

An impressionistic landscape painting of a river or stream. The scene is framed by dense, lush green trees on both banks. The water reflects the sky and the surrounding foliage. In the distance, a small white house with a dark roof is visible on the right bank. The overall style is soft and painterly, with visible brushstrokes and a rich, textured color palette.

**cpo**

*Emilie Mayer*  
*String Quartets Vol. 1*  
*Constanze Quartett*

# Emilie Mayer 1812–1883

## String Quartet in G major

**21'38**

1	Allegro moderato	6'19
2	Adagio	6'06
3	Scherzo. Allegro assai	3'40
4	Allegro vivace	5'33

## String Quartet in A major

**24'41**

5	Un poco Adagio. Allegro moderato	7'57
6	Adagio	7'15
7	Scherzo	4'02
8	Finale. Allegretto	5'27

## String Quartet in E minor

**25'16**

9	Allegro maestoso	7'04
10	Scherzo	5'28
11	Adagio molto espressivo	7'33
12	Allegro appassionato	5'11

**Total time 71'41**

## Constanze Quartet

**Emeline Pierre Larsen** 1st Violin

**Riro Motoyoshi** 2nd Violin

**Elen Guloyan** Viola

**Julia Simma-Ammerer** Cello



All rights of the producer and of the owner of the work reserved.  
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broadcasting of this record prohibited.

**cpo** 555 600–2

Recording: Kirche der Christengemeinschaft in Salzburg-Gnigl,  
May 25–27, 2021

Recording Producer & Digital Editing: Olaf Mielke,  
MBM Musikproduktion oHG, Darmstadt

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover Painting: Eugen Bracht, »Kleiner Fluß zwischen wild bewachsenen  
Uferböschungen – Windstimmung«, 1916. Heidelberg, Privatbesitz.

© Photo: akg-images, 2023; Design: Lothar Bruweleit

**cpo**, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2023 – Made in Germany

Emilie Mayer



## **Emilie Mayer, Streichquartette G-Dur, A-Dur und e-Moll**

»Unter den vielen Concerten, die, seitdem ich Ihnen zuletzt schrieb, die kritische Revue passirten, erwähne ich zunächst ein von Frl. Emilie Mayer gegebenes. Emilie Mayer ist eine Dame, die ihre Zeit fast ausschliesslich mit Componiren zubringt. Wer sie persönlich kennt, weiss, dass an Eitelkeit, Ueberspanntheit u. dgl. Motive bei ihr gar nicht zu denken ist; man würde sich überhaupt ganz falsche Vorstellungen von ihr machen, wenn man sie sich so vorstellte, wie die Frauen, die die natürlichen Schranken des weiblichen Talents überschreiten, meistens sind. Sie ist still und bescheiden, durchaus weiblich, und fühlt in ihrer musikalischen Thätigkeit eine stille selige Befriedigung, die ihr ganzes Lebensglück auszumachen scheint.«

Mit diesen Worten leitete der Berliner Korrespondent der *Rheinischen Musik-Zeitung*, Gustav Engel (1823–1895), seine Rezension des Konzerts ein, das Emilie Mayer am 16. März 1851 im Königlichen Schauspielhaus in Berlin veranstaltet hatte. Obwohl sie durchaus wohlmeinend intendiert sind, wird in ihnen das ganze Elend der damaligen Musikkritik komponierenden Frauen gegenüber offenbar. Dass Emilie Mayer »ihre Zeit fast ausschliesslich mit Componiren zubringt« wird als exotisches Faktum vermerkt, und beim Leser vorausgesetzt, er würde als Erklärung für diese Abnormität an »Eitelkeit, Ueberspanntheit u. dgl. Motive« denken; sonst würde der Verfasser die Abwesenheit dieser Motive nicht eigens betonen müssen. Wichtiger als der ästhetische Wert ihrer Kompositionen, die der Rezensent keines Wortes würdigt, ist ihm die Versicherung, dass Emilie Mayer den zeitgenössischen Rollenerwartungen gerecht werde: sie sei »still und bescheiden, durchaus weiblich«. Da kann man schon mal entschuldigen, dass

sie auch komponiert, ließe sich im Sinne des Autors ergänzen.

Gustav Engel ist kein Einzelfall. Der Gendervorbehalt zieht sich wie eine rote Linie durch die Rezeption von Emilie Mayers Musik, zumeist auch dann, wenn auf ihre Kompositionen näher eingegangen wurde. Dies ließe ich als Fußnote in der Geschichte der Musikkritik abtun, wenn es nicht auch, wie wir sehen werden, erhebliche Rückwirkungen auf Emilie Mayers Werdegang als Komponistin gehabt hätte. Am 14. Mai 1812 in Friedland, einer Kleinstadt im damaligen Herzogtum Mecklenburg-Strelitz, als Tochter eines Apothekers geboren wuchs sie in materiell gesicherten Verhältnissen auf und erhielt, wie es in bildungsbürgerlichen Familien üblich war, Klavierunterricht. Früh begann sie, ermutigt durch ihren Lehrer, den örtlichen Organisten Carl Heinrich Ernst Driver, Walzer und Variationen für Klavier zu komponieren. Nach dem Selbstmord ihres Vaters 1840 verließ sie ihre Heimatstadt und zog nach Stettin zu ihrem Halbbruder Friedrich August. Zielgerichtet setzte sie ihre musikalische Ausbildung fort: Erst bei Carl Loewe (1796–1869), dem rührigen Musikdirektor der aufstrebenden Provinzstadt, später bei Adolf Bernhard Marx (1795–1866), der mit seiner vierbändigen *Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–47) Generationen von Kompositionsschülern prägte. Zusätzlich nahm sie Unterricht in der Instrumentation bei Wilhelm Wieprecht (1802–1872), dem Direktor der preußischen Militärmusik. An kompositorischem Ehrgeiz mangelt es ihr nicht; noch in Stettin waren ihre ersten beiden Symphonien entstanden. Hoffnungsfroh ließ sie sich in Berlin nieder und veranstaltete in vier aufeinanderfolgenden Jahren (1850–53) jeweils im März oder April Konzerte im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, in denen sie ihre neuesten Kompositionen vorstellte. Die veröffentlichten Kritiken waren, soweit sie sich auf die Musik

bezogen, zumeist sehr wohlwollend und aufmunternd; aber kaum ein Kritiker konnte sich enthalten, mehr oder weniger deutlich darauf hinzuweisen, dass es für eine Frau zumindest ungewöhnlich, wenn nicht unschicklich sei, mit großen Kompositionen an die Öffentlichkeit zu treten. Man darf annehmen, dass die Rezensenten nur verbalisierten, was in den Direktionen der Konzertgesellschaften, den Hofmusikintendanten und wohl auch in großen Teilen des Publikums gedacht wurde. Jedenfalls gelang es Emilie Mayer trotz der positiven Werkkritiken nicht, mit ihren Symphonien und Overtüren in den Musikinstitutionen des Landes Fuß zu fassen. Nicht ein einziges Mal erscheint eines ihrer Werke auf dem Programm der Symphoniesoireen der königlichen Kapelle in ihrer Wahlheimat Berlin, geschweige denn in den Leipziger Gewandhauskonzerten, im Frankfurter Museum, in der Münchner Akademie oder in den Hamburger philharmonischen Konzerten. Lediglich ihr treuer Mentor Loewe in Stettin führte gelegentlich eins ihrer Orchesterwerke auf.

Emilie Mayer reagiert auf diese wenig befriedigende Lage, indem sie ab der zweiten Hälfte der 1850er Jahre ihre Gattungspräferenzen änderte: Bis 1857 waren ihre acht Symphonien und, soweit sich das heute beurteilen lässt, die meisten ihrer Konzertouvertüren entstanden; ab der zweiten Hälfte der 1850er Jahre verlegte sie sich auf die Komposition von Violin- und Cellosonaten sowie Klaviermusik-Genres, bei denen der Gendervorbehalt weniger virulent war als bei der weitaus öffentlichkeitswirksameren Orchestermusik.

Im Bereich der Kammermusik gibt es eine korrespondierende Entwicklung. Noch während ihrer Studienzeit bei Loewe wandte Emilie Mayer sich der ästhetisch anspruchsvollsten und angesehensten Gattung der Kammermusik zu, dem Streichquartett. Bereits 1848 lobte ein »Verehrer der Tonkunst« (so die Unterschrift)

in der Berliner *Vossischen Zeitung* die »lieblichen Cantilenen«, die »gewandte Bearbeitung« und »ganz besonders« den »edle[n] und gediegene[n] Styl« eines Streichquartetts von Emilie Mayer. Wieviel Streichquartette sie komponiert hat, ist indes nicht ganz klar; in einem Lexikon-Eintrag von 1861 und einem Zeitungsartikel von 1871 ist von 12, in einer biographischen Skizze von 1877 von 14 Werken der Gattung die Rede; erhalten geblieben sind lediglich sieben Werke; ein weiteres, dessen Originalgestalt verloren ist, ist in einer von der Komponistin selbst erstellten Bearbeitung für Klavier zu vier Händen überliefert. Alle erhaltenen Streichquartette sind bis 1858 entstanden; und auch wenn man nicht ausschließen kann, dass einige der verloren gegangenen Quartette später komponiert wurden, so lässt sich doch behaupten, dass ihre hauptsächliche Beschäftigung mit der Gattung Streichquartett in ihre frühe Zeit in Berlin fällt. Gestützt wird diese Vermutung durch die Tatsache, dass Emilie Mayer bereits im April 1850 für ein Konzert ihr »sechstes Quatuor« ankündigt.

In der zweiten Hälfte der 1850er Jahre wandte sich Emilie Mayer der Komposition der weniger verbindlichen Gattung des Klaviertrios zu, um 1860 auch dem Klavierquartett. Ab den 1860er Jahren überwiegen dann, wie bereits erwähnt, Duosonaten mit Klavier. Alles in allem lässt sich eine Rücknahme, wenn auch nicht des kompositorischen Anspruchs, so doch zumindest der Ambition in der Wahl der Gattungen konstatieren. Biographisch entspricht dem Emilie Mayers Rückzug aus dem Licht der Öffentlichkeit; 1862 ging sie nach Stettin zurück. 1875 zog es sie erneut nach Berlin. Sie verzichtete jedoch auf neuerliche Versuche, durch selbst organisierte Konzertveranstaltungen öffentlich auf sich und ihre Musik aufmerksam zu machen. Gegen Ende ihres Lebens sollte ihr aber noch die Genußtuung zuteil werden, dass eins ihrer Orchesterwerke Aufsehen

erregte: Ihre um 1880 komponierte Overtüre zu *Faust* op. 46 erschien in Partitur und Stimmen im Druck und wurde einige Male mit großem Erfolg aufgeführt. Am 10. April 1883 starb Emilie Mayer in ihrer Wohnung in Berlin an einer Lungenentzündung.

Die drei auf der vorliegenden CD versammelten Streichquartette entstanden vermutlich bis 1858. Für genauere Datierungen ist man auf die (was die Identifizierung der aufgeführten Werke betrifft) nicht immer sehr auskunftsfreudigen Konzertbesprechungen in zeitgenössischen Periodika angewiesen. Immerhin wissen wir, dass Emilie Mayer in die Programme ihrer großen Konzerte zu Anfang der 1850er Jahre auch Streichquartette aufnahm. Auch im April 1854 sollte ein solches Konzert stattfinden. Doch weil sich, wie die *Vossische Zeitung* berichtet, »allerlei Hindernisse in den Weg gestellt« haben, machte Emilie Mayer kurzerhand ein Hauskonzert vor geladenen Gästen in ihrer Wohnung daraus. Bei diesem Anlass wurde auch ihr **Streichquartett G-Dur** gespielt; möglicherweise handelt es sich um die Uraufführung des Werks. Ludwig Rellstab (1799–1860), der Musikkritiker der *Vossischen Zeitung*, sah sich »an die Formen Haydns und Mozarts« erinnert und urteilte weiter, das Werk »vereint eine ansprechende Erfindung mit oft recht geschickter, leicht fließender Arbeit.« Die von Rellstab angesprochene Anlehnung an klassische Muster, etwa in der den Konventionen entsprechenden Formgebung sowie in der auf regelmäßigen zwei- und viertaktigen Einheiten beruhenden Periodenstruktur ist jedoch nur ein Aspekt von Emilie Mayers Quartettstil. Ein weiterer ist, und darin geht sie weit über klassische Muster hinaus, die strikte motivisch-thematische Durchdringung von Formabschnitten, welche traditionellerweise unthematisch sind: Überleitungen und Schlussgruppen. Zudem sind ihre Sonatensätze von überaus großer motivischer Öko-

nomie. So werden etwa in den ersten vier Takten des Kopfsatzes (*Allegro moderato*, G-Dur,  $\frac{3}{4}$ -Takt) solistisch im Cello die drei den ganzen Satz prägenden Hauptmotive vorgetragen, eine auf- und abwärts springende Dreiklangsfigur, ein durch eine stauende Punktierung eingeleiteter 16tel-Lauf und abschließend eine dreiklangsförmig aufsteigende Kadenzfigur. Im Folgenden werden die ersten beiden Motive isoliert und in durchbrochener Arbeit, weitgehend ohne Begleitfiguren, über die vier Instrumente verteilt. Den Einsatz einer lyrischen Variante des Kopfmotivs (0'38) kann man als Beginn der Überleitung zum dominantischen Seitensatz sehen, der, wenig überraschend, ebenfalls mit Varianten der Motive vom Satzanfang beginnt (1'26), satztechnisch indes durch enge Imitationen für Abwechslung sorgt. In der nunmehr durch eine synkopische Wendung rhythmisch pointierten Wiederaufnahme des 16tel-Laufs zu harmonischen Kadenzbewegungen (2'01) kann der Beginn der Schlussgruppe gesehen werden. In der Durchführung (2'19) leiten 16tel-Wechselnoten aus dem Schlussgruppenmotiv eine kontrapunktisch stark verdichtete Passage ein. Gegen Ende der Durchführung (3'29) bestimmt die Wechselnote sowohl in 16tel- als auch in Achtelbewegung das Satzbild vollkommen. Die Reprise (3'40) zieht insofern Konsequenzen daraus, als die Wechselnotenfigur nunmehr den ganzen Hauptsatz durchzieht. Ansonsten verläuft sie mit Überleitung (4'16) sowie Seitensatz (5'03) und Schlussgruppe (5'38) in der Grundtonart regelkonform.

Der zweite Satz (*Adagio*, C-Dur,  $\frac{2}{4}$ -Takt) präsentiert sich als langsames Intermezzo in dreiteiliger Bogenform, mit kantablem, durch Doppelschlagfiguren charakteristisch geprägtem Hauptteil und einem bewegteren Mittelteil im Andante-Gestus (2'36), der überraschend nach As-Dur moduliert und in einen heftig gestikulierenden rezitativischen Schlussteil ausläuft (3'25). In der

Reprise des Anfangsteils (4'07) erscheint die prägende kantable Melodie figurativ umspielt. Eine Coda (5'04), welche die figurativen Wendungen über harmonischen Kadenzwendungen beibehält, schließt den Satz.

Der in sich dreiteilige Hauptteil des folgenden Scherzo (*Allegro assai*, C-Dur,  $\frac{2}{4}$ -Takt) ist ohne Wiederholungen durchkomponiert; er ist geprägt von synkopischen Motivkombinationen, abrupten Modulationen, kurzen kanonartigen Abschnitten. Das Trio in a-Moll (0'59) verlangsamt das Tempo zu *Più lento* und gewinnt dadurch einen menuettartigen Duktus, ohne sich jedoch motivisch-thematisch vom Hauptteil stark abzusetzen. Es ist in zwei je wiederholte Teile geteilt. Eine kurze Rückleitung (2'24) führt zum Dacapo des Scherzo (2'40).

Der letzte Satz kombiniert Rondo- und Sonatenform (*Allegro vivace. Finale*, G-Dur,  $\frac{2}{4}$ -Takt). Sein Hauptthema bzw. Rondorefrain wirkt mit seinen abrupten Wechseln von Kontrapunktik zu Unisono-Satz wie eine vereinfachte Variante des Hauptthemas im Kopfsatz. Auch hier sind Hauptsatzbereich und zur Dominante modulierende Überleitung zu einer kaum auflösbaren Einheit verschmolzen. Das Seitenthema (oder im Rondosinne: das erste Couplet) präsentiert sich als eine geglättete, satztechnisch integrierte Variante des Hauptthemas (0'58), während der Einsatz großflächiger Tonika-Dominante-Wendungen (1'34) als Schlussgruppe interpretiert werden kann. Nach einer intermittierenden Verdichtungsphase, die in eine Fermate ausläuft, setzt der Rondorefrain (bzw. das Hauptthema) erneut ein (2'13). Er ist variiert, leicht gekürzt und mündet in einen durchführungsartigen Abschnitt (bzw. in das zweite Couplet), welcher aus dem abgebrochenen Refrain herauswächst und verschiedene Motive daraus, teils in Umkehrung, durch verschiedene Tonarten führt. Überraschend und unvorbereitet erscheint der Rondorefrain in der Subdominanttonart C-Dur (3'18), was sich

retrospektiv als Reprisesbeginn herausstellt, da alsbald Seitensatz (3'44) und Schlussgruppe (4'21) in der »richtigen« Tonart G-Dur folgen. Eine Coda (4'44), welche im *unisono* beginnt und kurzfristig zu einer Suspensionsfläche im entlegenen Es-Dur führt, beschließt den Satz.

Das **Streichquartett A-Dur** wurde nachweislich Anfang Februar 1856 in Berlin aufgeführt. Wie so häufig zeigte sich die Kritik angetan. Die *Neue Berliner Musikzeitung* urteilte:

»Es war im Allgemeinen ziemlich weich gehalten, zeichnete sich aber durch einen ansprechend melodischen Charakter in allen Sätzen aus, von denen der eine mehr, der andere weniger Eigenthümlichkeit offenbarte. Das Adagio schien am meisten zu befriedigen, weil die gesangvolle Melodik desselben in einer recht geschickten Durchführung wohlthuend wirkte und einen tief empfundenen, innigen Ausdruck bekundete. Ebenso hatte auch das Scherzo einen glücklichen, lebendig charakteristischen Fluss, während der Schlußsatz zwar Melodisches, auch kunstvoll Verarbeitetes Mancherlei enthielt, aber der erforderlichen Einheit entbehrte.«

Die Komponistin selbst scheint das Werk sehr geschätzt zu haben, wählte sie es doch aus für eine Privataufführung im Rahmen eines Empfangs während ihrer Reise nach Wien im Frühjahr 1856. Der Kopfsatz beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Un poco Adagio*, A-Dur  $\frac{3}{4}$ ), die ganz und gar nicht den üblichen Charakter des harmonisch tastenden Vorbereitens der Haupttonart im schnellen Teil aufweist, sondern den kanonischen Einsatz einer vier Takte umfassenden lyrischen Melodie präsentiert. Vielleicht kam dem zeitgenössischen Kritiker der lyrische Tonfall dieses Beginns »ziemlich weich« vor. Der schnelle Teil (*Allegro moderato*, A-Dur,  $\frac{4}{4}$ -Takt) beginnt mit einem periodisch klar gegliederten, oberstimmenbetonten Hauptsatz (1'01). Ein dreitöniges, auftaktiges Motiv aus dem Bass des

Anfangsthemas wird zu einer kurzen Verarbeitungsphase genutzt (1'16), welche die Wiederholung des Hauptthemas im Bass vorbereitet (1'42), die wiederum eine kurze Verarbeitungsphase nach sich zieht (1'56). Diese endet abrupt in einer Generalpause. Es folgt der Seitensatz in der Dominanttonart E-Dur, der mit langen gleichmäßigen Notenwerten in der Melodielinie zwar einen melodisch-rhythmischen Kontrast zum Hauptthema bietet, aber strukturell identisch als regelmäßige Periode mit dem Wechsel von Oberstimmen- und Bassmelodik aufgebaut ist (2'19). Die Schlussgruppe (2'50) greift auf das dreitönige Auftaktmotiv aus der Überleitung zurück, ebenso wie der Beginn der Durchführung (3'21), die dann aber mit der Verarbeitung eines durch punktierte Noten charakterisierten Motivs weiter macht, das in der langsamen Einleitung bereits vorgeprägt worden war (3'31). Deren Charakter wird durch lange Liegetöne im Bass evoziert. Zu einer allmählichen, in zwei Wellen laufenden dramatischen Verdichtung kommt es, als das punktierte Motiv zu einer zweitaktigen Phrase ausgeweitet wird, die durch verschiedene Tonarten geführt wird (3'47). Auf dem Höhepunkt des Satzes wird die Motivik in unthematische triolische Wendungen (4'17) aufgelöst. Unter sukzessiver Ausdünnung des Satzgeschehens wird die Reprise (5'04) vorbereitet, die mit der Wiederholung des Hauptsatzes im Bass (5'45) sowie Seitensatz (6'21) und Schlussgruppe in der Grundtonart A-Dur (6'51) regelmäßig verläuft. Eine Coda (7'20), in welcher sich erste Violine und Cello mit 16tel-Figurationen aus dem Hauptsatz abwechseln, beendet den Satz.

Der zweite Satz (*Adagio*, E-Dur,  $\frac{2}{4}$ -Takt) ist im großen Umriss dreiteilig (A-B-A'), weist aber im Detail innovative Eigentümlichkeiten auf. Er beginnt mit einer getragenen, vollstimmig gesetzten, nahezu choralhaften Adagio-Melodie, auf die nach modifizierter Wieder-

holung ein satztechnisch aufgelockerter Abschnitt (1'00) folgt. Dieser Abschnitt ist von einem rhythmischen Ostinato durchzogen, das sukzessive beschleunigt wird: von punktierten 16steln und 32stel zu triolierten 16steln (1'42) und schließlich zu durchgehenden 32steln (2'07), wobei sich die letzte Beschleunigung als figurierte Fassung des Anfangsthemas präsentiert. Der Mittelteil in a-Moll (2'42) kontrastiert dazu als homophones Lamento, dessen Melodie sukzessive durch die vier Instrumente wandert. Die Reprise des A-Teils (4'04) beginnt unter Verzicht auf die anfängliche Adagio-Melodie gleich mit dem satztechnisch aufgelockerten Teil, der indes aufgrund tonaler Instabilität zugleich den Charakter einer Durchführung aufweist. Sukzessive gerät der Satzfluss ins Stocken bis dramatische Gesten die Rückkehr des anfänglichen Themas (5'42) vorbereiten. Dessen regelmäßige Periodik wird jedoch abrupt unterbrochen (6'09) und zu einer ausklingenden Coda erweitert.

Ähnliche Innovationen zeigt auch der dritte, schlicht Scherzo überschriebene Satz. Er ist ohne Wiederholungen durchkomponiert und enthält keinen als Trio gekennzeichneten Mittelteil. Gleichwohl lässt sich klar ein von geschäftiger *perpetuum-mobile*-Bewegung gekennzeichnete Hauptteil in d-Moll und ein durch ganztaktige Notenwerte geprägter Kontrastteil in F-Dur (1'14) unterscheiden. Das *Dacapo* des Anfangsteils (2'18) währt jedoch nur kurz und weicht alsbald einem Abschnitt, der, ebenfalls in F-Dur stehend, wie ein zweites Trio im Walzerduktus beginnt (2'34), allmählich aber von der *perpetuum-mobile*-Geschäftigkeit des Scherzo-Hauptteils infiziert wird, bis diese das Übergewicht gewinnt (etwa 3'01). Gelegentlich meldet sich der Walzer zurück (3'21), aber das Scherzo bleibt dominant. Zweites Trio und Scherzo-*Dacapo* werden hier gewissermaßen überblendet.

Der letzte Satz (*Finale. Allegretto*, A-Dur,  $\frac{3}{4}$ -Takt) folgt keinem der seinerzeit gängigen Formschemata. Möglicherweise ist es dieser Umstand, der den zeitgenössischen Kritiker zu dem Urteil führte, es mangele ihm an »der erforderlichen Einheit«. Er beginnt allerdings mit einem typischen Rondothema, das, mit charakteristischen 16tel-Figuren in der ersten Violine verziert, wiederholt wird (0'09). Abspaltungen und Verarbeitungen einzelner Motive kennzeichnen den folgenden Abschnitt (0'17), der zu einem Seitenthema (0'57) führt. Dieses beginnt als Paar-Imitation zwischen zweiter und erster Violine sowie, mit fünf Takten Abstand, zwischen Cello und Viola. Nach ausgiebiger kontrapunktischer Verarbeitung wendet sich der Satz abrupt ins ferne G-Dur (1'31), auf einem Orgelpunkt, der indes keineswegs die traditionell verdichtende Funktion erfüllt, sondern eher wie eine Suspensionsfläche wirkt. Allmählich gewinnen Fragmente des Imitationsthemas wieder Oberhand, bis, durch Fermate und Generalpause abgetrennt, ein auf den ersten Blick völlig neuer Abschnitt in F-Dur bzw. d-Moll (2'07) beginnt. Dieser erweist sich aber, trotz seiner tonalen Ferne zur Grundtonart A-Dur, retrospektiv als Reprise; rudimentär erscheint das Anfangsthema im Cello. Rätselhafte, unthematische Akkordfolgen (2'34) leiten über zu einer transponierten Variante dieses Abschnitts in D-Dur (3'01), dem nach Beruhigung des Satzes und Endfermate das als Paarimitation gesetzte Seitenthema in der Grundtonart folgt (3'33). Das Anfangsthema in variativ figuriertem Melodik (4'31) leitet die den Satz abschließende Coda ein, in welcher der Kopf des Seitenthemas zur Bildung einer Schlussfigur Verwendung findet (4'59).

Anders als die beiden anderen Quartette scheint das **Streichquartett e-Moll** nie aufgeführt worden zu sein. Ein von der Komponistin selbst erstellter handschriftlicher Stimmsatz weist keinerlei Spuren von

Benutzung auf. Dabei hatte sie sich gerade mit diesem Quartett besondere Mühe gegeben. Es liegt in zwei Fassungen vor, die so stark voneinander abweichen, dass man von einer Neukomposition reden kann. Bleistiftkorrekturen in der Partitur der ersten Fassung zeigen an, dass Emilie Mayer die Erstfassung zugunsten der Zweitfassung verworfen hat. Wie die beiden Fassungen zeitlich einzuordnen sind, ist allerdings nicht ganz klar; dem Schriftbild der Quellen nach zu urteilen, gehören sie beide zeitlich in die Nähe des A-Dur-Quartetts. Die Partituren dürften also in der Mitte der 1850er Jahre verfasst worden sein.

Der erste Satz (*Allegro maestoso*, e-Moll,  $\frac{4}{4}$ -Takt) ist ein Meisterwerk an konziser Dramatik, motivisch-thematischer Ökonomie und avantgardistischer Experimentierlust. Er ist erkennbar an Beethovens Werken der mittleren Periode, etwa der *Sturm*-Sonate oder der *Appassionata* orientiert. Er beginnt mit einer (wenn man so sagen darf) schnellen Einleitung, in welcher das Cello zu Akkordschlägen der übrigen Streicher eine offen endende, melodische Phrase vorstellt, die bei ihrer Wiederholung durch Stauung und Verkleinerung der Notenwerte dramatisiert wird. Erst nach zweimaliger Abspaltung der offen endenden Schlussfigur setzt ein satztechnisch integrierter, konzentrierter Hauptsatz (0'44) ein, der gewissermaßen die Antwort auf den offen endenden Einleitungsteil bildet und motivisch vom zuvor exponierten Material zehrt. Die Überleitung (1'16) verwendet – zu statischer Harmonik – eine aufsteigende Dreiklangsfigur aus der Einleitung im Cello. Das Seitenthema in H-Dur (1'31), dessen Anfangsmotiv rhythmisch identisch ist mit dem Beginn des Hauptsatzes, bietet nur einen kurzen Moment lyrischer Entspannung; seine Wiederholung in Moll (1'43) kehrt zum dramatischen Gestus zurück. Die Durchführung (2'15) verzichtet vollkommen auf thematische Arbeit zugunsten einer durch

satztechnische Verdichtung unterstützten harmonischen Intensivierung, die sich im Beginn der Reprise (3'27) als dramaturgischem Höhepunkt des Satzes entlädt. Die Cello-Einleitung erscheint rhythmisch und satztechnisch stark verdichtet, während der Hauptsatz (4'17) die in der Durchführung nicht stattgehabte thematische Verarbeitung nachzuholen scheint. Erst der in die Grundtonart versetzte Seitensatz (4'46, in Moll 4'58) folgt dem regulären Reprisenverlauf. Die Coda bildet eine ausgedehnte Schlusssteigerung (6'00), die mit Wiederaufnahme des Anfangsmotivs in Dur (6'32) abebbt.

Das ohne Wiederholungen durchkomponierte, fünfteilige Scherzo (a-Moll,  $\frac{3}{4}$ -Takt) nimmt in Themenbildung (abwärts gerichteter Dreiklang), und Harmonik (abrupte, unvorbereitete Modulationen) Charakteristika des Kopfsatzes wieder auf. Das nicht als solches bezeichnete Trio (*Un poco più lento*, A-Dur; 1'30) bildet mit seiner Kombination von *legato*-Melodik und harmonisch regelmäßiger Periodik einen entspannenden Kontrast. Nach einer kurzen Rückleitung (2'30) setzt das *Dacapo* des Scherzo (2'40) ein, das um einen kurzen Durchführungsabschnitt erweitert ist (3'11). Die Wiederaufnahme des Trios (4'06) trägt der bisherigen Entwicklung insofern Rechnung, als nunmehr nervöse triolische Begleitmuster aus dem Scherzo-Hauptteil übernommen werden. Ein zweites Mal erklingt die Rückleitung (5'00), aber statt des zu erwartenden weiteren Scherzo-*Dacapo* ertönt ein kurzer Epilog.

Der dritte Satz (*Adagio molto espressivo*, E-Dur,  $\frac{3}{4}$ -Takt) folgt der Sonatenform. Ein sehr sangliches, satztechnisch komplexes, variativ wiederholtes Hauptthema wird von einer Überleitung (1'11) abgelöst, in welcher einzelne Motive des Hauptthemas isoliert werden. Der Seitensatz in der Dominanttonart H-Dur (2'22) übernimmt ein Doppelschlagmotiv aus dem Hauptsatz, ist aber im Gegensatz zu diesem von homophoner

Oberstimmenmelodik geprägt. Die kurze Durchführung (3'23) verarbeitet hauptsächlich das Anfangsmotiv des Hauptsatzes, und die Reprise (4'06) versetzt die nunmehr in die Bratsche (bei der Wiederholung ins Cello) verlegte Melodie des Hauptsatzes in die homophone Satzart des Seitensatzes. Das Seitenthema erscheint in der Grundtonart (5'36) und ist nun satztechnisch in seiner Komplexität dem ersten Erklingen des Hauptthemas angeglichen. Eine spannungsabbauende Coda (6'37) beschließt den Satz.

Das Finale (*Allegro appassionato*, e-Moll,  $\frac{4}{4}$ -Takt) nimmt den Tonfall des ersten Satzes wieder auf, nur noch konziser, knapper und in sehr eigenwilliger Formgebung. Das Anfangsthema wirkt in seinem dramatischen Impetus wie ein Kondensat aus den beiden Teilen des Kopfsatz-Hauptsatzes; das ohne jede Überleitung einsetzende Seitenthema (0'26) steht überraschenderweise in der Durvariante der Grundtonart. Es folgen, ohne motivische Verbindungen, harmonisch statische Suspensionsflächen in E-Dur (0'57), C-Dur (1'16) und As-Dur (1'44), dann ein Durchführungsabschnitt (2'10). Das Seitenthema kehrt, in die Dominanttonart H-Dur versetzt, wieder (2'57), und in umgekehrter Reihenfolge folgt ihm der Hauptsatz in der Grundtonart (3'51). Eine kurze Coda (4'20) nutzt Motive des Seitensatzes zum Spannungsabbau, bevor ein zu *Presto* beschleunigter Schlussabschnitt (4'49) unter Verwendung der Triolenmotivik des Hauptsatzes den Satz zu Ende führt.

– Bert Hagels

---

## Literatur

- Almut Runge-Woll, *Die Komponistin Emilie Mayer. Studien zu Leben und Werk*, Frankfurt/Main 2003
- Barbara Beuys, *Emilie Mayer. Europas größte Komponistin. Eine Spurensuche*, Weilerswist-Metternich 2021.



## Constanze Quartett

Die musikalischen Wege der vier Musiker des Constanze Quartetts, die aus verschiedenen Ländern und Kontinenten stammen, sollten sich in der kleinen, aber weltweit einzigartigen Musikmetropole Salzburg kreuzen. Die Geburtsstadt Mozarts wurde zum idealen künstlerischen Nährboden für die unterschiedlichen Temperamente aus Frankreich, Armenien, Japan und Österreich, um eine gemeinsame musikalische Sprache zu finden.

Nach einem aufsehenerregenden Live-Auftritt bei Radio France in Paris im Jahr 2018 folgte mit der Platzierung als Finalist beim Kammermusikwettbewerb »Eugène Ysaÿe« in Lüttich ein beachtlicher Erfolg, gefolgt von einem 3. Platz beim internationalen Anton Rubinstein Wettbewerb in Düsseldorf.

Das Engagement des deutschen CD-Labels **cpo** ließ aufhorchen. Die Gesamteinspielung der Streichquartette des deutschen Spätromantikers Felix Draeseke wurde von der Presse mit großem Erfolg erstmals aufgenommen. Es folgte die Produktion sämtlicher Streichquartette von Michael Haydn und Emilie Mayer, einem Zeitgenossen Beethovens.

Impulse erhielt das Quartett durch die Zusammenarbeit mit den Künstlern des Casals Quartetts, Rainer Schmidt (Hagen Quartett), William Coleman (Kuss Quartett), Milan Milojevic (Minetti Quartett), Lavar Skou Larsen usw.

Sie wurden von Rolando Vilazón eingeladen, in Salzburg zu spielen und werden Teil der Mozartwoche 2024 sein.

Das Repertoire des Ensembles umfasst alle Genres, konzentriert sich aber auf Komponisten vergangener Epochen, die noch nicht entdeckt wurden. Das Constanze Quartett wird regelmäßig zu Gastspielen und Tourneen zu Festivals in Europa und Amerika eingeladen.

**cpo**


**Felix Draeseke**  
**String Quartets Vol. 1**  
Quartets op. 27 & op. 35  
Constanze Quartet Salzburg



**cpo**

**Felix Draeseke**  
**String Quartets Vol. 2**  
Quartet op. 66  
Scene op. 69 · Suite op. 86  
Constanze Quartett



 **Deutschlandfunk Kultur**

### **String Quartets in G major, A major, and E minor**

“Among the many concerts that have passed in critical review since I last wrote to you, I will first mention the one presented by Miss Emilie Mayer. Emilie Mayer is a lady who spends her time almost exclusively with composing. Those who are acquainted with her personally, know that vanity, overwroughtness, and like traits are not imaginable in her case; one would be entertaining entirely false ideas about her if one were to imagine her to be like the women mostly are who exceed the natural limits of female talent. She is quiet and modest, thoroughly feminine, and in her musical activity feels a quiet blissful satisfaction that seems to constitute the whole of her happiness in life.”

It was with these words that Gustav Engel (1823–1895), the Berlin correspondent of the *Rheinische Musik-Zeitung*, introduced his review of the concert that Emilie Mayer had organized in the Royal Theater in Berlin on 16 March 1851. Although his words were thoroughly well intentioned, in them the whole miserable state of mid-nineteenth-century music criticism toward women composers is revealed. The circumstance that Emilie Mayer “spends her time almost exclusively with composing” is registered as an exotic fact, and it is assumed that the reader would regard “vanity, overwroughtness, and like traits” as an explanation accounting for this abnormality: otherwise the author would not have found it necessary to lend special emphasis to the absence of such traits. The reviewer does not devote a single word to the aesthetic value of Emilie Mayer’s compositions; for him it is more important to be able to offer the assurance that she fulfills current gender role expectations; she is “quiet and modest, thoroughly feminine.” It is for this reason that one can forgive her for also devoting

herself to composition—one might add in keeping with the author’s meaning.

Gustav Engel was not alone. Reservations pertaining to gender run like a red thread through the reception of Emilie Mayer’s music, mostly also when her compositions are discussed in greater detail. This might be dismissed as a footnote in the history of music criticism if not for the fact that (as we shall see) it had considerable repercussions on Emilie Mayer’s career as a composer. Born on 14 May 1812 in Friedland, a small town in what was then the Duchy of Mecklenburg-Strelitz, this apothecary’s daughter grew up in financially secure circumstances and received instruction in piano, as then was customary among families belonging to the cultured middle class. Encouraged by her teacher, the local organist Carl Heinrich Ernst Driver, she began composing waltzes and variations for piano early in her life. After her father had committed suicide in 1840, she left the town of her birth and moved to her half-brother Friedrich August in Stettin. She continued her education in music with purposeful determination: first with Carl Loewe (1796–1869), the enterprising music director in this aspiring provincial city, and later with Adolf Bernhard Marx (1795–1866), who left his mark on generations of composition pupils with his four-volume *Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–47). In addition, she received instruction in instrumentation from Wilhelm Wieprecht (1802–1872), the director of the Prussian military music. She was not without compositional ambition; she composed her first two symphonies while still in Stettin. Filled with happy hope, she took up residence in Berlin and during the following four years (1850–53), in each case in the months of March or April, organized concerts in the Gendarmenmarkt Theater during which she presented her latest compositions. The published reviews, insofar as they referred to the music,

were usually very positive and encouraging; but hardly any critic could resist the temptation more or less clearly to refer to the fact that for a woman it was at least unusual, if not unbecoming, to appear in public with large-format compositions. One may assume that the reviewers merely verbalized what was being thought in the executive boards of the concert societies, by the directors of the court music ensembles, and certainly by large segments of the public. In any case, despite positive reviews of her works, Emilie Mayer did not succeed in gaining a foothold in Germany’s musical institutions with her symphonies and overtures. Not a single one of her works appeared even once on the programs of the Symphonic Soirees of the Royal Orchestra in Berlin, her chosen place of residence—not to mention in the Gewandhaus Concerts in Leipzig, in the Museum in Frankfurt, in the Academy in Munich, or in the Philharmonic Concerts in Hamburg. Only her loyal mentor Loewe in Stettin occasionally performed an orchestral work by her.

Emilie Mayer reacted to this not very satisfactory set of circumstances by changing her genre preferences beginning in the second half of the 1850s. Through to 1857 she composed her eight symphonies and—as far as we can determine today—most of her concert overtures. Beginning in the second half of the 1850s she shifted her focus to the composition of violin and cello sonatas as well as to piano music—to genres in which reservations about gender were less virulent than in orchestral music, which met with much greater public resonance.

A parallel development occurred in the field of chamber music. Even while she was studying with Loewe, Emilie Mayer turned to the aesthetically most demanding and most prestigious genre of chamber music: to the string quartet. Already in 1848 an “Admirer

of the Art of Music" (as the article was signed) in Berlin's *Vossische Zeitung* praised the "delightful cantilenas," the "skillful elaboration," and "very especially" the "noble and solid style" of a string quartet by Emilie Mayer. However, it is not clear how many string quartets she composed. A lexicon entry of 1861 and a newspaper article of 1871 mention twelve, and a biographical sketch of 1877 mentions fourteen works of this genre. Only seven such works are extant, and another one, whose original form is lost, has been transmitted in an arrangement for piano four hands by the composer herself. She composed all her extant string quartets through to 1858. And even if one cannot exclude the possibility that some of the lost quartets were composed later, it may be claimed that her main occupation with the genre of the string quartet occurred during her early years in Berlin. This hypothesis is supported by the fact that Emilie Mayer already in April 1850 announced her "sixth quartet."

During the second half of the 1850s Emilie Mayer turned to composition in the less obligatory genre of the piano trio and then around 1860 to the piano quartet. Beginning in the 1860s, as already mentioned, duo sonatas with piano predominated. All in all, a reduction, if not in compositional ambition itself, then at least in ambition in the choice of genres, is in evidence. Considering the course of her life, this corresponds to her withdrawal from the public limelight. In 1862 she went back to Stettin. Although she returned to Berlin in 1875, she did not undertake new attempts to call attention to herself and her music through the organization of public concerts. Toward the end of her life, however, she did have the satisfaction of seeing one of her orchestral works gain notice. Her overture to *Faust* op. 46 composed in 1880 appeared in print in the score and parts and was performed a number of times with great suc-

cess. Emilie Mayer died of pneumonia in her home in Berlin on 10 April 1883.

Emilie Mayer presumably composed the three string quartets brought together on this CD through to 1858. For more precise dates (as far as the identification of her performed works is concerned) we have to rely on what are not always very informative concert reviews in contemporary periodicals. In any case, however, we at least know that Emilie Mayer also included string quartets in the programs of her major concerts at the beginning of the 1850s. In April 1854 such a concert was also supposed to be held. But because, as the *Vossische Zeitung* reports, "all sorts of obstacles stood in the way," she immediately rescheduled it as a private concert for invited guests in her place of residence. On this occasion the **String Quartet in G major** was one of the works performed; this performance may possibly have been the work's premiere. Ludwig Rellstab (1799–1860), the music critic of the *Vossische Zeitung*, saw himself reminded "of Haydn's and Mozart's forms" and in addition judged that the work "combines appealing invention with what is often quite skillful, lightly flowing work." However, the borrowing from classical models mentioned by Rellstab, for example, in the formal design corresponding to the conventions as well as in the periodic structure resting on units of two and four measures, is only one aspect of Emilie Mayer's quartet style. Another one—and here she goes far beyond classical models—is the strict motivic-thematic pervasion of formal segments that traditionally are unthematic: transitions and closing groups. In addition, her sonata movements are extremely economical in motivic respects. For instance, the three main motifs marking the entire movement are presented by the cello in solo in the first four measures of the first movement (*Allegro moderato*, G major,  $\frac{3}{4}$  time): a triadic figure

leaping up and down, a sixteenth run introduced by checking dotting, and finally a cadential figure rising in triadic form. In what follows the first two motifs are isolated and distributed among the four instruments with filigree work, largely without accompaniment figures. The employment of a lyrical variant of the head motif (0'38) may be regarded as the beginning of the transition to the second part of the exposition in the dominant key (1'26). Not all that surprisingly, this part also begins with variants of the motifs from the beginning of the movement, though in compositional-technical respects it provides for variety with close imitations. The beginning of the closing group may be seen in the resumption of the sixteenth run, now rhythmically enhanced through the use of syncopation, to harmonic cadential motion (2'01). In the development section (2'19) sixteenth neighboring notes from the closing group motif introduce a passage of concentrated contrapuntal design. Toward the end of the development section (3'29) the neighboring note completely dominates the compositional picture, both in sixteenth-note motion and in eighth-note motion. The recapitulation (3'40) draws consequences from this insofar as the *Wechselnote* figure now pervades the entire first part of the exposition. Otherwise it occurs in accordance with the rules, with the transition (4'16) as well as the second expositional segment (5'03) and the closing group in the tonic key.

The second movement (*Adagio*, C major,  $\frac{2}{4}$  time) presents itself as a slow intermezzo in the three-part song form with a cantabile main part characteristically marked by two-beat figures and with a more animated middle part of andante character (2'36) that surprisingly modulates to A flat major and goes over into a vehemently gesticulating recitative concluding part (3'25). In the recapitulation of the initial part (4'07) the striking cantabile melody appears with figurative embellish-

ment. A coda (5'04) retaining the figurative elements over harmonic cadential passages concludes the movement.

The tripartite main part of the following scherzo (*Allegro assai*, C major,  $\frac{2}{4}$  time) is through-composed without repetitions; it is marked by syncopated motivic combinations, abrupt modulations, and short canon-like passages. The trio in A minor (0'59) decelerates the tempo to *Più lento* and in this way assumes the character of a minuet, though without deviating from the main part in motivic-thematic respects. It is divided into two parts, each of which is repeated. A short return (2'24) leads to the da capo of the scherzo (2'40).

The last movement (*Allegro vivace. Finale*, G major,  $\frac{2}{4}$  time) combines the rondo and scherzo forms. Its main theme or rondo refrain, with its abrupt shifting from counterpoint to *unisono* composition, creates the impression of a simplified variant of the primary theme in the first movement. Here too the primary thematic terrain and the transition modulating to the dominant key blend to form what amounts to an indissoluble unity. The secondary theme (or, as the rondo structure would have it, the first couplet) presents itself as a smoothed variant of the main theme in compositional-technical integration (0'58), while the entry of fully dimensioned tonic-dominant negotiations (1'34) can be interpreted as a closing group. After an intermittent phrase of densification culminating in a fermata, the rondo refrain (or the primary theme) reenters (2'13). It is varied, slightly abbreviated, and flows into a segment of developmental character (or into the second couplet), which grows out of the broken-off refrain and leads various motifs from it through various keys, sometimes in inversion. Surprisingly and without preparation, the rondo refrain appears in the C major subdominant key (3'18)—which in retrospect proves to be the beginning of the recapitulation since

the second part of the exposition (3'44) and the closing group (4'21) thereupon follow in the "correct" G major key. A coda (4'44) beginning in unison and for a short time leading into suspension territory in the remote key of E flat major concludes the movement.

It is documented that the **String Quartet in A major** was performed at the beginning of February 1856 in Berlin. As so often, critical opinion was favorable. The *Neue Berliner Musikzeitung* printed this assessment: "It was in general rather gently maintained but distinguished itself with an appealing melodic character in all the movements, of which the one revealed more individuality and the other less. The adagio seemed to please the most because the tuneful melody of the same had a soothing effect in a quite nicely done development section and evinced a deeply felt, intimate expression. The scherzo likewise had a happy, vibrantly characteristic flow, while the concluding movement, though it contained a lot of melodic and finely elaborated material, lacked the necessary unity."

The composer herself seemed to have held the work in very high regard since she selected it for a private performance in conjunction with a reception during her trip to Vienna in the spring of 1856. The first movement begins with a slow introduction (*Un poco Adagio*, A major,  $\frac{3}{4}$  time) that does not at all display the customary character of the groping harmonic preparation for the tonic key in the fast part; instead it presents the canonic entry of a lyrical melody comprising four measures. Perhaps it was the lyrical tone of this beginning that seemed "rather gently maintained" to the contemporary critic. The fast part (*Allegro moderato*, A major,  $\frac{4}{4}$  time) begins with a first expositional segment of upper-voice emphasis and with a clear periodic structure (1'01). An upbeat motif of three notes from the bass of the initial theme is used for a short elabo-

rative phase (1'16), which prepares for the repetition of the primary theme in the bass (1'42), with the repetition then being followed by another short elaborative phase (1'56). This phase ends abruptly in a general rest. The second part of the exposition following in the E major dominant key offers a melodic-rhythmic contrast to the primary theme with its long, uniform note values in the melody line but is structurally identical in design: as a regular period with the alternation of upper-voice and bass melodic material (2'19). The closing group (2'50) returns to the three-note upbeat motif from the transition, and so does the beginning of the development section (3'21), which then continues with the elaboration of a motif characterized by the dotted notes preformed in the slow introduction (3'31). Its character is evoked by sustained notes in the bass. A gradual dramatic thickening occurring in two waves comes about when the dotted motif is expanded into a two-measure phrase leading through various keys (3'47). At the high point of the movement the motivic work is broken up into unthematic triplet elements (4'17). Amid successive thinning out of the compositional process, there is preparation for the recapitulation (5'04), which with the repetition of the first part of the exposition in the bass (5'45) and the second part of the exposition (6'21) and the closing group in the A major tonic key (6'51) proceeds in keeping with the regular plan. A coda (7'20) in which the first violin and the cello alternate with sixteenth figurations from the first expositional segment concludes the movement.

The second movement (*Adagio*, E major,  $\frac{2}{4}$  time) has an overall design of three parts (A-B-A') but reveals innovative individual features when it is considered in detail. It begins with a stately adagio melody, set in all the voices and almost of choral character. After a modified repetition there is a more flowing compositional-technical structure (1'00). This segment is pervaded by

a rhythmic ostinato that undergoes successive acceleration: from dotted sixteenths and thirty-seconds to sixteenth triplets (1'42) and then finally to a continuous series of thirty-seconds (2'07), with the last acceleration presenting itself as a fugued version of the initial theme. The middle part in A minor (2'42) forms a contrast to it as a homophonic lament with a melody successively migrating through the four instruments. The recapitulation of the A part (4'04) immediately begins with the segment of more flowing compositional-technical design, passing over the initial adagio melody. On account of its tonal instability, however, the said segment exhibits the character of a development section. The compositional flow increasingly is slowed down, but then dramatic gestures prepare for the return of the initial theme (5'42). However, its regular periodic structure is suddenly interrupted (6'09) and expanded into a concluding coda.

The third movement, with *Scherzo* as its simple title, exhibits similar innovations. It is through-composed without repetitions and does not contain a middle part designated as a trio. Nevertheless, a main part in D minor featuring bustling *perpetuum mobile* motion and a contrasting part in F major (1'14) marked by whole note values can be clearly discerned. However, the *da capo* of the initial part (2'18) is only of short duration and immediately yields to a segment, likewise in F major, that begins in the manner of a second trio of waltz character (2'34) but then is gradually "infected" by the *perpetuum mobile* busyness of the scherzo main part, until this bustle gains the upper hand (at about 3'01). The waltz occasionally reports back (3'21), but the scherzo continues to dominate. Here the second trio and scherzo *da capo* segments more or less overlap.

The last movement (*Finale. Allegretto*, A major,  $\frac{2}{4}$  time) does not adhere to any of the formal schemes

current at the time. It may possibly have been this circumstance that occasioned the contemporary critic to form the judgment that it lacked "the necessary unity." However, it begins with a typical rondo theme that is embellished with characteristic sixteenth figures in the first violin and then is repeated (0'09). Fragmentations and elaborations of individual motifs mark the following segment (0'17), which leads to the secondary theme (0'57). This theme begins as an imitation with pairs of instruments, between the second and first violins and between the cello and the viola five measures later. After extensive contrapuntal elaboration the movement abruptly turns to the remote G major key (1'31) on a pedal point—but one that in no way fulfills its traditional densifying function but rather has the effect of a suspension line. Fragments of the imitation theme gradually regain the upper hand until what at first glance seems to be a completely new segment gets underway; it is in F major or D minor, and a fermata and a general rest (2'07) precede its entry. However, despite its tonal distance from the A major tonic key, this segment in retrospect proves to be the recapitulation; the initial theme appears in rudimentary form in the cello. Puzzling, unthematic successions of chords (2'34) form a transition to a transposed variant of this segment in D major (3'01), which after the calming of the movement and the final fermata is followed by the secondary theme set as a paired imitation in the tonic key (3'33). The initial theme in varied figured melodic design (4'31) introduces the movement's concluding coda, in which the head of the secondary theme finds use in the formation of a concluding figure (4'59).

Unlike the other two quartets, the **String Quartet in E minor** never seems to have been performed. A manuscript set of parts produced by the composer herself shows no traces at all of use. However, it was pre-

cisely to this quartet that she devoted special effort. It is extant in two versions differing so greatly that one can speak of a new compositional endeavor. Corrections in pencil in the score of the first version show that Emilie Mayer rejected the first version in favor of the second version. However, it is not entirely clear how the two versions are to be ordered chronologically; judging by the material picture conveyed by our sources, they both belong to the time around that of the Quartet in A major. This means that the score must have been composed during the mid-1850s.

The first movement (*Allegro maestoso*, E minor,  $\frac{4}{4}$  time) is a masterpiece of concise dramaticism, motivic-thematic economy, and avant-garde delight in experimentation. It recognizably orients itself by Beethoven's works from his middle period such as the *Storm* sonata or the *Appassionata*. It begins with a fast introduction (if one may call it that) in which the cello to chordal beats of the other stringed instruments presents a melodic phrase with an open ending. When this phrase is repeated, it is dramatized by congestion and diminution of the note values. It is not until after two fragmentations of the open-ended concluding figure that a concentrated first expositional segment integrated into the compositional-technical work begins (0'44); in a certain way it provides the answer to the open-ended introductory part and is fueled motivically by material expounded by this part. The transition (1'16) employs—to static harmony—an ascending triadic figure from the introduction in the cello. The secondary theme in B major (1'31) has an initial motif that is rhythmically identical to the beginning of the first expositional segment but offers only a short moment of lyrical relaxation: its repetition in minor (1'43) returns to the dramatic character. The development section (2'15) does entirely without thematic work, favoring instead a harmonic intensification supported by com-

positional-technical densification and later unleashed as the dramaturgical high point of the movement at the beginning of the recapitulation (3'27). The cello introduction appears greatly intensified in rhythm and compositional technique, while the first part of the exposition (4'17) seems to be compensating for the thematic elaboration lacking in the development section. It is first the second part of the exposition, transposed to the tonic key (4'46, in minor at 4'58) follows the regular course of the recapitulation. The coda forms an extended concluding intensification (6'00) that ebbs away with the resumption of the initial motif in major (6'32).

The five-part *Scherzo* (A minor,  $\frac{3}{4}$  time), through-composed, without repetitions, returns to characteristics of the first movement in thematic design (descending triadic cord) and in harmony (abrupt modulations without preparation). The trio (*Un poco più lento*, A major, 1'30), which is not labeled as such, forms a relaxing contrast with its combination of *legato* melody and harmonically regular periodic design. After a short return (2'30) the *da capo* of the *scherzo* (2'40) begins with the addition of a short development section (3'11). The resumption of the trio (4'06) takes into account the previous development insofar nervous triplet accompaniment models are now taken over from the *scherzo* main part. The return (5'00) is heard a second time, but instead of the expected second *scherzo da capo* a short epilogue is intoned.

The third movement (*Adagio molto espressivo*, D major,  $\frac{3}{4}$  time) adheres to the sonata form. A primary theme of marked *cantabile* character that is complex in compositional technique and repeated with variety is succeeded by a transition (1'11) in which individual motifs from the primary theme are isolated. The second part of the exposition in the B major dominant key (2'22) returns to a double-beat motif from the first expositional segment, but in contrast to it is stamped by a

homophonic upper-voice melody. The short development section (3'23) mainly elaborates the initial motif of the first expositional segment, and the recapitulation (4'06) transfers the melody of the first expositional segment, from now on assigned to the viola (in the repetition, to the cello), into the homophonic compositional style of the second expositional segment. The secondary theme appears in the tonic key (5'36) while now being brought into conformity with the first sounding of the primary theme both in compositional technique and in complexity. A coda releasing tension (6'37) concludes the movement.

The last movement (*Allegro appassionato*, E minor,  $\frac{3}{4}$  time) again assumes the tone of the first movement, only more concisely, briefly, and in a very original formal design. The initial theme in its dramatic impetus has the effect of a condensation consisting of both parts of the first expositional segment in the first movement; surprisingly, the secondary theme (0'26) entering without any sort of preparation is in the major variant of the tonic key. Harmonically static suspension sequences in E major (0'57), C major (1'16), and A flat major (1'44) follow without motivic links, and then there a development section (2'10). The secondary theme returns (2'57), transposed to the B major dominant key, and the first part of the exposition in the tonic key (3'51) follows it in the reverse order. A short coda (4'20) employs motifs from the secondary theme to reduce tension, before a concluding segment (4'49) accelerated to *Presto* brings the movement to a close along with employment of the triplet motifs from the first part of the exposition.

– Bert Hagels

Translated by Susan Marie Praeder

---

## Bibliography

- Almut Runge-Woll, *Die Komponistin Emilie Mayer. Studien zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main, 2003.
- Barbara Beuys, *Emilie Mayer, Europas größte Komponistin. Eine Spurensuche*, Weilerswist-Metternich, 2021.

## Constanze Quartet

The musical paths of the four musicians of the Constanze Quartet, who come from different countries and continents, were to cross in the small but globally unique musical metropolis of Salzburg. The birthplace of Mozart became the ideal artistic breeding ground for the different temperaments from France, Armenia, Japan and Austria to find a common musical language.

A sensational live performance at Radio France in Paris in 2018 was followed by a remarkable success with a placement as finalist at the chamber music competition "Eugène Ysaÿe" in Liège, followed by a 3rd place at the international Anton Rubinstein Competition in Düsseldorf.

The engagement of the German CD label **cpo** attracted attention. The complete recording of the string quartets of the German late romantic Felix Draeseke was first received by the press with great success. This was followed by the production of the complete string quartets by Michael Haydn and Emilie Mayer, a contemporary of Beethoven.

The quartet received impulses from the cooperation with the artists of the Casals Quartet, Rainer Schmidt (Hagen Quartet), William Coleman (Kuss Quartet), Milan Milojevic (Minetti Quartet), Lavard Skou Larsen etc.

They have been invited by Rolando Vilazón to play in Salzburg and will be part of the Mozart Week 2024.

The ensemble's repertoire includes all genres, but focuses on composers of past eras who have not yet been discovered. The Constanze Quartet is regularly invited to perform and tour at festivals in Europe and America.



Constanze Quartett  
© Ernest Stierschneider

