

audio max[®]

Dutch Cello Sonatas

Pijper · Ponse
Escher

VOL.

1

Doris Hochscheid
violoncello

Frans van Ruth
piano

Dutch Sonatas for Violoncello and Piano Vol. 1
Niederländische Sonaten für Violoncello und Klavier Vol. 1

Willem Pijper (1894-1947)

Sonata for Violoncello and Piano (1919)	17'13
1 Maestoso (Lento ma non troppo)	6'11
2 Nocturne	5'00
3 Finale. Maestoso (Andante moderato.)	6'01

Luctor Ponse (1914-1998)

Sonata for Violoncello and Piano (1943)	23'16
4 Allegro con moto	5'54
5 Vivace	3'08
6 Lento	9'46
7 Allegro	4'26

Willem Pijper (1894-1947)

Sonata No. 2	12'10
for Violoncello and Piano (1924)	
8 Larghetto grazioso	4'51
9 Allegro pesante, ma agitato	2'41
10 Molto lento	4'37

Rudolf Escher (1912-1980)

Sonata concertante	22'53
for Violoncello and Piano (1943, rev. 1955)	
11 Allegro agitato	7'20
12 Largo	9'09
13 Lento – Allegrissimo	6'22

Total Time: 75'56

Doris Hochscheid, violoncello
Frans van Ruth, piano




Production: Werner Dabringhaus,
Reimund Grimm
Tonmeister: Friedrich Wilhelm Rödding
Recording: January, 21-23, 2008, Ehem.
Ackerhaus der Abtei Marienmünster
Piano Tuning: Eduard Unrau
© Text: Prof. Frans van Ruth
Editor / Redaktion: Dr. Irmilind Capelle

Dabringhaus und Grimm Audiovision
GmbH, Bachstr. 35, D-32756 Detmold
Tel.: +49-(0)5231-93890
Fax: +49-(0)5231-26186
email: info@mdg.de
Internet: <http://www.mdg.de>

©+© 2008, MDG, Made in Germany

Audiomax 903 1534-6

Diese CD wurde ermöglicht durch:

Prins Bernhard Cultuurfonds, 
G.H.G. von Brucken Fock Fonds,
Nederlands Muziek Instituut, 
Muziekcentrum Nederland, 
Stichting Werk Luctor Ponse,
Willem Pijper Stichting.

is a trademark of 2+2+2 AG
in 4452 Itingen Switzerland

222[®]
RECORDING

MDG - Our Sound Ideal

All MDG recordings are produced in the natural acoustics of specially chosen concert halls. It goes without saying that our audiophile label refrains from any sort of sound-modifying manipulation with reverberation, sound filters, or limiters.

We aim at genuine reproduction with precise depth gradation, original dynamics, and natural tone colors. It is thus that each work acquires its musically appropriate spatial dimension and that the artistic interpretation attains to the greatest possible naturalness and vividness.

Complete information about MDG productions - catalogue, booklets, table of contents - are available for consultation by the visually impaired in Braille and on databases.

The Belgian cellist Marix Loevensohn (1880-1943) was appointed the new solo cellist of the Amsterdam Concertgebouw Orchestra in 1915. Loevensohn was sincerely devoted to the music of his time. When in 1919 he organized ten concerts on behalf of the »Independents,« a society of artists presenting its thirteenth exhibition in the City Museum, he asked Dutch composers to work along with him, »with ample room for the younger ones« and »without preference for any current or school.« It was thus that within seven days, on 13 and 19 September, the premieres of two sonatas today belonging to the canon of Dutch music for cello and piano were held: the sonata by Henriëtte Bosmans (1895-1952) and the *First Sonata* by Willem Pijper (1894-1947). Both composers dedicated their sonatas to Loevensohn and accompanied him at the piano. The Amsterdam music shop Broekmans & van Poppel kindly published these works.

Loevensohn remained true to his composers and to his calling. He incorporated all three concertante compositions by Bosmans and her complete chamber music with cello (with the exception of the string quartet) into his repertoire. In 1924 Pijper also dedicated his *Second Cello Sonata* to Loevensohn. At the end of the 1920s Loevensohn was one of the first to perform the *Sonata* (1926) written for Thomas Canivez by Hendrik Andriessen

(1892-1981), and in 1930 he premiered the sonata (1928) by Pijper's very gifted pupil Piet Ketting (1904-84) – on both occasions again accompanied by the composer at the piano. Finally, in 1936 Loevensohn bade farewell to the Concertgebouw Orchestra with Willem Pijper's cello concerto (1936), a work dedicated to him, in a performance conducted by Willem Mengelberg.

Dutch music had worked its way out of its identity crisis after the 1840s through a one-sided orientation to German music. German musicians were invited to the Netherlands as teachers or music directors; at the same time, many talented young Dutch musicians made their way to Germany and especially to Leipzig. Dutch critics holding their dogmatic red pencils watched very closely to see if new Dutch compositions were in line with the theories of the Leipzig professor Jadassohn and his colleagues.

Although performances of music by Mahler and Strauss did occur in Amsterdam during the first decades of the twentieth century, with these performances still ranking with the best of all, and of Schönberg's *Gurre-Lieder*, *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande*, and *Five Orchestral Pieces*, many composers born in the 1880s or 1890s aimed at a much more radical innovation, at a liberation. The key figure for them was Alphonse Diepenbrock (1862-1921), who was a close friend of Mahler but at the same time had an open ear for musical

developments in France and especially for the music of Claude Debussy.

Debussy's significance for innovators such as Matthijs Vermeulen (1888-1967) and **Willem Pijper** as well as for the generation following them can hardly be overestimated and in part explains why our general impression continues to be that Dutch music then exchanged a German orientation for a French one. Debussy had died on 27 March 1918, and the Concertgebouw Orchestra dedicated a memorial concert to him already on 14 April. In May 1918 Vermeulen began work on his *First Cello Sonata*, an undertaking that in all likelihood had been directly inspired by a performance of Debussy's cello sonata (1915) presented by Thomas Canivez and Evert Cornelis not too long before. »That everything that Debussy designed is fantastically new,« Vermeulen wrote, »is shown even by the last works that he wrote shortly prior to his death. Just imagine how every composer in the world would conceive or has conceived a cello sonata, and compare this with that by Debussy, where every measure shows how a genial mind fashions dreams and wonders, opens possibilities, in such an old-fashioned combination as piano and cello« (4 April 1918).

Pijper's *First Cello Sonata* would also be difficult to understand without Debussy's music. In this respect it is more modern as well as more provocative than his *First*



Willem Pijper in den
1920er Jahren
(Archiv Nederlands
Muziek Instituut Den
Haag)

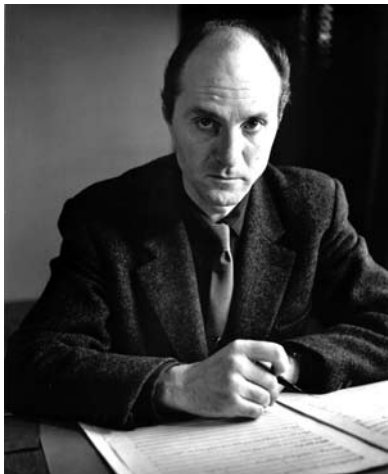
Violin Sonata from the same year, which more clearly bears traces of Mahler. Matthijs Vermeulen wrote, »I have not heard in a long time music so surprising, gripping, and impressive as the beginning of the nocturne of his cello sonata, with that new and original cello voice of the *sautillé* combined with unarticulated glissandos. That is the most expressive instrumentation of night noise blown away in gusts that I know.« Both quotations by Vermeulen show how important »innovation« was in that epoch for the new generation of composers.

It is a remarkable fact that both sonatas by Pijper found their place in the programs of the Verein für musikalische Privataufführungen in Vienna in 1921. The violin sonata was performed a total of three times by Rudolf Kolisch and Elly Lüttmann and the cello sonata by Wilhelm Winkler and Selma Stampfler on 7 November. By the way, Schönberg, the midpoint of the Vienna Verein, resided in Zandvoort, near Amsterdam, from October 1920 to March 1921.

Beginning in 1920 Pijper developed his »germ-cell technique« on the basis of the biological principle of the seed from which a whole plant grows. It was precisely the employment of a little melodic cell that offered him countless opportunities to develop his music organically, in continuous transformations, and in a great many polytonal and polymetrical ramifications – with the traditional solo instrument

not necessarily maintaining its solo status during this process. The primacy of the melody is nevertheless always upheld. In 1929 he wrote, »Music arises exclusively from melodic elements; musical value is melodic value.«

During these years Pijper, as if in a state of creative transport, composed almost all his important chamber works: the *Septet for Piano, Wind Quintet, and Double Bass and Second String Quartet* in 1920, the *Second Piano Trio* in 1921, the *Second Violin Sonata* in 1922, the *Sextet for Piano and Wind Quintet and Third String Quartet* in 1923, the *Second Cello Sonata* in 1924, the *Second Piano Sonata, Third Piano Sonata, and Flute Sonata* in 1925, the *Fourth String Quartet* in 1928, and the *Piano Sonata* in 1930. At the same time his international star increasingly rose. Performances of his *Second Violin Sonata* and *Second Piano Trio* in London in 1924 motivated the Oxford University Press to publish some of his works, including the *Second Cello Sonata*. His friendship with Pierre Monteux, the French guest conductor of the Concertgebouw Orchestra, occasioned him to compose his *Third Symphony* (1926). He also performed his *Piano Concerto* (1927) under Monteux. He was the founder and president of the Dutch section of the International Society for Contemporary Music and served as the first Dutch jury member during the 1929



Rudolf Escher in den 1950er Jahren
(Foto: Eva Besnyö)

festival in Geneva. During the same year he formulated as follows just how strongly his feeling for innovation was geared toward the creation of a genuinely Dutch music: »Dutch musicality is not an emulsion of German profundity and French *savoir faire*; Dutch music is the consequence of five centuries of cultural unity. [...] At this moment we stand at the beginning of a new national coming to consciousness; our fellow countrymen will have to come to the awareness that a new, powerful Dutch music exists.«

In 1930 Pijper became the director of the recently founded Rotterdam Conservatory. **Rudolf Escher** (1912-80), who studied under him in Rotterdam during 1934-37, is regarded as his most important composition student. Escher wrote his *Sonata Concertante* there in 1943. In 1947 it was published by Donemus, the Dutch music documentation center founded during the same year. A revised version was published in 1955.

On 14 May 1940 the Rotterdam city center was destroyed during a bombardment by the National Socialist Luftwaffe. Pijper was able to save himself with his old automobile. Most of his manuscripts also survived because he had kept them in a safe; but his home was burnt to the ground, and his collection of exotic musical instruments was lost. The conservatory also was

destroyed by fire. Rudolf Escher lost almost all his compositions, poems and paintings, and almost his whole library.

Escher's »war trilogy« is formed by the *Sonata Concertante* together with the orchestral work *Musique pour l'esprit en deuil* (Music for the Grieving Spirit, 1941-43) and the piano composition *Arcana musae dona* (1944). In a preface to the *Arcana*, a work dedicated to Luctor Ponse, Escher wrote, »The alchemistic designation ARCANUM is employed here in the meaning of 'secret remedy.' [...] The title 'secret remedy granted by the Muse' is meant symbolically and contains no program. It is the name of a music above all aiming at being the expression of a soulful spirit against degeneration and destruction.« In another text Escher wrote, »My works from this period have been endowed with a certain heaviness, a grimness here and there, enabling us to recognize that they took shape in the midst of catastrophes. [...] For me personally this is precisely their ethical significance: that they are constructions of the spirit during a time in which 'spirit' (if one can still use this word for such a thing) almost exclusively is used for completely destructive purposes.« And in 1949 he still could write of the *Sonata Concertante*, »[...] the constructive element for me means everything but a purely formal matter: it is the essence and highest fulfillment of the creative process itself. It is unnecessary

to say that I absolutely do not regard it as inimical to the emotional sources of the work of art.«

Escher's understanding of the »constructive element« stands in immediate connection to the manner in which he understood and honored Debussy's music. In 1962 he wrote, »In general it can be determined that the nature and extent of the changes occasioned by Debussy in composing have not yet been completely understood even until the present day. The fact that the *opinio communis* of music history continues to proceed from the assumption that Debussy was an impressionist proves this very clearly. [...] For music is the art of acoustic changes in time: the composer is a producer of musical time structures. Debussy is no impressionist because these time structures can not be fittingly described in a pictorial or literary terminology.« He defined the structural principle dominating Debussy's compositional thinking as »the *additive*, the principle of addition having old rights inside and outside Europe.« This principle is to be distinguished from the »*divisive*, from the dividing principle« that held sway in Europe from the Renaissance to late Romanticism. »Music composed on the basis of the divisive principle is fundamentally thought out from the longer unity to be subdivided into shorter unities, whereas the essence of the additive principle rests on the smallest

unit as a point of departure, with this unit developing into a larger unity by the addition of other unities.«

The employment of the adjective »concertante« already points to the fact that Escher in his cello sonata surely did not intend a composition in which the two instruments are joined together in the intimacy of chamber music. Rather, they often seem to compete for primacy. The contrasts between the three movements are of a sharpness quite uncommon in chamber music. The second movement, for example, withdraws into a deep contemplation that might remind us of Debussy's »moon compositions.« At the end of the sonata the cello then playfully romps through the triumphant bell chords of the piano before Escher rounds off the sonata with a philosophical conclusion.

Escher dedicated his sonata to Vilmos Palotai, the cellist of the Hungarian String Quartet. The quartet's first violinist, Zoltán Székely, had premiered Bartók's *Second Violin Concerto* in Amsterdam in 1939 with the Concertgebouw Orchestra under Mengelberg. The members of the quartet spent the whole of World War II in the Netherlands.

One might easily get the impression that Pijper and his pupils completely dominated the Dutch music world during the decades after World War I. But such

was not the case: A number of important composers who distinguished themselves did not follow the modernistic thinking of Pijper and his pupils. They included **Luctor Ponse** (1914-98). In his case this is not very surprising because, as the son of a Dutch father and a French mother, he was born in Geneva and did not take up residence in the Netherlands until 1936. After the early death of his father he moved to his mother's birthplace near the northern French town of Valenciennes in 1917. He was performing accompaniment music for silent films in the cinema there already at the age of ten. Beginning in 1933 he studied piano under Johnny Aubert (1888-1954) and under the rhythmist Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) at the Geneva Conservatory, obtaining the Prix de Virtuosité under Aubert. He also had the benefit of instruction in improvisation from Frank Martin (1890-1974), with whom he shared a love for jazz. After he had won the Prix Henri Lebœuf in Brussels in 1936 for his first composition, he studied composition under Henk Badings (1907-87), who himself had studied under Pijper for a short time but then had gone his own way.

Ponse was a brilliant and enthralling pianist who did not shy away from the most difficult music of his time: Prokofiev, Bartók, Escher. His performance of Bartók's *Second Piano Concerto* with the Concertgebouw Orchestra under Eduard van Beinum in



Luctor Ponse in 1938
(Privatsammlung)

1946 is legendary. His recording of Bartók's *Sonata for Two Pianos and Percussion* with Géza Frid and members of the London Symphony Orchestra under Antál Dorati in 1960 has been re-released on compact disc.

While Ponse shared with Escher Latin clarity in the design of form, his manner of composing stands out above all for its flawless structural intuition and the absence of any sort of systematic thinking. These characteristics continued to be the principal features of his music even when he turned to twelve-tone technique 1949, following an encounter with the Schönberg pupil Max Deutsch, and later ventured into the field of electronic music.

During his »first period« Ponse composed chamber compositions to the exclusion of other genres: the *Sonata for Two Violins* in 1940, the *Trio for Flute, Clarinet, and Bassoon* and *First String Quartet* in 1941, the *First Cello Sonata* and *Deux pièces for Wind Quintet* in 1943, the *Duo for Violin and Cello* in 1946, the *Second String Quartet* in 1947, the *Violin Sonata* in 1948, and the *Third String Quartet* in 1949. Donemus published the *First Cello Sonata* in 1948. The earliest known performance of this work occurred in 1947 with the Belgian cellist Jean Aerts with the pianist Marthe Devos in Brussels; a performance in Antwerp with Luctor Ponse himself followed shortly thereafter.

The sonata is quite classical and, in

Escher's terminology, conceived according to the principle of division. The first movement is planned in a simple and transparent sonata form, the second movement as a scherzo with a contrasting trio, and the fourth movement as a rondo. As in Escher's sonata the slow movement is pervaded by a profound interiority, but here this produces more of a tragic effect than a contemplative one and perhaps is closer to Bartók's »night music« pieces. The sonata as a whole is distinguished by ebullient virtuosity in the design of the individual parts as well as in the coordinated playing effort. It embodies joy in music – and in performance.

Frans van Ruth

Translated by Susan Marie Praeder

Willem Pijper, *De Quintencirkel* (1929).

Willem Pijper, *De Stenwolk* (1930).

Rudolf Escher, *Debussy. Actueel verleden* (ed. 1985).

Ton Braas, *Door het geweld van zijn verlangen. Een biografie van Matthijs Vermeulen* (1997).

Leo Samama, *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw* (2006).

Doris Hochscheid studied under Dmitri Ferschtman in Amsterdam, Melissa Phelps in London, and Philippe Muller in Paris. She was awarded the Prize for an Outstanding Cellist on two occasions during the Tanglewood Festival in the United States. She has performed not only the standard solo concertos but also works such as Henriëtte Bosmans's *Poème*, Prokofiev's *Cello Concerto*, the original

version of Martinu's *First Cello Concerto*, Britten's *Cello Symphony*. She has been a member of the Asko Ensemble since her study years. With this ensemble she performed Ligeti's *Cello Concerto* and premiered Dimitris Andrikopoulos' *Cello Concerto* during the first Amsterdam Cello Biennale in 2006. She was also a member of the Leo Smit Ensemble for many years and appeared with this ensemble in its regular concerts in Amsterdam as well as in Paris and London. She plays a Bernardel cello made available to her by an admirer. (www.dorishochscheid.nl)

Frans van Ruth began his education under the pianist and composer Hans Osieck. He studied linguistics and literature at the Universities of Utrecht and Paris while continuing his study of music under Herman Uhlhorn (piano) and Eli Goren (chamber music) at the Utrecht College of Music. A jury including Elisabeth Schwarzkopf, Mitsuko Shirai, and Harmut Höll awarded him the prize as the best song accompanist at the Hugo Wolf Competition in 1987. Since the 1980s he has occupied himself intensively with the seriously neglected musical past in his own country. He co-founded the Leo Smit Foundation in 1995 and until 2004 served as the artistic director of the concert series organized by the foundation, performing demanding solo works such as Erwin Schulhoff's *Jazz Études* and Karl

Amadeus Hartmann's *Second Piano Sonata* in connection with these concerts. (www.fransvanruth.nl)

Both musicians teach at the Conservatorium van Amsterdam (Amsterdam School of Arts).

Over the years **Doris Hochscheid** and **Frans van Ruth** have mastered a common repertoire of almost a hundred compositions ranging from the gamba sonatas of Johann Sebastian Bach to a steadily increasing number of works composed especially for them.

They have been praised for their remarkable program design bringing together Mendelssohn's *Second Cello Sonata* and Grützmacher's arrangement of Schumann's *Second Violin Sonata*, for their ebullient presentation of the youthful *Sonata* by Richard Strauss, for their colorful interpretation of Debussy's *Sonata* and for their illuminating understanding of the late-romantic *Sonata* by the Franck pupil Louis Vierne. They also respond with complete commitment to the challenge posed by contemporary music. *Cordes invisibles* by Roderik de Man, a composition awarded a first prize in the competition for electro-acoustic music in Bourges in 2005, numbers among the compositions written for them. They have also premiered *Two Vocalises* by Mark Anthony Turnage (Amsterdam, 2001), and the *Second Sonata* of Krzysztof Meyer (Kiev Music Festival, 2006). During

the Poznań Music Spring 2008 they presented a program featuring new music from Poland and the Netherlands.

Together with the violinist Jacobien Rozemond and the violist Elisabeth Smalt they form the Amsterdam Bridge Ensemble praised in the German press for its »virtuosity of the passions.« The ensemble above all would like to build bridges between the romantic and modern eras but in no way neglects the classical period or contemporary music. Its compact disc featuring works by René Samson – including his *Cello Sonata* – was awarded the highest score (ten points) in the Dutch music journal *Luister*.

Doris Hochscheid and Frans van Ruth performed Matthijs Vermeulen's *Second Cello Sonata* in 2003 on the occasion of the presentation of a new edition of his chamber music and his *First Cello Sonata* in 2006 on the occasion of the unveiling of a bust in his honor in Helmond, his birthplace. A compact disc released in 2003 with works by Henriëtte Bosmans and Lex van Delden was termed »passionate« and »of an extraordinary level« in the Dutch press. All of this led to the founding of the Dutch Cello Sonata Foundation in 2007. One of the activities of the foundation – in cooperation with MDG – will be an extensive CD project documenting Dutch music for violoncello and piano. (www.cellosonate.nl)

MDG - ons klankideaal

Alle opnamen van MDG vinden plaats in ruimtes met een natuurlijke akoestiek. Dat hierbij afgezien wordt van iedere vorm van manipulatie van de klank, door kunstmatige nagalm, klankfilters of begrenzers, spreekt voor zich.

Ons doel is een getrouwe weergave met een precieze diepte-definitie, oorspronkelijke dynamiek en natuurlijke klankkleur. Op die manier krijgt ieder werk de passende ruimtelijkheid, terwijl de artistieke interpretatie aan natuurlijkheid en levendigheid wint.

Alle informatie over producten van MDG - de catalogus, booklets, inhoudsopgaven - is ook in brailleschrift of in elektronische vorm verkrijgbaar.

In 1915 werd de Belgische cellist Marix Loevensohn (1880–1943) aangesteld als solocellist van het Amsterdamse Concertgebouworkest. Loevensohn droeg de eigentijdse muziek een warm hart toe. Toen hij in 1919 tien concerten organiseerde ten bate van »De Onafhankelijken«, een vereniging van beeldende kunstenaars die in het Stedelijk Museum haar dertiende tentoonstelling hield, vroeg hij daarvoor de medewerking van Nederlandse componisten, »met een ruime plaats voor jongeren« en »zonder voorkeur voor een of andere richting of school«.

Binnen zeven dagen vonden zo de wereldpremières plaats van twee sonates die sindsdien tot de canon van de Nederlandse muziek voor cello en piano zijn gaan behoren: op 13 september 1919 die van de *Sonate* van Henriëtte Bosmans (1895–1952) en op 19 september die van de *Eerste Sonate* van Willem Pijper (1894-1947). Beide componisten droegen hun sonate aan Loevensohn op en secondeerden hem als pianist op het podium. De Amsterdamse muziekwinkel Broekmans & Van Poppel gaf de werken korte tijd later uit.

Loevensohn bleef zijn componisten en zijn roeping trouw. Van Bosmans had hij alle drie concertante werken en alle kamermuziekwerken met cello (met uitzondering van het strijkkwartet) op het repertoire. Pijper droeg in 1924 ook zijn *Tweede Cellosonate* aan hem op. Aan het

eind van de jaren twintig voerde hij als een van de eersten de voor Thomas Canivez geschreven *Sonate* (1926) van Hendrik Andriessen (1892–1981) uit en in 1930 gaf hij de eerste uitvoering van de *Sonate* (1928) van Pijpers zeer getalenteerde leerling Piet Ketting (1904–1984), in beide gevallen weer met de componist aan de piano. In 1936 tenslotte nam hij afscheid van het Concertgebouworkest met een door Willem Mengelberg gedirigeerde uitvoering van het aan hem opgedragen *Celloconcert* (1936) van Willem Pijper.

De Nederlandse muziek was vanaf de jaren '40 van de negentiende eeuw uit zijn identiteitscrisis opgekrabbeld door een eenzijdige oriëntatie op het Duitse muziekkleven. Duitse musici werden als leraar of muziekdirecteur naar Nederland gehaald, tegelijk vertrokken veel getalenteerde jonge Nederlandse musici naar Duitsland, met name naar het Conservatorium van Leipzig, en Nederlandse critici beoordeelden nieuwe Nederlandse composities op hun conformiteit aan de theorieën van de Leipziger professor Jadassohn en de zijnen met een dogmatisch rood potlood in de hand. Ondanks het feit dat in Amsterdam aan het begin van de twintigste eeuw uitvoeringen van Mahler en Strauss te horen waren die nog steeds tot de allerbeste gerekend mogen worden en dat van Schönberg de *Gurre-lieder*, *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande* en de *Fünf*

Orchesterstücke werden uitgevoerd, wilden veel componisten die in de jaren '80 en '90 geboren waren een veel radicalere vernieuwing. Een bevrijding. Sleutelfiguur was voor hen Alphonse Diepenbrock (1862-1921), bevriend met Mahler maar met een open oor voor de muzikale ontwikkelingen in Frankrijk en met name voor de muziek van Debussy.

De betekenis van Debussy voor vernieuwers als Matthijs Vermeulen (1888-1967) en Willem Pijper, maar ook voor de generaties na hen, is nauwelijks te overschatten en verklaart mede waarom nog steeds het beeld bestaat dat de Nederlandse muziek in die tijd een Duitse oriëntatie voor een Franse ingeruild zou hebben.

Debussy overleed op 27 maart 1918 en al op 14 april wijdde het Concertgebouworkest een herdenkingsconcert aan hem. In mei 1918 begint Vermeulen aan zijn *Eerste Cellosonate*, een onderneming die ongetwijfeld direct is ingegeven door een uitvoering van Debussy's *Cellosonate* (1915) kort tevoren door Thomas Canivez en Evert Cornelis. »Dat alles fantastisch nieuw is, wat Debussy ontwierp«, schrijft Vermeulen, »tonen nog de laatste werken, welke hij kort voor zijn dood schreef. Want stel u slechts voor, hoe ieder componist ter wereld, wie ook, een violoncel-sonate zou concipiëren, of concipieerde, en vergelijk ze met die van Debussy, waar elke maat aanwijst, hoe een geniale geest bij een zo

ouderwetse combinatie als piano en cello, dromen en wonderen dicht, mogelijkheden opent« (4 april 1918).

Ook Pijpers *Eerste Cellosonate* uit 1919 kan men zich moeilijk voorstellen zonder de muziek van Debussy. In dit opzicht is zij moderner, provocerder ook dan zijn *Eerste Violonsonate* uit hetzelfde jaar, die nog duidelijk Mahleriaanse sporen draagt. Matthijs Vermeulen schrijft: »Ik hoorde sinds lange tijd geen muziek zo verrassend, boeiend en indrukwekkend als het begin der nocturne zijner violoncel-sonate, met die nieuwe en originele cellopartij van springstok gecombineerd met ongearticuleerde glissando's. Dat is de meest-expressieve instrumentatie van wègvlagend nachtgeluid, die ik ken«. Beide citaten van Vermeulen geven wel aan hoe belangrijk 'vernieuwing' op dat ogenblik voor de nieuwe generatie van componisten was.

Het is opmerkelijk dat beide sonates van Pijper al in 1921 in de programma's van de *Verein für musikalische Privataufführungen* in Wenen voorkomen. De *Violonsonate* wordt er op 23 mei, 30 mei en 10 oktober uitgevoerd door Rudolf Kolisch en Elly Lüttmann, de *Cellosonate* op 7 november door Wilhelm Winkler en Selma Stampfler. Overigens woonde Schönberg, de spilfiguur van de Weense *Verein*, van oktober 1920 tot maart 1921 in Zandvoort.

Vanaf 1920 ontwikkelt Pijper zijn 'kiemceltechniek', geïnspireerd op het

biologische verschijnsel van het zaadje waaruit een hele plant groeit. Juist het gebruik van een kleine melodische cel biedt hem tal van mogelijkheden zijn muziek organisch, in voortdurende transformaties en vol polytonale en polymetrische vertakkingen – waarbinnen het traditionele soloinstrument niet per se zijn solostatus behoudt - te ontwikkelen. Het primaat van de melodie blijft hierbij altijd gehandhaafd. »Muziek ontstaat uitsluitend uit melodische gegevens«, schrijft hij in 1929. »Muzikale waarde is melodische waarde«.

In deze jaren componeert hij als in een roes bijna al zijn belangrijke kamer-muziekwerken: het *Septet voor piano, blaaskwintet en contrabas* en het *Tweede Strijkkwartet* in 1920, het *Tweede Pianotrio* in 1921, de *Tweede Violonsonate* in 1922, het *Sextet voor piano en blaaskwintet* en het *Derde Strijkkwartet* in 1923, de *Tweede Cellosonate* in 1924, de *Tweede en Derde Pianosonatinen* in 1925, de *Fluitsonate* eveneens in 1925, het *Vierde Strijkkwartet* in 1928 en de *Pianosonate* in 1930.

Tegelijk stijgt zijn internationale ster. Uitvoeringen van zijn *Tweede Violonsonate* en zijn *Tweede Pianotrio* in 1924 in Londen leiden ertoe dat Oxford University Press een aantal van zijn werken, waaronder de *Tweede Cellosonate*, uitgeeft. Zijn vriendschap met Pierre Monteux, de Franse gast-dirigent van het Concertgebouworkest, leidt onder meer tot zijn *Derde Simfonie*

(1926). Ook speelt hij onder diens leiding zijn *Pianoconcert* (1927). Hij is oprichter en voorzitter van de Nederlandse afdeling van de *International Society for Contemporary Music* en tijdens het Festival in 1929 in Genève als eerste Nederlander jurylid.

In datzelfde jaar brengt hij onder woorden hoe sterk zijn gevoel voor vernieuwing gericht is op het scheppen van echt Nederlandse muziek: »De Nederlandsche muzikaliteit is niet een emulsie van Duitsche diepzinnigheid en Fransch savoir faire, de Nederlandse muzikaliteit is de consequentie van vijf eeuwen cultureele eenheid. ... Wij staan op dit oogenblik aan het begin van een nieuwe nationale bewustwording; onze landgenoten zullen moeten inzien, dat een nieuwe, krachtige Nederlandsche muziek bestaat«.

In 1930 werd Pijper benoemd tot directeur van het nieuw opgerichte Conservatorium van Rotterdam. Als Pijpers belangrijkste compositieeerlering mag wel Rudolf Escher (1912-1980) beschouwd worden, die van 1934 tot 1937 in Rotterdam bij hem studeerde. Zijn *Sonate Concertante* voor cello en piano schreef Escher daar in 1943. De sonate werd in 1947 uitgegeven door het in datzelfde jaar opgerichte Documentatiecentrum Nederlandse Muziek (Donemus). In 1955 verscheen een gereviseerde versie.

Op 14 mei 1940 was de binnenstad van Rotterdam verwoest door een bom-

bardement van de nationaal-socialistische *Luftwaffe*. Pijper had zich in zijn oude auto in veiligheid kunnen brengen. Het merendeel van zijn manuscripten bleef bewaard, omdat hij ze in een kluis had opgeborgen. Maar zijn huis brandde af en een verzameling exotische muziekinstrumenten ging verloren. Ook het Conservatorium ging in vlammen op. Rudolf Escher verloor nagenoeg al zijn composities, gedichten en schilderijen en vrijwel zijn volledige bibliotheek.

De *Sonate Concertante* vormt samen met het orkestwerk *Musique pour l'esprit en deuil* (1941-1943) en het pianowerk *Arcana musae dona* (1944) Eschers 'oorlogstriptiek'.

In een voorwoord tot zijn 'Arcana', opgedragen aan Luctor Ponse, zegt Escher: »De alchemistenterm ARCANUM is hier gebruikt in de betekenis van »geheim geneesmiddel. ... De titel »geheime geneesmiddelen door de Muze geschonken« is symbolisch bedoeld en houdt geen program in. Hij is de naam van een muziek die vóór alles uiting wil zijn van bezield geest contra ontarding en destructie«. »Mijn werk uit deze periode«, schrijft Escher elders, »heeft een soort zwaarte gekregen, een verbetering hier en daar, die het duidelijk doen beseffen als gegroeid temidden van rampen. ... Dat is er voor mij persoonlijk juist de ethische betekenis van: dat het constructies zijn van de geest,

in een tijd dat »geest« (als je zoiets nog zo noemen kunt) haast uitsluitend voor volkomen destructieve doeleinden wordt aangewend«. En in 1949 zegt hij over de *Sonate concertante*: »Want het constructieve element betekent voor mij, verre van een louter formele aangelegenheid de essentie en de opperste vervulling van het creatieve proces zelf. Onnodig te zeggen dat ik het dus volstrekt niet als vijandig beschouw tegenover de emotionele bronnen van het kunstwerk«.

Eschers opvatting van het 'constructieve element' heeft direct te maken met de manier waarop hij de muziek van Debussy begrijpt en waardeert. »In het algemeen kan worden vastgesteld«, schrijft hij in 1962, »dat de aard en de draagwijdte van de veranderingen, door Debussy in het componeren tweeweggebracht, tot op de huidige dag niet ten volle zijn begrepen. Uit het feit dat de muziekhistorische *communis opinio* nog altijd luidt dat Debussy een impressionist zou zijn geweest, blijkt dit wel overduidelijk. ... Muziek immers is de kunst van de akoestische veranderingen in Tijd: de componist is verwekker van klinkende tijdstructuren. Debussy is geen impressionist, omdat die tijdstructuren niet adequaat beschreven kunnen worden in een picturale of literaire terminologie«. Hij beschrijft het structuurprincipe dat het compositorische denken van Debussy beheerst als »het *additieve*, het toevoegingsbeginsel, dat

in en buiten Europa oude rechten heeft«. Dit beginsel onderscheidt zich van het »*divisieve*, het delingsprincipe«, dat van de renaissance tot aan de late romantiek in Europa de toon heeft aangegeven. »De volgens het delingsbeginsel gecomponeerde muziek is in wezen gedacht van de langere eenheid uit, die in kortere eenheden wordt onderverdeeld, terwijl de essentie van het toevoegingsbeginsel berust op de kleinste eenheid als uitgangspunt, welke door toevoeging van andere eenheden zich tot een grotere eenheid ontwikkelt«.

De volledige titel, *Sonate concertante*, geeft aan dat Escher er zeker niet naar gestreefd heeft de twee instrumenten in een kamermuzikale intimiteit te verenigen. Vaak lijkt het erop dat zij om de voorrang strijden. Ook de contrasten tussen de drie delen zijn van een haast onkamermuzikale scherpte. Zo ademt het tweede deel een diepe contemplatieve sfeer, misschien niet zonder verwantschap met Debussy's 'maan-muzieken'. Aan het einde van de sonate buitelt de cello virtuoos door de triomfale klokkenaccorden van de piano op en neer, totdat Escher op het allerlaatst aan de sonate nog een filosofische wending geeft.

Escher heeft zijn sonate opgedragen aan Vilmos Palotai, de cellist van het Hongaars Strijkkwartet. De primarius daarvan, Zoltán Székely, had in 1939 met het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Men-



Marix Loevensohn um 1925
(Archiv Nederlands Muziek Instituut
Den Haag)

gelberg in Amsterdam de première van het *Tweede Violoncelloconcert* van Bartók gespeeld. Noodgedwongen verbleef het kwartet de hele oorlogsperiode in Nederland.

Men heeft soms de indruk dat in de decennia na de eerste wereldoorlog het Nederlandse muziekleven volledig beheerst wordt door Pijper en zijn leerlingen. Maar dat is niet zo: er is een aantal belangrijke componisten dat zich manifesteert naast het modernistische denken van de Pijperianen.

Een van hen is Luctor Ponse (1914-1998). In zijn geval is dat ook niet zo verwonderlijk omdat hij, als zoon van een Nederlandse vader en een Franse moeder, in Genève was geboren en zich pas in 1936 in Nederland vestigde. Na de vroegtijdige dood van zijn vader was hij in 1917 naar de geboorteplaats van zijn moeder, vlakbij het Noordfranse Valenciennes, verhuisd. Daar speelde hij al als tienjarig jongetje in de plaatselijke bioscoop begeleidingsmuziek bij de stomme film. Vanaf 1933 studeerde hij aan het Conservatorium van Genève piano bij Johnny Aubert (1888-1954), onder wiens leiding hij de *Prix de Virtuosité* behaalde, en bij de ritmicus Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Ook kreeg hij improvisatieles van Frank Martin (1890-1974), met wie hij zijn liefde voor de jazz deelde. Nadat hij in 1936 met zijn eerste compositie in Brussel de *Prix Henri Lebaeuf* gewonnen had, studeerde hij in Nederland nog een tijdje bij Henk Badings

(1907-1987), die zelf weliswaar korte tijd bij Pijper had gestudeerd maar al snel zijn eigen weg was gegaan.

Ponse was een briljant en meeslepend pianist die de moeilijkste nieuwe muziek van die tijd niet schuwde: Prokofiev, Bartók, Escher. Legendarisch is zijn uitvoering in 1946 van het *Tweede Pianooncert* van Bartók met het Concertgebouworkest onder leiding van Eduard van Beinum. Zijn opname uit 1960 van Bartóks *Sonate voor twee piano's en percussie* met Géza Frid en leden van het London Symphony Orchestra onder leiding van Antal Dorati is op cd heruitgebracht.

Waar Ponse met Escher een Latijnse helderheid van vormgeving deelt, onderscheidt zijn componeertrant zich vooral door »een feilloze structurele intuïtie« (Leo Samama) en een afwezigheid van enig systeemdenken. Ook toen Ponse vanaf 1949, na een ontmoeting met de Schönbergdiscipel Max Deutsch, de twaalftoonstechniek ging toepassen en zich nog later op het gebied van de elektronische muziek begaf, bleven deze hoofdkenmerken van zijn muziek intact.

In zijn 'eerste periode' componeerde Ponse uitsluitend kamermuziekwerken. Daaronder een *Sonate* voor twee violen in 1940, een *Trio voor fluit, klarinet en fagot* en zijn *Eerste Strijkkwartet* in 1941, de *Eerste Cellosonate* en *Deux pièces voor blaaskwintet* in 1943, het *Duo voor viool en cello* in 1946, het *Tweede strijkkwartet* in

1947, de *Vioolsonate* in 1948 en het *Derde Strijkkwartet* in 1949. De *Eerste Cellosonate* werd in 1948 door Donemus uitgegeven, de eerstbekende uitvoeringen werden in 1947 verzorgd door de Belgische cellist Jean Aerts met de pianiste Marthe Devos in Brussel en kort daarna met Luctor Ponse aan de piano in Antwerpen.

De sonate is overwegend klassiek en, in Eschers terminologie, volgens het delingsprincipe geconcipieerd. Het eerste deel is in een eenvoudige en transparante sonatevorm gedacht, het tweede deel als scherzo met een contrasterend trio en het vierde deel als rondo. Evenals in Eschers sonate is het langzame deel van een grote verstillig, al klinkt die hier eerder tragisch dan contemplatief en staat die wellicht dichter bij Bartóks 'nacht-muzieken'. De sonate in zijn geheel kenmerkt zich door een sprankelende virtuositeit, zowel in de individuele partijen als in het samenspel. Zij belichaamt zo het genot aan de muziek. En aan het musiceren.

Frans van Ruth

Willem Pijper, *De Quintencirkel* (1929)

Willem Pijper, *De Stemvork* (1930)

Rudolf Escher, *Debussy. Actueel verleden* (ed. 1985)

Ton Braas, *Door het geweld van zijn verlangen. Een biografie van Matthijs Vermeulen* (1997)

Leo Samama, *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw* (2006)

Doris Hochscheid studeerde bij Dmitrij Ferschtman in Amsterdam, bij Melissa Phelps in Londen en bij Philippe Muller in Parijs. Zij werd tot tweemaal toe onderscheiden met de Prize for an Outstanding Cellist tijdens het Tanglewood Festival in de Verenigde Staten. Naast de 'gangbare' soloconcerten voerde zij o.a. het *Poème* van Henriëtte Bosmans, het *Celloconcert* van Prokofiev, de eerste versie van het *Eerste Celloconcert* van Martinů en de *Cello-Symphony* van Britten uit. Al sinds haar studietijd is zij lid van het ASKO Ensemble, waarbij zij soleerde in het *Celloconcert* van Ligeti en waarmee zij tijdens de eerste Cellobiënnale van Amsterdam in 2006 de wereldpremière verzorgde van het *Celloconcert* van Dimitris Andrikopoulos. Ook was zij vele jaren lid van het Leo Smit Ensemble, waarmee zij, behalve in de reguliere concerten in Amsterdam, ook in Parijs en in Londen optrad (www.dorishochscheid.nl).

Frans van Ruth was aanvankelijk leerling van pianist-componist Hans Osieck. Na zijn literatuurstudies aan de Universiteiten van Utrecht en Parijs studeerde hij piano en kamermuziek bij Herman Uhlhorn en Eli Goren aan het Utrechts Conservatorium. Tijdens de Hugo Wolf Wettbewerf in Stuttgart in 1987 ontving hij, naast de persoonlijke complimenten van Elisabeth Schwarzkopf, van de jury een speciale liedbegeleidersprijs. Samen met Willem

Noske deed hij veel onderzoek naar het Nederlandse muziekleven in de negentiende en de vroege twintigste eeuw. In 1995 was hij mede-oprichter van de Leo Smit Stichting en tot 2004 programmeur van de door die stichting georganiseerde concerten, waarin hij o.a. veeleisende solostukken als de *Études de Jazz* van Ervin Schulhoff en de *Tweede Pianoonate* van Karl Amadeus Hartmann uitvoerde (www.fransvanruth.nl).

Beide musici zijn als leraar verbonden aan het Conservatorium van Amsterdam.

Geprezen voor hun opmerkelijke programmering van Mendelssohns *Tweede Cellosonate* in combinatie met Grützmachers transcriptie van Schumanns *Tweede Vioolsonate* en voor hun uitdagende visie op de jeugdige *Sonate* van Richard Strauss, voor hun kleurrijke weergave van de *Sonate* van Debussy en voor hun inleving in de laatromantische taal van de *Sonate* van Louis Vierne, gaan Doris Hochscheid en Frans van Ruth vol overtuiging ook de uitdaging aan om hedendaagse composities uit te voeren.

Tot de Nederlandse en andere in Nederland wonende componisten die opdrachtwerken voor hen geschreven hebben behoort Roderik de Man, wiens compositie *Cordes invisibles* voor cello, piano en tape bekroond werd met een eerste prijs tijdens het Concours voor elektro-akoestische

muziek 2005 in Bourges. Ook verzorgden zij wereldpremières van werken van vooraanstaande buitenlandse componisten als Mark Anthony Turnage (*Two Vocalises*, Amsterdam 2001) en Krzysztof Meyer (*Cellosonate no.2*, Muziekfestival Kiev 2006). Tijdens de Muzieklente van Poznan in 2008 stelden zij een programma met nieuwe muziek uit Nederland en Polen voor.

Met violiste Jacobien Rozemond en altvioliste Elisabeth Smalt vormen zij het Amsterdam Bridge Ensemble, dat zowel in pianokwartet- als in strijktrio- of pianotrioformatie optreedt. Het ensemble wil vooral bruggen slaan tussen romantiek en modernisme, maar zonder de klassieke of hedendaagse muziek te verwaarlozen. Zo werd een cd met werken van René Samson – waaronder diens *Cellosonate* – in *Luister* bekrond met een 10.

In 2003 voerden Doris Hochscheid en Frans van Ruth de *Tweede Cellosonate* van Matthijs Vermeulen uit tijdens de presentatie in Amsterdam van een nieuwe uitgave van diens kamermuziek en in 2006 zijn *Eerste Cellosonate* bij gelegenheid van de onthulling van een borstbeeld in Vermeulens geboorteplaats Helmond. Eveneens in 2003 brachten zij een cd uit met werken van Henriëtte Bosmans en Lex van Delden, waarvan de uitvoering in de pers werd omschreven als »hartstochtelijk« en »van uitzonderlijk hoog niveau«. Mede op grond van het succes van deze cd hebben zij in

2007 de Stichting Cellosonate Nederland opgericht. Een van de activiteiten van de stichting is een – in samenwerking met MDG – opgezet langjarig cd-project, gewijd aan de Nederlandse muziek voor cello en piano (www.cellosonate.nl).

MDG - das Klangkonzept

Alle Einspielungen von MDG werden in der natürlichen Akustik speziell ausgesuchter Konzerträume aufgezeichnet. Daß hierbei auf jede klangverändernde Manipulation mit künstlichem Hall, Klangfiltern, Begrenzern usw. verzichtet wird, versteht sich für ein audiophiles Label von selbst.

Das Ziel ist die unverfälschte Wiedergabe mit genauer Tiefenstaffelung, originaler Dynamik und natürlichen Klangfarben. So erhält jedes Werk die musikalisch sinnvolle Räumlichkeit, und die künstlerische Interpretation gewinnt größte Natürlichkeit und Lebendigkeit.

Sämtliche Informationen über MDG-Produktionen - Katalog, Booklets, Inhaltsangaben - sind für Sehbehinderte in Blindenschrift oder auf Datenträgern erhältlich.

1915 wurde der belgische Cellist Marix Loevensohn (1880-1943) zum neuen Solocellisten des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters berufen. Die zeitgenössische Musik lag ihm sehr am Herzen. Als er 1919 zehn Konzerte zugunsten der 'Unabhängigen' organisierte, einem Künstlerverein, der im Städtischen Museum seine dreizehnte Ausstellung präsentierte, bat er die niederländischen Komponisten um ihre Mitarbeit, »mit reichlich Platz für die jüngeren« und »ohne Bevorzugung jeglicher Richtung oder Schule«. Innerhalb von sieben Tagen, am 13. und am 19. September, fanden so die Uraufführungen von zwei Sonaten statt, die heutzutage zum Kanon der niederländischen Musik für Cello und Klavier gehören: die Sonate von Henriette Bosmans (1895-1952) und die *Erste Sonate* von Willem Pijper (1894-1947). Beide Komponisten widmeten Loevensohn ihre Sonate und begleiteten ihn am Klavier. Der Amsterdamer Musikladen Broekmans & van Poppel gab die Werke kurze Zeit später heraus.

Loevensohn hat seinen Komponisten und seiner Berufung die Treue gehalten. Von Bosmans nahm er alle drei konzertanten Werke und die vollständige Kammermusik mit Cello (mit Ausnahme des Streichquartetts) ins Repertoire. Pijper widmete ihm 1924 auch seine *Zweite Cellosonate*. Ende der zwanziger Jahren führte er als einer der Ersten die für Thomas Canivez

geschriebene *Sonate* (1926) von Hendrik Andriessen (1892-1981) auf und 1930 brachte er die *Sonate* (1928) von Pijpers sehr begabtem Schüler Piet Ketting (1904-1984) zur Uraufführung, beide Male wieder begleitet von den Komponisten am Klavier. 1936 schließlich verabschiedete er sich vom Concertgebouw-Orchester mit einer von Willem Mengelberg geleiteten Aufführung des ihm gewidmeten Cellokonzertes (1936) von Willem Pijper.

Die niederländische Musik hatte sich seit den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts aus ihrer Identitätskrise durch eine einseitige Orientierung am deutschen Musikleben aufgerafft. Deutsche Musiker wurden als Lehrer oder Musikdirektor in die Niederlande eingeladen, gleichzeitig fuhren viele talentierte junge niederländische Musiker nach Deutschland, besonders nach Leipzig. Die niederländischen Kritiker kontrollierten mit dem dogmatischen roten Bleistift in der Hand, ob die neuen niederländischen Kompositionen sich in die Theorien des Leipziger Professors Jadassohn und seiner Kollegen fügten.

Obwohl in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts in Amsterdam Aufführungen von Mahler und Strauss zu hören waren, die noch immer zu den allerbesten gerechnet werden dürfen, und von Schönberg die *Gurre-Lieder*, *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande* und die

Fünf Orchesterstücke aufgeführt wurden, strebten viele Komponisten die in den achtziger und neunziger Jahren geboren waren, eine viel radikalere Erneuerung an. Eine Befreiung. Schlüsselfigur für sie war Alphonse Diepenbrock (1862-1921), der zwar eng mit Mahler befreundet war, zu gleicher Zeit aber ein offenes Ohr für die musikalischen Entwicklungen in Frankreich und besonders für die Musik von Claude Debussy hatte.

Die Bedeutung von Debussy für Erneuerer wie Matthijs Vermeulen (1888-1967) und **Willem Pijper**, aber auch für die Generation nach ihnen, ist kaum zu überschätzen und erklärt zum Teil, warum noch immer der Eindruck besteht, daß die niederländische Musik damals eine deutsche Orientierung gegen eine französische eingetauscht habe. Debussy war am 27. März 1918 gestorben und bereits am 14. April widmete das Concertgebouw-Orchester ihm ein Gedächtniskonzert. Im Mai 1918 begann Vermeulen die Arbeit an seiner *Ersten Cellosonate*, ein Unternehmen, das wohl direkt von einer kurz zuvor von Thomas Canivez und Evert Cornelis veranstalteten Aufführung der *Cellosonate* (1915) von Debussy inspiriert worden war. »Daß alles fantastisch neu ist, was Debussy entwarf«, schreibt Vermeulen, »zeigen noch die letzten Werke, welche er kurz vor seinem Tode schrieb. Denn stellen Sie sich nur vor, wie jeder Komponist in der Welt

eine Cellosonate konzipieren würde oder konzipiert hat, und vergleichen Sie diese mit jener von Debussy, wo jeder Takt zeigt, wie ein genialer Geist bei einer so altmodischen Kombination wie Klavier und Cello, Träume und Wunder dichtet, Möglichkeiten eröffnet« (4. April 1918).

Auch Pijpers *Erste Cellosonate* kann man sich ohne die Musik von Debussy schwer vorstellen. In dieser Hinsicht ist sie moderner und auch provozierender als seine *Erste Violinsonate* aus demselben Jahr, die deutlicher die Spuren Mahlers trägt. Matthijs Vermeulen schreibt: »Ich hörte seit langer Zeit keine Musik so überraschend, packend und beeindruckend als den Anfang der *Nocturne* seiner *Cellosonate*, mit jener neuen und originellen Cellostimme von Springbogen kombiniert mit unartikulierten Glissandos. Das ist die expressivste Instrumentation von in Böen wegwehendem Nachtgeräusch, die ich kenne«. Beide Zitate von Vermeulen zeigen wohl wie wichtig 'Erneuerung' in jener Epoche für die neue Generation von Komponisten war.

Es ist bemerkenswert, daß beide Sonaten von Pijper 1921 ihren Platz in den Programmen des Wiener »Vereins für musikalische Privataufführungen« bekommen haben. Die *Violinsonate* wurde gleich dreimal von Rudolf Kolisch und Elly Lüttmann, die *Cellosonate* am 7. November

von Wilhelm Winkler und Selma Stampfler aufgeführt. Übrigens wohnte Schönberg, Mittelpunkt des Wiener Vereins, von Oktober 1920 bis März 1921 in Zandvoort bei Amsterdam.

Ab 1920 entwickelt Pijper seine 'Keimzellentechnik', ausgehend vom biologischen Prinzip eines Samens, aus dem eine ganze Pflanze wächst. Gerade die Benutzung einer kleinen melodischen Zelle bietet ihm zahllose Möglichkeiten seine Musik organisch, in fortwährenden Transformationen und in einer Vielzahl von polytonalen und polymetrischen Verzweigungen – worin das traditionelle Soloinstrument nicht unbedingt seinen solistischen Status behält – zu entwickeln. Das Primat der Melodie bleibt aber immer aufrechterhalten: »Musik entsteht ausschließlich aus melodischen Elementen«, schreibt er 1929, »musikalischer Wert ist melodischer Wert«.

In diesen Jahren komponiert Pijper wie in einem Rausch fast alle seine wichtigen Kammermusikwerke: 1920 das *Septett für Klavier, Bläserquintett und Kontrabass* und das *Zweite Streichquartett*, 1921 das *Zweite Klaviertrio*, 1922 die *Zweite Violinsonate*, 1923 das *Sextett für Klavier und Bläserquintett* und das *Dritte Streichquartett*, 1924 die *Zweite Cellosonate*, 1925 die *Zweite* und *Dritte Klaviersonatine* und die *Flötensonate*, 1928 das *Vierte Streichquartett* und 1930 die *Klaviersonate*. Zu gleicher Zeit geht sein internationaler Stern immer mehr auf. Auf-

führungen seiner *Zweiten Violinsonate* und seines *Zweiten Klaviertrios* 1924 in London führen dazu, daß *Oxford University Press* einige seiner Werke, darunter die *Zweite Cellosonate*, herausgibt. Seine Freundschaft mit Pierre Monteux, dem französischen Gastdirigenten des Concertgebouw-Orchesters, veranlasst ihn zu seiner *Dritten Symfonie* (1926). Auch spielt er unter dessen Leitung sein *Klavierkonzert* (1927). Er ist Begründer und Vorsitzender der niederländischen Abteilung der *International Society for Contemporary Music* und während des Festivals 1929 in Genf als erster Niederländer Jurymitglied. Im gleichen Jahr formuliert er, wie stark sein Gefühl für Erneuerung auf die Schöpfung einer wahrhaften niederländischen Musik ausgerichtet ist: »Die niederländische Musikalität ist nicht eine Emulsion von deutschem Tiefsinn und französischem *savoir faire*, die niederländische Musikalität ist die Konsequenz von fünf Jahrhunderten kultureller Einheit. ... Wir stehen in diesem Augenblick am Anfang einer neuen nationalen Bewußtwerdung; unsere Landgenossen werden einsehen müssen, daß eine neue, kräftige niederländische Musik besteht«.

1930 wurde Pijper zum Direktor des neu gegründeten Rotterdamer Konservatoriums ernannt. Als sein wichtigster Kompositionsschüler gilt **Rudolf Escher** (1912-1980), der 1934-1937 in Rotterdam

bei ihm studierte. Die *Sonate Concertante* schrieb Escher dort 1943. Sie wurde 1947 von *Donemus*, das in dem Jahre gegründete Dokumentationszentrum niederländischer Musik, herausgegeben. 1955 erschien dann eine revidierte Fassung.

Am 14. Mai 1940 war die Rotterdamer Innenstadt von einem Bombardement der nationalsozialistischen Luftwaffe zerstört worden. Pijper hatte sich mit seinem alten Auto retten können. Die Mehrzahl seiner Manuskripten blieb erhalten, weil er sie in einem Tresor aufgehoben hatte. Seine Wohnung aber brannte aus und eine Sammlung exotischer Musikinstrumente ging verloren. Auch das Konservatorium fiel dem Feuer zum Opfer. Rudolf Escher verlor fast alle seine Kompositionen, Gedichte und Gemälde und nahezu seine vollständige Bibliothek.

Die *Sonate Concertante* bildet zusammen mit dem Orchesterwerk *Musique pour l'esprit en deuil* (Musik für den trauernden Geist, 1941-1943) und dem Klavierwerk *Arcana musae dona* (1944) Eschers 'Kriegstriptik'. In einem Vorwort zu *Arcana*, das Luctor Ponse gewidmet ist, sagt Escher: »Die alchemistische Bezeichnung ARCANUM ist hier angewendet in der Bedeutung von 'geheimes Heilmittel'. ... Der Titel 'geheime Heilmittel von der Muse geschenkt' ist symbolisch gemeint und enthält kein Programm. Er ist der Name einer Musik, die vor allem Ausdruck

von beseeltem Geist gegen Entartung und Destruktion sein will«. »Meine Werke aus dieser Periode«, schreibt Escher an anderer Stelle, »haben eine gewisse Schwere bekommen, eine Verbissenheit hie und da, welche erkennen lassen, daß sie inmitten von Katastrophen gewachsen sind. ... Das ist für mich persönlich gerade ihre ethische Bedeutung: daß sie Konstruktionen des Geistes sind, in einer Zeit in der »Geist« (wenn man so etwas noch so nennen kann) fast ausschließlich für völlig destruktive Zwecke angewendet wird«. Und 1949 sagt er noch über die *Sonate Concertante*: »... das konstruktive Element bedeutet für mich alles andere als eine rein formelle Angelegenheit: es ist das Wesen und die höchste Erfüllung des schöpferischen Prozesses selbst. Unnötig zu sagen, daß ich es absolut nicht als feindlich den emotionalen Quellen des Kunstwerkes gegenüber betrachte«.

Eschers Auffassung vom 'konstruktiven Element' steht in direkter Verbindung mit der Weise, in der er die Musik von Debussy versteht und würdigt. »Im allgemeinen kann festgestellt werden«, schreibt er 1962, »daß die Art und Tragweite der Änderungen, die von Debussy im Komponieren herbeigeführt wurden, bis auf den heutigen Tag nicht völlig verstanden worden sind. Die Tatsache, daß die musikhistorische *opinio communis* noch immer davon ausgeht, daß Debussy ein Impressionist gewesen ist, weist solches überdeutlich nach. ...

Denn Musik ist die Kunst der akustischen Änderungen in Zeit: der Komponist ist Erzeuger von tönenden Zeitstrukturen. Debussy ist kein Impressionist, weil jene Zeitstrukturen nicht angemessen in einer piktoralen oder literarischen Terminologie beschrieben werden können«. Er definiert das Strukturprinzip welches das kompositorische Denken von Debussy beherrscht als »das *additive*, das Hinzufügungsprinzip, das innerhalb und außerhalb von Europa alte Rechte hat«. Dieses Prinzip unterscheidet sich vom »*divisiven*, vom Teilungsprinzip«, das von der Renaissance bis zur späten Romantik in Europa den Ton angeeignet hat. »Die nach dem Teilungsprinzip komponierte Musik ist im Grunde von der längeren Einheit aus gedacht, die in kürzere Einheiten unterteilt wird, wohingegen das Wesen des Hinzufügungsprinzip auf der kleinsten Einheit als Ausgangspunkt beruht, welche sich durch Hinzufügung von anderen Einheiten zu einer größeren Einheit entwickelt«.

Die Beiordnung des Adjektivs 'concertante' deutet schon darauf hin, daß Escher mit seiner Cellosonate sicherlich nicht eine Komposition beabsichtigt hat, in der die beiden Instrumente sich in kammermusikalischer Intimität vereinen. Oft scheinen sie eher um den Vorrang zu streiten. Auch die Kontraste zwischen den drei Sätzen sind von einer fast unkammermusikalischen Schärfe. So zieht der zweite Satz sich in eine tiefe Kontemplation zurück, die an

die 'Mond-Kompositionen' von Debussy erinnern kann. Am Ende der Sonate purzelt dann das Cello spielfreudig zwischen den triumphalen Glockenakkorden des Klaviers hin und her, bevor Escher der Sonate einen philosophischen Schlusspunkt setzt.

Escher hat seine Sonate Vilmos Palotai gewidmet, dem Cellisten des Ungarischen Streichquartetts. Dessen Primarius, Zoltán Székely, hatte 1939 das *Zweite Violinkonzert* von Bartók in Amsterdam mit dem Concertgebouw-Orchester unter Mengelberg uraufgeführt. Das Quartett verbrachte die ganze Kriegsperiode in den Niederlanden.

Man könnte leicht den Eindruck erhalten, daß in den Jahrzehnten nach dem ersten Weltkrieg das niederländische Musikleben völlig von Pijper und seinen Schülern beherrscht worden sei. Das ist aber nicht so: es gibt eine Zahl von wichtigen Komponisten, die sich abseits des modernistischen Denkens der Pijperianer profiliert haben. Zu ihnen gehört **Luctor Ponse** (1914-1998). In seinem Fall ist das nicht sehr verwunderlich, weil er als Sohn eines niederländischen Vaters und einer französischen Mutter in Genf geboren wurde und sich erst 1936 in den Niederlanden niederließ. Nach dem frühzeitigen Tode seines Vaters war er 1917 in den Geburtsort seiner Mutter in der Nähe des nordfranzösischen Valenciennes umgezo-

gen. Dort spielte er bereits mit zehn Jahren im Kino Begleitmusik zum Stummfilm. Ab 1933 studierte er dann am Genfer Konservatorium Klavier bei Johnny Aubert (1888-1954), unter dessen Leitung er den *Prix de Virtuosité* bekam, und bei dem Rhythmiker Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Auch genoß er Improvisationsunterricht bei Frank Martin (1890-1974), mit dem er die Liebe zum Jazz teilte. Nachdem er 1936 mit seiner ersten Komposition in Brüssel den *Prix Henri Leboeuf* gewonnen hatte, studierte er in den Niederlanden noch Komposition bei Henk Badings (1907-1987), der selber zwar kurzfristig bei Pijper studiert hatte, dann aber seinen eigenen Weg gegangen war.

Ponse war ein brillanter und mitreißender Pianist, der die schwierigste Musik seiner Zeit - Prokofiev, Bartók, Escher - nicht scheute. Legendar ist seine Aufführung des *Zweiten Klavierkonzertes* von Bartók 1946 mit dem Concertgebouw-Orchester unter der Leitung von Eduard van Beinum. Seine Aufnahme von Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* aus dem Jahre 1960 mit Géza Frid und Mitgliedern des *London Symphony Orchestra* unter Antal Dorati ist auf CD neu herausgebracht worden.

Wenn Ponse auch mit Escher die klassische Klarheit in der Formgestaltung teilt, so unterscheidet sich seine Art des Komponierens vor allem durch eine tadellose strukturelle Intuition und die Abwesenheit jeglichen Systemdenkens. Auch als er sich

ab 1949, nach einer Begegnung mit dem Schönbergsschüler Max Deutsch, der Zwölftontechnik zuwandte und sich später auf das Gebiet der elektronischen Musik begab, blieben diese Hauptmerkmale seiner Musik erhalten.

In seiner 'ersten Periode' komponierte Ponse ausschließlich Kammermusikwerke: 1940 die *Sonate für Zwei Violinen*, 1941 das *Trio für Flöte, Klarinette und Fagott* und das *Erste Streichquartett*, 1943 die *Erste Cellosonate* und *Deux pièces für Bläserquintett*, 1946 das *Duo für Violine und Cello*, 1947 das *Zweite Streichquartett*, 1948 die *Violinsonate* und 1949 das *Dritte Streichquartett*. Die *Erste Cellosonate* wurde 1948 von Donemus herausgegeben. Die früheste bekannte Aufführung erfolgte 1947 mit dem belgischen Cellisten Jean Aerts zuerst mit der Pianistin Marthe Devos in Brüssel und kurz danach mit Luctor Ponse in Antwerpen.

Die Sonate ist recht klassisch und - in Eschers Terminologie - nach dem Teilungsprinzip konzipiert. Der erste Satz ist in einer einfachen und transparenten Sonatenform gedacht, der zweite Satz als Scherzo mit kontrastierendem Trio und der vierte Satz als Rondo. Wie in Eschers Sonate atmet der langsame Satz eine tiefe Innerlichkeit, die hier aber eher tragisch als kontemplativ wirkt und vielleicht Bartóks 'Nachtmusiken' näher ist. Die Sonate als Ganzes ist durch eine überschäumende Virtuosität sowohl

in der Gestaltung der individuellen Partien als im Zusammenspiel ausgezeichnet. Sie verkörpert damit die Lust an der Musik. Und am Musizieren.

Frans van Ruth

Willem Pijper, *De Quintencirkel* (1929).
Willem Pijper, *de Stenvork* (1930).
Rudolf Escher, *Debussy. Actueel verleden* (Hrsg. 1985).
Ton Braas, *Door het geweld van zijn verlangen. Een biografie van Matthijs Vermeulen* (1997).
Leo Samama, *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw* (2006).

Doris Hochscheid studierte bei Dmitrij Ferschtman in Amsterdam, Melissa Phelps in London und Philippe Muller in Paris. Gleich zweimal wurde sie während des Tanglewood Festivals in der USA mit dem *Prize for an outstanding cellist* ausgezeichnet. Neben den 'üblichen' Solokonzerten, führte sie u. a. das *Poème* von Henriette Bosmans, das *Cellokonzert* von Prokofiev, die Originalfassung des *Ersten Cellokonzertes* von Martinů, die *Cello-Symphonie* von Britten und das *Cellokonzert* von Ligeti auf, letzteres mit dem Asko Ensemble, in dem sie seit ihrer Studienzeit Mitglied ist und mit dem sie 2006, im Rahmen der ersten Amsterdamer Cellobiennale, das *Cellokonzert* von Dmitris Andrikopoulos uraufführte. Auch war sie über viele Jahre Mitglied des Leo-Smit-Ensembles, mit dem sie, außer in den regulären Konzerten in Amsterdam, auch in Paris und London auftrat. Doris Hochscheid spielt ein Bernardel-Cello, das ihr von einem Bewunderer zur Verfügung gestellt wurde. (www.dorishochscheid.nl).

Frans van Ruth begann seine Ausbildung bei dem Pianisten und Komponisten Hans Osieck. Er studierte Sprach- und Literaturwissenschaft an den Universitäten von Utrecht und Paris, setzte aber gleichzeitig sein Musikstudium an der Utrechter Musikhochschule bei Herman Uhlhorn (Klavier) und Eli Goren (Kammermusik) fort.

Während des Hugo-Wolf-Wettbewerbs 1987 wurde ihm von der Jury (u. a. Elisabeth Schwarzkopf, Mitsuko Shirai, Hartmut Höll) der Preis als bester Liedbegleiter verliehen. Seit den 1980er Jahren beschäftigt er sich intensiv mit der im eigenen Lande ernsthaft vernachlässigten musikalischen Vergangenheit. 1995 war er Mitbegründer der Leo-Smit-Stiftung und bis 2004 künstlerischer Leiter der von der Stiftung organisierten Konzertreihen, in denen er u. a. anspruchsvolle Solowerke wie die *Jazz-Etüden* von Erwin Schulhoff und die *Zweite Klaviersonate* von Carl Amadeus Hartmann aufführte (www.fransvanruth.nl).

Beide Musiker unterrichten an der Musikfakultät der Amsterdamer Hochschule der Künste (Conservatorium van Amsterdam).

Doris Hochscheid und **Frans van Ruth** haben sich im Laufe der Zeit ein gemeinsames Repertoire von fast hundert Kompositionen erarbeitet, das von den Gambensonaten von J. S. Bach zu einer immer wachsenden Zahl von eigens für sie komponierten Stücken reicht.

Gelobt für ihre bemerkenswerte Programmgestaltung von Mendelssohns *Zweiter Cellosonate* zusammen mit Grützmachers Bearbeitung von Schumanns *Zweiter Violinsonate* und für ihre überschwängliche Wiedergabe der jugendlichen *Sonate* von Richard Strauss, für ihre farbenreiche

Gestaltung der *Sonate* von Debussy und für ihr einleuchtendes Verständnis der spätromantischen *Sonate* vom Franck-Schüler Louis Vierne, übernehmen sie mit voller Überzeugung auch die Herausforderung der zeitgenössischen Musik. Zu den für sie geschriebenen Kompositionen gehört *Cordes invisibles* von Roderik de Man, das 2005 im Wettbewerb für elektroakustische Musik in Bourges mit einem ersten Preis ausgezeichnet wurde. Auch besorgten sie die Uraufführungen von *Two Vocalises* von Mark Anthony Turnage (Amsterdam 2001) und der *Zweiten Sonate* von Krzysztof Meyer (Musikfest Kiev 2006). Während des Posener Musikfrühlings 2008 stellten sie ein Programm mit neuer Musik aus Polen und den Niederlanden vor.

Mit der Geigerin Jacobien Rozemond und der Bratschistin Elisabeth Smalt bilden sie das *Amsterdam Bridge Ensemble*, das in der deutschen Presse auf Grund seiner »Virtuosität der Leidenschaften« gelobt wurde. Das Ensemble möchte vor allem Brücken schlagen zwischen der Romantik und der Moderne, vernachlässigt aber keineswegs die Klassik oder die zeitgenössische Musik. So wurde eine CD mit Werken von René Samson – darunter seine *Cellosonate* – in der niederländischen Musikzeitschrift *Luisster* mit der Höchstnote 10 bewertet.

2003 führten Doris Hochscheid und Frans van Ruth die *Zweite Cellosonate* von Matthijs Vermeulen anlässlich der

Präsentation einer neuen Ausgabe seiner Kammermusik auf und 2006 seine *Erste Cellosonate* anlässlich der Enthüllung eines Brustbildes in Vermeulen's Geburtsort Helmond. Eine 2003 erschienene CD mit Werken von Henriette Bosmans und Lex van Delden wurde in der niederländischen Presse als »leidenschaftlich« und »von außergewöhnlichem Niveau« bezeichnet. Das alles führte 2007 zur Gründung der Stiftung Cellosonate Nederland. Eine der Aktivitäten der Stiftung ist - in Zusammenarbeit mit MDG - ein umfangreiches CD-Projekt, das die niederländische Musik für Violoncello und Klavier dokumentieren soll (www.cellosonate.nl).

222[®]
RECORDING

Further Information:
www.mdg.de; www.222sound.ch

Weitere Informationen unter
www.mdg.de; www.222sound.ch



Doris Hochscheid & Frans van Ruth
(Foto: Camilla van Zuylen)