg (1847-1892)**, épouse d'Heinrich, joue un rôle considérable.

Figure centrale de ce réseau professionnel et amical, Brahms en retire de nombreux avantages. Entre 1874 et 1892, il envoie presque

tous ses manuscrits à E. von Herzogenberg, son ancienne élève de piano pour obtenir ses conseils, parmi ceux qu'il prise le plus avec ceux de la pianiste et compositrice Clara Schumann, autre figure de proue du cercle. Leurs réunions offrent la possibilité de tester des œuvres avant leur création publique ou leur publication, alors que la mémoire exceptionnelle et le talent de pianiste d'E. von Herzogenberg lui permettent de rejouer les pièces entendues et de favoriser ainsi leur diffusion. Ce réseau est essentiel pour la reconnaissance de Brahms, toutefois son rôle est peu connu car ses membres, dominés par les idées de génie, d'inspiration et d'œuvre d'art absolue, effacent les traces de leur aide pour laisser briller seule leur idole. Cette position dominante évite à Brahms de devoir s'impliquer par rapport aux autres membres du réseau, ce qui se traduit notamment par ses refus – plus ou moins polis – d'évaluer les manuscrits d'H. von Herzogenberg, alors qu'il avait recommandé ses recueils de *Lieder* op. 1 et 2 pour la publication lorsqu'ils s'étaient rencontrés en 1863 à Vienne.

Grands défenseurs de la musique de Brahms, H. von Herzogenberg et Röntgen sont généralement décrits comme ses épigones, une manière de juger contestable puisqu'elle place les concepts d'originalité et de nouveauté comme critères primordiaux pour l'évaluation d'une œuvre d'art. Qui plus est, cette vision ne rend pas justice à ces deux personnalités, certes marquées par Brahms, mais possédant une forte individualité.

Co-fondateur du Bach-Verein en 1874, notamment avec Philipp Spitta auteur d'une monumentale biographie de Johann Sebastian Bach, H. von Herzogenberg partage avec Brahms un intérêt pour la musique ancienne. Il dirige le chœur du Bach-Verein pendant presque dix ans et donne en concert ses cantates qui n'étaient presque jamais jouées. Toutefois, il avait débuté sa carrière à Graz avec des pièces à l'esthétique wagnérienne. Après une période placée sous l'influence de Brahms, il rencontre le théologien Friedrich Spitta à Heiden (Appenzell) en 1893. Bien que catholique, il compose alors beaucoup de musique

DUO violoncelle et piano

Isabel Gehweiler, violoncelliste et Fiona Hengartner, pianiste

d'église protestante, un revirement qui fait horreur à Brahms. Les phases si différentes de sa production rendent incompréhensibles sa limitation au statut d'épigone de Brahms. Sa technique de composition exceptionnelle et son excellente connaissance de la musique présente et passée lui ont permis d'écrire des pages abouties dans des styles très différents.

Enfant prodige, **Julius Röntgen** est né dans une famille de musiciens. Son père Engelbert (1829-1897) est *Konzertmeister* à l'orchestre du Gewandhaus et enseigne au Conservatoire de Leipzig, où il a pour élève **Amanda Maier (1853-1894)**, brillante violoniste et compositrice qui deviendra la femme de Julius. Sa famille maternelle est aussi bien établie dans la vie musicale leipzigoise et se charge en grande partie de son instruction de pianiste et de compositeur. A quatorze ans, son père et Joseph Joachim, céléberrime violoniste et membre du cercle brahmien, jouent son duo pour violon et alto à Düsseldorf. A Leipzig, il participe à de nombreux concerts du Bach-Verein placé sous la direction de H. von Herzogenberg et devient un ami proche du couple. En 1878, il est nommé professeur de piano à l'école de musique d'Amsterdam et participe à la fondation du Conservatoire d'Amsterdam en 1884. Il s'établit comme un des piliers de la vie musicale des Pays-Bas et s'engage pour y faire connaître la musique de Brahms, jouant, en 1884, son

Concerto pour piano n°2 sous sa direction. Il partage avec Brahms et H. von Herzogenberg un intérêt pour la musique de Bach, dont il donne la première exécution hollandaise de sa *Messe en si mineur*. Sa grande connaissance de la vie musicale internationale et sa curiosité l'ont mené à des expériences bitonales et atonales à la fin de sa carrière, même s'il est principalement resté fidèle à la musique tonale, privilégiant l'expression d'un sentiment profond et personnel à l'originalité. Tout comme Herzogenberg, il est difficile de comprendre sa limitation au statut d'épigone de Brahms.

Accompagnateur recherché, **Röntgen** a notamment effectué des tournées internationales avec le violoncelliste Pablo Casals, pour lequel il a composé trois **sonates pour violoncelle et piano, dont l'op. 56 créé en 1907**, que le virtuose catalan a gardé à son répertoire toute sa carrière. Le **premier mouvement** débute par un thème lyrique au violoncelle, qui est rapidement accompagné en 2 contre 3 par le piano, un procédé cher à Brahms. Après un deuxième thème truffé de demi-tons, Röntgen insère des passages énergiques qui créent de fortes ruptures. Le **deuxième mouvement** est basé sur des motifs répétés et souvent syncopés. Le piano joue surtout en octaves parallèles, parfois doublé par le violoncelle créant une symbiose envoûtante. Le **troisième mouvement** propose un thème balancé accompa-

gné par un contrechant lyrique du violoncelle. Le **quatrième mouvement** est de caractère emporté, avec de nombreuses hémioles, chères à Brahms. Toutefois, Röntgen s'en éloigne, ainsi que de l'idée de musique absolue, par une citation d'une partie du texte du chœur final de la *Passion selon St.-Matthieu* de Bach dans un passage solo du piano. Ce thème est repris à plusieurs reprises et conclut le mouvement dans un apaisement qui correspond au texte évoquant une conscience angoissée qui trouve le repos.

H. von Herzogenberg écrit sa Sonate pour violoncelle et piano n°1, publiée en 1886, alors qu'il vient d'être nommé professeur de composition à la Königliche Hochschule für Musik à Berlin. Il la dédie à Robert Hausmann, le violoncelliste du Quatuor Joachim. Dans une lettre à Theodor Engelmann (dont Röntgen a publié la correspondance avec Brahms en 1918) et à son épouse, il confie avoir choisi le violoncelle car il le trouve adéquat pour représenter la colère, puisque la position de l'instrumentiste donne l'impression qu'il a saisi un ennemi au collet. Certains exégètes y ont vu la volonté de régler ses comptes avec Brahms qui refusait constamment de lui donner son avis sur ses œuvres. Quoi qu'il en soit, le début *fortissimo* à l'unisson et le caractère animé du premier mouvement reflète son intention. Après ce premier thème énergétique, Herzogenberg en expose un deuxième lyrique qui se voit balayé par

DUO violoncelle et piano

Isabel Gehweiler, violoncelliste et Fiona Hengartner, pianiste

le retour de la fureur initiale. Dans le deuxième mouvement, le violoncelle déroule une mélodie lyrique soutenue par le piano à l'écriture dense. Le troisième mouvement débute par une introduction dominée par un motif de demi-tons qui est central dans le thème exposé par le piano seul, puis soumis à une série de variations aux tempi variés.

La première sonate écrite par **Brahms est sa *Sonate pour violoncelle et piano op. 38***. Aussi surprenant que cela puisse paraître, il a attendu la fin des années 1860 pour se confronter aux genres (symphonie et quatuor à cordes) dominés par Beethoven, paralysé par les attentes créées par un article dithyrambique publié par Robert Schumann dans la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1853. La genèse de la ***Sonate pour violoncelle et piano n°1*** reflète ses difficultés : après avoir écrit deux mouvements en 1862, il renonce car le résultat lui semble déséquilibré. Lorsqu'il la reprend en 1865, il compose un nouveau mouvement lent et en ajoute un troisième. Dédiée à son ami violoncelliste Josef Gänsbacher, qui avait été très actif dans sa nomination à la tête de la Singakademie de Vienne en 1863, cette œuvre rencontre un succès immédiat lors de sa création à Leipzig en 1871.

L'aspiration à une écriture musicale dense est aussi à l'origine des difficultés de Brahms avec un genre qui, traditionnellement, polarise fortement les voix en canton-

nant le piano à l'accompagnement. Le choix d'un instrument grave comme le violoncelle lui permet de donner aux deux instruments successivement la primauté mélodique et le rôle d'accompagnateur, ce qui transparait dès le début du premier mouvement de forme sonate. Le premier groupe thématique fait la part belle au dialogue des instruments traités comme des égaux, alors que le deuxième est un exemple de la manière dont Brahms élabore une cellule pour créer un thème et que le troisième évoque des souvenirs arcadiens grâce au bourdon de quintes creuses du violoncelle. Le **deuxième mouvement** est formé d'un menuet léger et d'un trio lyrique avant une reprise du menuet. Le **troisième mouvement** débute par une quasi-citation de l'*Art de la fugue* de Bach. Le *fugato* initial s'intègre ensuite à une forme sonate, rappelant le procédé utilisé par Mozart dans le final de sa *Symphonie Jupiter*.

Les caractéristiques de la musique de Brahms, dont son historicisme, ont conduit Eduard Hanslick, un des critiques musicaux les plus influents de son époque et membre du cercle brahmsien, à le présenter comme le fer-de-lance des conservateurs opposés à la *Neudeutsche Schule* de Liszt et Wagner. Ce n'est donc pas seulement la qualité de sa musique qui a permis à Brahms d'entrer au canon, mais aussi l'action de son réseau, dont certains compositeurs sont restés injustement dans son ombre. Pourtant, Joachim plaçait les

œuvres d'Herzogenberg juste après celles de Brahms et estimait que Röntgen pouvait devenir l'un des grands maîtres de l'histoire de la musique.

Le programme de ce soir permet donc de mettre en lumière les mécanismes d'exclusion de l'histoire de la musique et constitue une magnifique invitation à reconsidérer de toute urgence le canon.

PD Dr. Delphine Vincent
(Université de Fribourg)