

cpo

Emilie Mayer
Piano Concerto · Overtures

Tobias Koch
Kölner Akademie
Michael Alexander Willens



Deutschlandfunk



Emilie Mayer

Emilie Mayer (1812–1883)

- | | | |
|---|---|--------------|
| 1 | Overture in D minor | 8'03 |
| 2 | Overture No. 3 in C major | 9'21 |
| 3 | Overture No. 2 in D major | 8'48 |
| 4 | Faust Overture op. 46 in B minor | 10'40 |

Piano Concerto in B flat major **29'53**

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | I. ohne Satzbezeichnung – without name | 13'46 |
| 6 | II. Poco. Adagio | 6'17 |
| 7 | III. Allegro | 9'50 |

T.T.: 67'00

Tobias Koch, Fortepiano (Julius Blüthner, Leipzig 1859, Tracks 5-7)

Kölner Akademie
Michael Alexander Willens

Kölner Akademie Orchester

Flöte

Barbara Ferraz-Balboa
Gudrun Knop

Oboe

Mathieu Loux
Mario Topper

Klarinette

Odilo Ettelt
Andrey Chernov

Fagott

Yukiko Murakami
Feyzi Çokgez

Horn

Yoichi Murakami
Christopher Weddle

Trompete

Hannes Rux Brachtendorf
Sebastian Kurz

Posaune

Alexander Brungert
Christian Vosseler

Bassposaune

Uwe Haase

Basstuba

Hideyuki Takahashi

Pauken

Felix Noll

Triangel

Marco Müller- Stashik

Violinen

Antonio de Sarlo
Berit Bruntjen
Ye-Young Hwang

Julia Didier

Jacob Ormaza
Lalita Svete

Emma Williams

Bruno van Esseveld

Tamami Sakanaga

Daniel Lee

Katarina Todorovic

Alexandra Lopez

Emese Jezeöi

Viola

Rafael Roth

Martin Ehrhardt

Susanne Tena

Lena Rademann

Violoncello

Nicola Paoli

Marie- Louise Wundling

Julie Maas

Hyejin Jang

Kontrabaß

David Sinclair

Miguel Angel Ibañez Torres

Thomas Falke



Tobias Koch (© Jan van der Most)

Emilie Mayer, Ouvertüren und Klavierkonzert

„Es gehört zu den Seltenheiten auf dem Gebiet der Musik, selbstständig gestaltenden Frauen zu begegnen. So überhäuft die schriftstellende Welt mit weiblichen Talenten ist, die musikalische hat wenige aufzuzeigen, und unter diesen Wenigen steht Emilie Mayer obenan. Ihre Produktionsfähigkeit gleicht einer sprudelnden Quelle. Jede Empfindung, jedes Gefühl, jede gefühlvolle Situation wurde bei ihr zur Musik.“

Mit diesen begeisterten Worten umschrieb die Schriftstellerin Elisabeth Sangalli-Marr (um 1828–1901) in einer 1877 erschienenen *Biographischen Skizze* Emilie Mayers singuläre Stellung in der damaligen Musikwelt. In der Tat, keine andere Komponistin ihrer Generation ließ sich derart wenig von patriarchalem Geschlechterdünkel und starren Rollenzuschreibungen beeindrucken wie *„Europas größte Komponistin“* (wie Emilie Mayer im Untertitel einer jüngst erschienenen Biographie bezeichnet wird). Am Beginn ihrer Karriere scherte sie sich nicht um die Beschränkung auf Salon- und Hausmusik, wie sie die ungeschriebenen Gesetze der damaligen Gesellschaft für komponierende Frauen vorsahen. Sie schrieb Symphonien, Konzertouvertüren und Streichquartette, versuchte sich also in jenen Gattungen, die in der ästhetischen Gattungshierarchie ganz oben standen. Gleichzeitig entsprach ihr persönliches Auftreten durchaus den damaligen Rollenerwartungen: *„Eine stille, in sich gekehrte und harmlose Natur, entschieden apart geartet und künstlerisch zufrieden in sich selbst“*, fährt Sangalli-Marr fort. Diese Wesensart habe, so schließt sie, negative Konsequenzen für Emilie Mayers Laufbahn als Komponisten gehabt; denn sie habe es *„verabsäumt, gleich am Anfang ihrer Carrière, sich mit der Presse bekannt zu machen.“* So ganz stimmt das nicht, denn sie hatte mit dem Berliner Kritikerpapst

Ludwig Rellstab (1799–1860) einen publizistisch einflussreichen Fürsprecher. Doch stieß sie mit ihren großen Werken immer wieder an jene *„gläsernen Decke“* (Marilyn Loden), welche dem Aufstieg von künstlerisch tätigen Frauen Grenzen setz(t)en. Beispielhaft sei ein Kritiker ihres ersten selbstveranstalteten Konzerts (am 21. April 1850 in Berlin) zitiert: *„Dass in das tiefste Mystierium der Tonkunst sich zu versenken, noch anderes Vermögen, höherer Geist erforderlich, ist kaum auszusprechen. Was weibliche Kräfte, Kräfte zweiter Ordnung, vermögen – das Emilie Mayer erreicht und wiedergegeben.“* Die Anerkennung der individuellen künstlerischen Leistung geht einher mit der prinzipiellen Aberkennung der Fähigkeit, künstlerische Spitzenleistungen zu vollbringen.

Emilie Mayer war eine Spätberufene. Sie zählte bereits fast 38 Jahre, als sie sich mit ihrem Debüt (das erwähnte Konzert vom 21. April 1850) einer überregionalen Öffentlichkeit bekannt machte. Geboren wurde sie am 14. Mai 1812 im mecklenburgischen Friedland als Tochter eines Apothekers. Standesgemäß erhielt sie bereits früh Klavierunterricht; als Jugendliche komponierte sie kleinere Stücke, Walzer und Variationen. Doch ist über ihr musikalisches Wirken in dieser frühen Zeit nicht mehr überliefert. Während drei ihrer vier Geschwister nach und nach das Elternhaus verließen, blieb sie bei ihrem Vater. Ihre Mutter war früh gestorben. Das beschauliche Leben in der mecklenburgischen Kleinstadt endete jäh, als sich ihr Vater im August 1840 erschoss. Sie zählte nun 28 Jahre und beschloss offensichtlich, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen. 1841 oder 1842 zog sie nach Stettin, damals eine aufstrebende preußische Provinzhauptstadt, deren Musikleben von Carl Loewe (1796–1869) dominiert wurde. Loewe bescheinigte ihr ein *„gottbegnadetes Talent“* und nahm sie als Schülerin an. In dieser Zeit entstanden ihre ersten

erhalten gebliebenen Kompositionen. 1847 wandte sie sich nach Berlin und führte ihre Studien bei Adolf Bernhard Marx (1795–1866) und Wilhelm Wieprecht (1802–72) fort, Professor für Musik an der Berliner Universität der eine, Direktor der preußischen Militärmusik der andere. Von 1850 bis 1853 veranstaltete Emilie Mayer alljährlich ein eigenes Konzert im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, in dem sie jeweils neben anderen Kompositionen eine neue Symphonie präsentierte. Ab 1854 verlegte sie die Konzerte in ihre Berliner Wohnung; dort hatte sie auch vorher schon Hauskonzerte zur Vorstellung ihrer Lieder und Kammermusik veranstaltet. Doch, wie in Anbetracht der zeitgenössischen Umstände nicht anders zu erwarten, der große Durchbruch blieb aus; es gelang ihr nicht, ihre Orchesterwerke in den großen Konzerthinstitutionen des Landes, im Gewandhaus in Leipzig, im Kölner Gürzenich, in Frankfurter Museum, in der Münchener Akademie, in den Philharmonischen Konzerten in Hamburg oder Wien, unterzubringen. Auch die Sinfoniesoiréen der königlichen Kapelle in Berlin blieben ihren Sinfonien und Ouvertüren verschlossen. Ab der zweiten Hälfte der 1850er Jahre wandte sie sich vermehrt der Komposition von Kammermusik zu. 1862 ging sie zurück nach Stettin, trug aber Sorge dafür, dass ein Großteil ihrer neu entstehenden Kammermusik im renommierten Berliner Musikverlag Bote & Bock erschien. 1876 ließ sie sich erneut in Berlin nieder; am 10. April 1883 starb sie, knapp 71-jährig, in ihrer Berliner Wohnung an einer Lungenentzündung.

Wie viele Ouvertüren Emilie Mayer komponiert hat, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Sie selbst schreibt in einem Brief vom 7. August 1857, sie habe bisher 12 Ouvertüren komponiert, eine Angabe, die 1860 in Paul Franks *Kleinem Tonkünstlerlexikon* und 1861 in Carl von Ledeburs *Tonkünstler-Lexikon Berlins* übernommen wird. Auch in einer *Biographischen Skizze* von 1877

ist weiterhin von 12 Ouvertüren die Rede. Ob die 1880 im Druck erschienene *Faust*-Ouvertüre dazu zu rechnen ist (also bereits mindestens 20 Jahre vor der Drucklegung komponiert wurde), sei dahingestellt. Vollständig überliefert sind allerdings nur vier Werke (darunter die *Faust*-Ouvertüre), zu einem weiteren ist ein Entwurf im Particell erhalten geblieben. Von zwei weiteren Ouvertüren ist zwar nicht der Notentext überliefert, aber es existieren Zeitungsmeldungen, die ihre vormalige Existenz belegen. Da zwei der überlieferten Ouvertüren in den Quellen als Nr. 2 und 3 bezeichnet sind und bei den beiden anderen überlieferten Ouvertüren viel dafür spricht, dass sie später als Nr. 2 und 3 entstanden sind, darf vermutet werden, dass eine von den überlieferten Werken verschiedene Ouvertüre Nr. 1 existiert haben muss. Unter Berücksichtigung von Zeitungsbereichten und Quellenbefunden ergibt sich folgendes Gesamtbild der nachweisbaren Ouvertüren Emilie Mayers:

Werk	Komposition	Überlieferung
Chorvorträge Nr. 1	1840 (oder eher)	www.bcl.de
Chorvorträge Nr. 2 u. 3, Chor	1840 (oder eher)	Partitur/Sinfonien, autograph
Chorvorträge Nr. 4 C-Dur	1850 (oder eher; um 1860/70?)	Partitur/Sinfonien, autograph
Chorvorträge 1841/1842/1843	1841/42/43 (um 1842/3)	www.bcl.de
Chorvorträge 4-B-Moll	1853/54 (im Aug. 1857?)	Partitur/Sinfonien, autograph
Chorvorträge 1-Moll	um Aug. 1857/8	Partitur/Sinfonien, autograph
Frühe Chorvorträge	1860 (oder eher)	Partitur/Sinfonien, Druck
Chorvorträge 1860-1861	1860 (oder eher)	www.bcl.de

Bereits in der Saison 1848/49 waren in Berlin zwei Ouvertüren Mayers erklingen, wie die *Vossische Zeitung* am 31. März 1849 berichtet:

„Es sind im Laufe dieses Winters von der vortrefflichen Kapelle des Musikdirector Liebig zwei Ouvertüren von Emilie Mayer aufgeführt, die sehr beifällig aufgenommen wurden, und wiederum einen Beweis abliefern von der Tüchtigkeit der Tonkünstlerin.“

In Anbetracht der Tatsache, dass Emilie Mayer erst 1847 zum weiteren Studium nach Berlin gekommen war, wurden ihre Werke erstaunlich schnell ins Repertoire der lokalen Orchester übernommen. Bereits in der

ersten Jahreshälfte 1848 sollte eine Sinfonie Mayers vom Orchester des beliebten Dirigenten und Veranstalters Josef Gung'l (1809–89) gespielt werden; aus unbekanntem Gründen scheiterte das Vorhaben, was einen Fan Mayers zu einem öffentlichen Tadel in der *Vossischen Zeitung* vom 1. Juli 1848 veranlasste:

„Herr Gung'l hat gewiß gefürchtet, von einer Dame verdunkelt zu werden, sonst hätte er wohl die Sinfonie von Fr. Emilie Mayer aufgeführt, worauf wir uns so sehr gefreut. / Goering, im Namen mehrerer Musikfreunde.“

Bei den beiden 1848/49 gespielten Ouvertüren dürfte es sich um die in der Tabelle oben als Nr. 1 und Nr. 2 bezeichneten Werke handeln. Die **Ouvertüre Nr. 2 D-Dur** ist somit die älteste erhaltene Ouvertüre Emilie Mayers. Ähnlich wie ihre erste Symphonie wirkt diese Ouvertüre wie eine Studienabschlussarbeit, in welcher die Komponistin ihr Können unter Beweis stellt, hier allerdings nicht, wie in der genannten Symphonie, im Sinne einer Demonstration ihrer Beherrschung des kompositorischen Handwerks, sondern in der Kombination verschiedener Ausdrucksspektren und Stilimitate. Das Werk wirkt wie eine Ouvertüre zu einem fiktiven Bühnenstück, so stark sind die verschiedenen Ausdruckcharaktere gegeneinander abgesetzt, so unabweisbar drängen sich gelegentlich szenische Assoziationen auf. Die Langsame Einleitung (*Maestoso*, d-Moll, 4/4-Takt) beginnt mit wuchtigen auskomponierten Doppelschlägen im Unisono der Streicher, kontrastiert durch Triolenbewegungen in ausgesetzten Dreiklängen in erster Oboe und Klarinetten. Einem ersten Orchesterutti folgt eine lyrische Passage im trugschlüssigen B-Dur (0'54), welche bereits den Tonfall des späteren *Andantino* vorgewinnt. Mit eben diesem *Andantino* (D-Dur, 3/4-Takt) beginnt überraschend der „schnelle“ Teil der Ouvertüre (1'21), nachdem die Langsame Einleitung mit einem aufmerksamkeitseisenden dominantischen Doppelpunkt

geendet hatte. Dem lyrischen Einschub folgt immer noch nicht der „eigentliche“ Allegroteil, sondern unter Rückkehr zum 4/4-Takt ein weiterer *Andante*-Einschub mit eigentümlich zurückgenommenen Fanfaren in den Hörnern (1'58), die eine entfernte Jagdgesellschaft oder herannahendes Militär evozieren. Erst danach (2'09) setzt der schnelle Teil (*Allegro*) ein. Der aus der Sequenz eines eintaktigen Auftaktmotivs gewonnene Hauptsatz ist relativ kurz; nach einem kurzen Orchesterutti folgt ihm bereits ein Überleitungsmotiv im *scherzando*-Charakter (2'25) sowie, nach einer Tuttiintervention, ein in ähnlichem Charakter gehaltenes Seitenthema (3'16) in der Dominanttonart A-Dur. Insgesamt wird hier weniger ein lyrischer, als vielmehr ein buffonesker Tonfall angeschlagen. Überleitung und Seitensatz klingen, als wolle Emilie Mayer unter Beweis stellen, dass sie à la Rossini zu komponieren verstehe. Abrupt wird das muntere Treiben durch einen trugschlüssig nach F-Dur modulierenden Abschnitt (3'53) unterbrochen, der – zwar heftig modulierend, aber ohne spezifische Motivik – die Stelle einer Durchführung einnimmt. Er läuft aus in die nach B-Dur versetzte *Andantino*-Episode (4'43). Dieser schließt sich mit Einsatz der nach D zurückkehrenden Hörner-Fanfara (5'10, in d-Moll) die weitgehend regelgerechte Reprise an: Hauptsatz (5'22), Überleitungsthema (5'48) sowie nach D versetzter Seitensatz (6'34). Der formale Sinn der geheimnisvollen Hörnerfanfaren erschließt sich von der Coda her, wenn ihr Motiv als treibende Kraft einer ausgedehnten Schlusssteigerung (7'38) genutzt wird, in welcher Emilie Mayer Gelegenheit findet, ihre Instrumentationskunst unter Beweis zu stellen.

Ouvertüren von Emilie Mayer erklangen nachweislich in ihrem ersten eigenen Konzert am 21. April 1850 im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt sowie Anfang Juni 1854 in Krolls Etablissement (der späteren Krolloper) in Berlin. Um welche Ouvertüren es sich in den beiden

Fällen handelt, ist den Zeitungsmeldungen nicht zu entnehmen. Man geht jedoch kaum fehl in der Annahme, dass an einem dieser Daten Mayers **Ouvertüre Nr. 3 C-Dur** zur Aufführung kam, entweder in der Originalversion oder in der revidierten Fassung. Emilie Mayer hatte nämlich ursprünglich Naturtrompeten für das Werk vorgesehen, die sie später durch Ventiltrompeten ersetzte. Auch fügte sie drei Posaunenstimmen hinzu. In ihrer Symphonik hat sie Ventiltrompeten erstmals in ihrer ca. 1855/56 entstandenen 7. Symphonie verwendet. Ihre 6. Symphonie von 1853 schreibt noch Naturtrompeten vor. Man kann also vermuten, dass die Umarbeit der Ouvertüre chronologisch nach der Komposition der 6. Symphonie anzusetzen ist. Rein äußerlich ist diese Ouvertüre konventioneller aufgebaut als die Ouvertüre Nr. 2. Sie besteht aus einer langsamen Einleitung (*Adagio*) in c-Moll und einem in Sonatenform gehaltenen schnellen Teil (*Allegro vivace*) in C-Dur (2'05) und verzichtet auf Einschübe oder Intermezzos. Dafür eignet ihr ein hohes Maß an motivisch-thematischer Geschlossenheit. Gleich zu Beginn der Einleitung werden, aufgeteilt auf tiefe und auf hohe Holzbläser, die für die thematische Entwicklung im *Allegro vivace* konstitutiven Motive vorgestellt: eine auftaktige synkopische Bewegung (unter Betonung der schwachen zweiten Zählzeit) in Klarinetten und Fagotten sowie eine geschwinde Drehfigur in der Flöte, die im Verlauf der Einleitung zu einem aufwärts gerichteten Doppelschlag modifiziert wird (0'43), aber auch in Originalform als *Movens* einer Entwicklungspassage Verwendung findet (1'03). Das Hauptthema des schnellen Teils (2'05) gibt der zu Beginn der Einleitung noch recht amorphen Konfiguration von Auftakt, Synkope und Drehbewegung eine feste Kontur. Nach einer rasanten Steigerungsparte erscheint es in strahlendem Trompetenklang (2'34). Abrupt endet der Hauptsatz in einer Generalpause und gibt – mit einer unvorbereiteten

Modulation nach As – der Überleitung (2'54) Raum, in deren Verlauf zwei motivische Elemente des Hauptthemas erweitert bzw. modifiziert werden: eine verkürzte Fassung des synkopischen Motivs (3'09) und ein kurzer 16tel-Lauf (3'25) aufwärts, der als Umkehrung des vierten Hauptthementakts verstanden werden kann. Das Seitenthema im dominantischen G-Dur (3'41) ist motivisch vornehmlich durch die nun abwärts gerichtete Doppelschlagfigur bestimmt; auch die knappe Schlussgruppe (4'14) kann sich ihrem Einfluss nicht entziehen. Die Durchführung (4'36) arbeitet hauptsächlich mit Fragmenten des Hauptthemas, reduziert aber alsbald das Synkopemotiv auf seinen rhythmischen Kern (4'54). Nach einem dominantischen Orgelpunkt im Orchester tutti (5'33) setzt die weitgehend regelmäßig verlaufende Reprise (5'40) ein mit dem Seitenthema in C-Dur (6'59). Der Schlussgruppe (7'30) schließt sich eine Coda (7'51) an, welche, wie kann es anders sein, 16tel-Lauf und Synkopemotiv wieder aufnimmt. Schließlich erklingt das Hauptthema in triumphalem Gestus (8'39).

Die **Ouvertüre d-Moll** ist ohne Nummerierung überliefert, und sowohl ihr avancierter Kompositionsstil wie die Tatsache, dass sie von vorne herein Ventiltrompeten und -hörner verlangt, legen nahe, dass sie nicht vor 1855/56 entstanden ist. Der überlieferte handschriftliche Stimmstanz weist Gebrauchsspuren in Form von nachträglich eingetragenen Orientierungsbuchstaben u.a. auf; ein konkretes Aufführungsdatum lässt sich jedoch nicht nachweisen. Obwohl im Werk die Sonatenform mit langsamer Einleitung in Umrisen erkennbar bleibt, sind sowohl thematische als auch formale Entwicklung den außerordentlich starken Ausdrucksvaleurs untergeordnet. Die langsame Einleitung (*Introduction. Andantino*) beginnt wie beiläufig als stockend sich entfaltender Trauermarsch, der, durch rezitativische Partien (0'27; 0'48) unterbrochen, sich bis zu einem Aufschrei der

Verzweigung (1'04) steigert, der in Ketten von verminderten Septakkorden nervös nachbebt. Der Hauptsatz des folgenden *Allegro vivace* (1'22) wird durch eine leidenschaftliche Steigerungsphase gebildet, welche mit harmonisch kühnen Rückungen arbeitet (etwa 1'45; Reprise 4'28). Die Überleitung beginnt mit heftigen 16tel-Läufen in den tiefen Streichern (2'04; Reprise 4'41, stark verkürzt) und fährt mit einem retardierenden Bläsersatz fort (2'08; Reprise 4'44). Wieder mischen sich rezitativische Partien ein (2'25), bevor der Seitensatz (2'50) in der Paralleltonart F-Dur einsetzt, dessen calmierende Wirkung auch durch einen kurzen Ausflug nach F-Moll (3'14) nicht beeinträchtigt wird. Eine fanfarenartige Schlussgruppe (3'31) schließt die Exposition. Doch statt einer Durchführung folgt lediglich eine aus der Schlussgruppe herauswachsende, harmonisch nach d-Moll zurückführende Überleitung (3'41) zum Reprisenbeginn (4'03). In ihr wird die Überleitung nur rudimentär rekapituliert, sie weicht alsbald einem durchführungsartigen Abschnitt (4'51), der durch die simultane Kombination von retardierendem Bläsersatz und heftigen Streicherläufen ein Gepräge von trügerischer Ruhe gewinnt. Schließlich leitet ein nahezu konzertantes Flötensolo (5'20) zum Einsatz des Seitensatzes in D-Dur (5'36). Die Fanfaren der Schlussgruppe (6'19) wenden sich nach vier Takten zurück nach d-Moll, und werden umgehend abgelöst von den rezitativischen Wendungen aus der Überleitung, aus denen (ab 6'56) der katastrophale Höhepunkt des Werkes (7'10) herauswächst.

Die **Faust-Ouvertüre h-Moll op. 46** erschien 1880 im Druck. Sie erfreute sich für einige Jahre großer Beliebtheit; etliche Aufführungen sind zu Beginn der 1880er Jahre nachweisbar, und 1881 erschien ein Klavierauszug zu vier Händen, ein sicheres Indiz dafür, dass der Verleger sich von den Aufführungen Rückkopplungseffekte für die Hausmusik erhoffte. Wie bei der

Ouvertüre in d-Moll ist eine Sonatenhauptsatzform mit langsamer Einleitung zwar rudimentär identifizierbar, aber sie wird überlagert von offensichtlich subjektbedingten dramaturgischen Aspekten. Der Beginn der langsamen Einleitung (*Adagio*, 4/4-Takt) umkreist, ohne vom Fleck zu kommen, in ziellosem Unisono von Fagotten und tiefen Streichern den Zentralton Fis, eine offensichtliche Anspielung auf Fausts intellektuelle Stagnation und Frustration am Beginn der Entwicklung. Doch die Einleitung hält auch Momente von Entrückung (1'00) und sich steigender Emphase (1'55) parat, während das Hauptthema des *Allegro*-Teils (6/8-Takt) den auf der Stelle tretenden Duktus des Einleitungsbeginns wieder aufnimmt, nun allerdings in grimmig-entschlossenem Tonfall (3'16). Der Seitensatz beginnt in der Paralleltonart D-Dur (4'10) und kontrastiert als retardierendes Stimmungsbild zum Hauptthema. Als bald wendet er sich aber nach G-Dur (4'26) und entfaltet mit Schleiferfiguren in den Streichern und vogelartigen Einwürfen in Flöten und Oboen eine idyllische Suspensionsfläche. Sie mündet, weiterhin im ungewöhnlichen G-Dur, in einen feierlichen Bläser-Choral (4'53), dem sich episodisch die Wiederkehr der Idylle anschließt (5'20). Die kurze Durchführung (5'40) verarbeitet passagenhafte Fragmente aus dem Hauptsatz und ist eher eine harmonisch-instrumentatorisch sich verdichtende Steigerungspassage zur Vorbereitung des Reprisenintrits (6'12). Während der Hauptsatzbereich vollständig rekapituliert wird, ist der Seitensatz (7'11) zu einem knappen Übergang zur nunmehr in H-Dur stehenden idyllischen Suspensionsfläche (7'19) verkürzt. Der Choral (7'47) ist in seiner Emphase durch mächtige Streicherfigurationen verstärkt, und die Wiederaufnahme der Idyllyk (8'13) leitet über zur nach h-Moll zurückkehrenden Coda (8'32), die sich als veritable zweite Durchführung präsentiert. Aus ihr wächst eine Schlusssteigerung heraus, in deren Verlauf H-Dur als strahlende

Schlussart etabliert wird. Die Stelle, an welcher das Dur endgültig Bestätigung findet (10'05), ist in der Partitur mit der Beschriftung „*sie ist getreter*“ markiert. Ob das als Indiz dafür interpretiert werden kann, dass Emilie Mayer nicht Faust, sondern Margarethe als Subjekt des Stücks verstanden wissen wollte?

Das **Klavierkonzert B-Dur** (soweit bisher bekannt, Emilie Meyers einzige konzertante Komposition) ist vermutlich zwischen 1853 und 1857 entstanden. Sie selbst erwähnt es in einem Brief vom 7. August 1857. Wenn es zu Zeiten ihrer großen Orchesterkonzerte in Berlin (1850–53) bereits fertig vorgelegen hätte, so hätte sie es sicherlich aufs Programm gesetzt. Es ist fraglich, ob das Konzert jemals zu Lebzeiten Emilie Meyers aufgeführt wurde. In der zeitgenössischen Presse findet sich kein Hinweis, und der in der Staatsbibliothek Berlin überlieferte handschriftliche Stimmsatz weist keinerlei Gebrauchsspuren auf.

Das Konzert ist ein Musterbeispiel an individuell gehandhabter klassizistischer Grundhaltung. Vorbild in formaler wie satztechnischer Hinsicht ist weniger Beethoven als vielmehr Mozart. Die Besetzung enthält, wenn man so will, sogar eine versteckte Reverenz vor dem Salzburger Meister, indem Emilie Mayer nicht nur auf Trompeten und Pauken verzichtet, sondern auch die von Mozart besonders geschätzten Klarinetten den traditionell verwendeten Oboen vorzieht. Auch formal ist das Muster nicht zu verkennen: der Kopfsatz in klassischer Konzertsatzform mit doppelter (Tutti- und Solo-)Exposition, der langsame Satz in modifizierter Sonatenform und der Schlussatz als Rondo mit einigen Sonatenformelementen. Gleichwohl weiß Emilie Mayer im Rahmen dieser klassizistischen Vorgaben individuelle Akzente zu setzen, etwa wenn im Anfangstutti des Kopfsatzes eine episodische Wendung nach g-Moll erfolgt (0'25), deren motivisches Material in der Soloexposition, nach

Dur gewendet, das Seitenthema bestimmt (3'25). Oder dass der Beginn der Soloexposition ein zwar neues, aber aus einzelnen Elementen des Anfangstutis abgeleitetes Thema bringt (1'44). Auch die große Ausdehnung der Durchführung (ab 6'47), die vornehmlich der Verarbeitung des Anfangsthemenkopfes gewidmet ist (ab 7'18), ist untypisch. Die Reprise des ersten Solothemas (8'43) und des in die Grundtonart versetzten Seitenthemas (10'38) verläuft hingegen ganz konventionell. Die Schlussgruppenpassagen in Exposition (4'08) und Reprise (11'09) sind von großflächigen Kadenzbewegungen zu virtuossem Passagenwerk im Klavier geprägt. Die Schlusswendung wird vom Kopf des Tutithemas eingeleitet (13'24).

Das sanfte Hauptthema des langsamen Satzes (*Un poco adagio*, Es-Dur, 3/4-Takt) nimmt mit dreiklangsbetonenden Punktierungen und einer vorübergehenden Wendung nach Moll (0'21) Elemente des Tutti-Themas aus dem Kopfsatz auf. Es wird im Orchester vorgestellt und dann vom Solisten wiederholt (0'47; Wendung nach Moll 1'07). Mit einem Orchesterakkord (1'26) beginnt die harmonische Überleitung zum Seitenthema in B (2'16), das sich als eine Art aufgelockerte Variante des Hauptthemas entpuppt. Eine kurze Durchführung (2'48) mündet in einen ausgedehnten Orgelpunkt auf G (3'17), welcher trugschlüssig zur Reprise des Anfangsthemas (3'47) führt, das nach einer Generalpause einsetzt. Es erscheint in umgekehrter Reihenfolge erst im Klavier, dann, verkürzt, im Orchester (4'20). Die Überleitung gewinnt durch neu eingefügte tremolierende Streicherakkorde an Emphase (4'47); ihr folgt allerdings nicht das ohnehin vom Hauptthema abhängige Seitenthema, sondern ein abschließender Epilog (5'26).

Formal weist der Finalsatz (*Allegretto*, B-Dur) eine hybride Mischung von Rondo- und Sonatensatzform auf. Das Refrainthema ist ein unbeschwertes Kehraus-Thema

im 6/8-Gestus einer Gigue. Es wird erst im Klavier, dann im Orchester (0'29) vorgestellt. Das erste Couplet (1'33) im *Adagio*-Tempo wendet sich nach b-Moll und weist eine geschlossene dreiteilige Bogenform auf, mit einem aufgehellten Mittelteil in Des (2'04; Reprise b-Moll 2'34). Der zweite Refrain (3'08) erweist sich als nur episodischer Einschub im Wechsel von Klavier und Orchester; alsbald setzt das zweite Couplet in Es-Dur ein (3'22), das eine Fülle an melodischen Einfällen bietet und in eine Art bestätigender Schlussgruppe (4'14) aufgeht (deren melodische Kontur, nebenbei bemerkt, große Ähnlichkeit mit dem hymnischen Seitensatzthema im Kopfsatz ihrer 2. Symphonie aufweist). Der dritte Refrain (4'49) ist wieder rudimentär, er wendet sich in einer plötzlichen Rückung nach D-Dur (5'15), zur dominantischen Vorbereitung des dritten Couplets in g-Moll (5'25). Dieses endet mit der nunmehr die Grundtonart B bestätigenden Schlussgruppe (6'30). Es folgt die Reprise der ersten Couplets im *Adagio*-Tempo, unverändert in b-Moll (Wendung nach Des 7'48; Rückkehr nach b-Moll fehl). Schließlich leitet das Refrainthema eine zusammenfassende Coda ein (8'43).

Bert Hagels

Literatur

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

Tobias Koch

Mit Entdeckungsfreude und unvoreingenommener Vielseitigkeit dem Geheimnis des Klanges nachspüren, das ist das musikalische Credo von Tobias Koch. Seit Beginn seiner musikalischen Laufbahn faszinieren den in Kempen am Niederrhein geborenen Pianisten die Ausdrucksmöglichkeiten historischer Tasteninstrumente: Auf Cembalo, Clavichord, Tangenten- und Hammerflügel, Orphika, Pedalflügel, Orgel und romantischem Konzertflügel spielt er ebenso unorthodox wie lebendig jede Art von Musik – „mit entzückender Spontaneität“, wie eine große deutsche Tageszeitung über ihn schreibt. Er überrascht immer wieder mit künstlerisch besonders ausgefallenen Projekten, die gleichermaßen sein weit gespanntes Repertoire wie seine ausgeprägte instrumentale Neugierde spiegeln. Tobias Koch gilt seit langem als einer der profiliertesten Interpreten auf dem Gebiet der klassischen und romantischen Aufführungspraxis und erntet internationale Anerkennung für seine Pioniararbeit und dabei zugleich höchst individuelle Neubewertung von Repertoire-Klassikern der Klaviermusik, darunter zuletzt insbesondere Werke von Beethoven, Schubert, Chopin und Schumann: „Von der ersten Sekunde an inspiriert und inspirierend – Koch lässt durch sein Klavierspiel musikalische Bilder wie im Fluge entstehen und wieder vergehen. Mitreißend gespielt, wird hier einfach jeder Takt zum Erlebnis.“ (MDR Figaro)

Eine umfassende musikalische Laufbahn führt ihn durch ganz Europa, nach Nordamerika, in den Nahen Osten und weit darüber hinaus. Als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter gastiert er bei bedeutenden Festivals, darunter Schleswig-Holstein Musikfestival, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Verbier Festival, Chopin-Festival Warschau, Rheingau Musikfestival, Beethovenfest Bonn, Schumannfeste Düsseldorf, Bonn,

Leipzig, Zwickau, Mendelssohn-Tage im Gewandhaus Leipzig und eine Vielzahl von internationalen Festivals für Alte Musik.

Wertvolle künstlerische Anregungen erhielt er während seines Studiums in Meisterklassen an den Musikhochschulen in Düsseldorf und Graz von David Levine, Roberto Szidon und Walter Kamper, weiterführende Impulse erhielt er u. a. von Jos van Immerseel, Malcolm Bilson und Andreas Staier. Tobias Koch ist Förderpreisträger Musik der Landeshauptstadt Düsseldorf und unterrichtet an der dortigen Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, an der Universität der Künste Berlin, als gesuchter Dozent weltweit bei Meisterkursen sowie an Akademien in Verbier und Montepulciano. Darüber hinaus ist er Jury-Mitglied in bedeutenden Klavierwettbewerben wie beim internationalen Chopin-Wettbewerb auf historischen Instrumenten in Warschau oder beim Deutschen Chopin-Wettbewerb.

Zu seinen musikalischen Partnern gehören u.a. die Pianisten Fazil Say, Andreas Staier, Ewa Poblocka und Janusz Olejniczak, die Geiger Gottfried von der Goltz, Rüdiger Lotter, Lena Neudauer und Joshua Bell, der Cellist Steven Isserlis, Sängerpersönlichkeiten wie Dorothee Mields, Markus Schäfer, Jan Kobow und Thomas E. Bauer, die Orchester Concerto Köln, Michael Willens und die Kölner Akademie, Frieder Bernius und die Stuttgarter Hofkapelle, Václav Luks und das Collegium 1704 Prag, Orkiestra Historycna Katowice, Rüdiger Lotter und die Hofkapelle München sowie die Chöre des Westdeutschen und Bayerischen Rundfunks. Darüber hinaus verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit mit Instrumentenbauern, Restauratoren und zahlreichen renommierten Instrumentenmuseen. Koch nennt eine umfangreiche Sammlung historischer Tasteninstrumente sein Eigen.

Eine Vielzahl von Rundfunk- und TV-Produktionen, Publikationen zu Aufführungspraxis, Rhetorik und Musik-

ästhetik, Notenausgaben u. a. bei der Wiener Urtext Edition runden seine musikalische Tätigkeit ebenso ab wie inzwischen über 50 CD-Aufnahmen mit Werken von Mozart bis Brahms, die zahlreiche internationale Auszeichnungen und Preise erhielten – darunter sämtliche Klavierstücke Ludwig van Beethovens sowie zwei CDs innerhalb der *New Complete Beethoven Edition* bei der Deutschen Grammophon, bei denen Koch mit neuentdeckten und bislang unverfügbaren Klavierstücken für zahlreiche Beethoven- Weltpremierer sorgte.

www.tobiaskoch.eu

Kölner Akademie

Die Kölner Akademie entföhrt Sie auf eine Zeitreise durch die klassische Musik – ausdrucksstark, virtuos und pointiert bis ins Detail. Von Barock bis zur Gegenwart reicht das große Repertoire dieses einzigartigen Ensembles, das unter der Leitung von Michael Alexander Willens mit zahlreichen Preisen gekürt wurde.

Berühmte aber auch weniger bekannte Komponisten setzt das Originalklang-Ensemble mit modernen und historischen Instrumenten eindrucksvoll in Szene. Aufführungen auf internationalen Festspielen, Fernsehauftritte und von der Presse hoch gelobte CDs haben die Kölner Akademie weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt gemacht.

Neben Werken von Bach, Beethoven und Brahms stellt das Ensemble mit Welt-Erstaufnahmen weniger bekannter Komponisten seine eindrucksvolle musikalische Bandbreite unter Beweis.

Michael Alexander Willens

Michael Alexander Willens, künstlerischer Leiter der Kölner Akademie, wurde in Washington, D.C. geboren und erhielt seine Ausbildung zum Bachelor of Music

sowie zum Master of Music an der berühmten Juilliard School in New York bei John Nelson. Nach seinem Abschluss setzte er sein Dirigierstudium bei Paul Vorwerk (Chorstudium) und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seines breitgefächerten musikalischen Werdegangs hat Michael Alexander Willens ein selten anzutreffendes fundiertes Wissen und verfügt über eine Vertrautheit mit verschiedenen Aufführungspraxis-Stilen. Diese reichen vom Barock über die Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen klassischen Musik aber auch zum Jazz und Pop.

Michael Willens hat Konzerte bei bedeutenden Festivals und in berühmten Konzerthäusern in Europa, Südamerika, Asien und den Vereinigten Staaten dirigiert, die höchste Anerkennung von Kritikern ernteten: »Entscheidenden Anteil am Gesamterfolg hatte besonders die ungemein präzise, jedoch nie manierierte Gestik von Michael Alexander Willens.«

Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens der Aufführung von Werken weniger bekannter zeitgenössischer amerikanischer Komponisten. Er dirigierte mehrere Weltpremieren, von denen viele entweder live im Fernsehen übertragen oder für die spätere Ausstrahlung aufgezeichnet wurden. Ein weiterer Interessenschwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit liegt in der Wiederentdeckung vergessener Werke. Aus diesem Repertoire hat er bereits mehr als 80 CDs eingespielt und veröffentlicht. Mehrere dieser Aufnahmen wurden mit Preis-Nominierungen bzw. Preisverleihungen gewürdigt. Alle Veröffentlichungen wurden in internationalen Fachkreisen mit Begeisterung aufgenommen: »Willens gelingt eine makellos stilvolle und höchst vergnügliche Darbietung.« (Grammophone) »Dirigent Michael Alexander Willens versteht sich darauf, jeden einzelnen Takt der Partitur auf seinen größtmöglichen Ausdruck hin auszureizen.« (Fanfare)

Neben seiner Tätigkeit bei der Kölner Akademie ist Michael Alexander Willens als Gastdirigent in Deutschland, Holland, Israel, Polen, Kanada und Brasilien aufgetreten.



Emilie Mayer

Emilie Mayer, Overtures and Piano Concerto

„Women who compose independently are rare in the music world. As abundant as the literary world is with female talent, the musical scene has few to champion, and among these few, Emilie Mayer is at the top. Her prolific output resembles a wellspring. She transforms every sensation, every feeling and every emotion to music.“ Elisabeth Sangalli-Marr (c. 1828–1901) described Emilie Mayer’s unique position in the music world of the time with these words in a *Biographische Skizze* (biographical sketch) published in 1877. Indeed, no other composer of her generation was so unimpressed by patriarchal gender conceit and rigid role attributions as „Europe’s greatest female composer“ (as Emilie Mayer is described in the subtitle of a recently published biography).

At the beginning of her career, she did not care about being restricted to salon and occasional music, which was the unwritten societal code of the time for women composers. She wrote symphonies, concert overtures and string quartets, thus trying her hand at those genres seen as aesthetic pinnacles. At the same time, her personal appearance reflected the role expectations of the time: „A quiet, introverted and harmless nature, decidedly distinctive and artistically content in herself,“ Sangalli-Marr continues. This nature, she concludes, had negative consequences for Emilie Mayer’s career as a composer, since she had „failed at the beginning of her career to make herself known to the press.“ This is not entirely true, since she had an influential journalistic advocate in the influential Berlin critic Ludwig Rellstab (1799–1860). But her larger works repeatedly came up against a „glass ceiling“ (Marilyn Lodén) that limited the rise of artistically active women of the time. For example, a critic of her first self-organized concert (on April

21, 1850 in Berlin) is quoted as saying: „The fact that immersing oneself in the deepest mystery of musical art still requires another ability, a higher spirit, is difficult to enunciate. Emilie Mayer can achieve and actualize all that female abilities, second-rate abilities, can do.“ The recognition of her individual artistic achievement went hand in hand with the fundamental denial of her ability to achieve artistic excellence.

Emilie Mayer was a late bloomer. She was almost 38 years old when she made herself known to a wider public with her debut (the aforementioned concert of 21 April 1850). She was born on 14 May 1812 in Friedland, Mecklenburg, the daughter of a pharmacist. As was typical for her social status, she received piano lessons at an early age; as a teenager, she composed smaller pieces, waltzes and variations. However, nothing else is known about her musical output during this early period. Whereas three of her four siblings eventually left home, she stayed with her father. Her mother died young. The tranquil life in the small Mecklenburg town came to an abrupt end when her father took his life in August 1840. She was 28 years old at the time and apparently decided to strike out on her own. In 1841 or 1842, she moved to Stettin, then an aspiring Prussian provincial capital, whose music scene was dominated by Carl Loewe (1796–1869). Loewe attested to her „God-given talent“ and accepted her as a student. It was during this period that she wrote her first compositions that survive today. In 1847, she left for Berlin and continued her studies with Adolf Bernhard Marx (1795–1866) and Wilhelm Wieprecht (1802–72), professor of music at the University of Berlin and the director of Prussian military music. From 1850 to 1853, Emilie Mayer organized an annual concert at the Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, in which she presented a new symphony in addition to other compositions. Starting in

1854, these concerts were held in her Berlin apartment; she had already organized house concerts there to present her songs and chamber music. But, as was to be expected in view of the contemporary circumstances, her big breakthrough failed to materialize; she did not succeed in having her orchestral works played in the country's major concert halls, such as in the Gewandhaus in Leipzig, the Gürzenich in Cologne, the Frankfurt Museum, the Munich Academy, or in the Philharmonic Concert series in Hamburg or Vienna. The symphony soirées of the Court Orchestra in Berlin did not include her symphonies or overtures either. Starting in the late 1850s, she increasingly turned to composing chamber music. In 1862, she returned to Stettin, but saw to it that most of her new chamber music be published by the renowned Berlin music publisher Bote & Bock. In 1876, she settled in Berlin once again. On April 10, 1883, at the age of 71, she died of pneumonia in her Berlin apartment.

It is impossible to say with certainty how many overtures Emilie Mayer composed. She herself wrote in a letter dated 7 August 1857 that she had composed 12 overtures thus far, a statement that was cited in 1860 in Paul Frank's *Kleines Tonkünstlerlexikon* and in 1861 in Carl von Ledebur's *Tonkünstler-Lexicon Berlins*. The *Biographische Skizze* of 1877 also mentions 12 overtures. It remains unknown whether the *Faust Overture*, which appeared in print in 1880, should be counted among them (meaning it would have been composed at least 20 years before it was printed). However, only four works have survived in their entirety (including the *Faust Overture*), and a draft of another has been preserved as a short score. The music of two other overtures did not survive, but there are newspaper reports that document their existence. Since two of the surviving overtures are referred to by sources as Nos. 2 and 3, and the other

two surviving overtures were most likely written later than Nos. 2 and 3, we can assume that an Overture No. 1 must have existed and is unique from the surviving works. Taking into account newspaper reports and source findings, the following picture of the verifiable overtures of Emilie Mayer emerges:

Piece Composition Surviving Source

Overture No. 1 1848 or earlier lost

Overture No. 2 D Major 1848 or earlier score/parts, autograph

Overture No. 3 C Major 1850 or earlier; rev. 1855/56? score/parts, autograph

Overture *seria/sérieuse* 1854?; rev. 1879? lost

Overture D Minor 1855/56 to Aug 1857? score/parts, autograph

Overture C Minor before Aug. 1857? short score, autograph

Faust Overture 1880 or earlier score/parts, printed

Overture *giocosa* 1883 or earlier lost

Already in the 1848–49 season, two of Mayer's overtures had been heard in Berlin, as the *Vossische Zeitung* reported on 31 March 1849:

„In the course of this winter, two overtures by Emilie Mayer, which earned great applause and once again provided proof of this musician's competence, have been performed by the excellent ensemble of music director Liebig.“

In view of the fact that Emilie Mayer had only come to Berlin in 1847 for further studies, her works were adopted surprisingly quickly into the repertoire of local orchestras. As early as the first half of 1848, a symphony by Mayer was to be played by the orchestra of the popular conductor and organizer Josef Gungl (1809–89), but for unknown reasons, the project failed, which prompted a fan of Mayer to publicly rebuke him in the *Vossische Zeitung* of July 1, 1848:

„Mr. Gung'l was certainly afraid of being outdone by a lady, otherwise he probably would have programmed Ms. Emilie Mayer's symphony, which we were so looking forward to. / Goering, on behalf of several music lovers.“

The two overtures played in 1848–49 are probably the works listed as No. 1 and No. 2 in the table above. **Overture No. 2 in D Major** is thus Emilie Mayer's earliest surviving overture. Similar to her First Symphony, this overture seems like a graduation thesis where the composer shows her skills, not in the sense of a demonstration of her mastery of the craft of music composition, as in the aforementioned first symphony, but in the combination of different ranges of expression and stylistic imitation. The piece seems like an overture to a fictitious stage play, since the different expressive characters strongly contrast one another and occasional associations with certain imaginary scenes are irrefutably imposed on it. The slow introduction (*Maestoso*, D Minor, 4/4 time) begins with a powerful, written-out turn in the unison strings, contrasted by a triplet movement in exposed triads in the first oboe and the clarinets. A first orchestral tutti is followed by a lyrical passage in a deceptive B-flat Major (0'54), which already anticipates the mood of the later *Andantino*. After the slow introduction ends with an attention-grabbing dominant pedal point, it is with this *Andantino* (D major, 3/4 time) that the „fast“ part of the overture (1'21) surprisingly begins. This lyrical digression is still not followed by an „actual“ *Allegro*, but by another *Andante* insert with strangely restrained fanfares in the horns (1'58), evoking a distant hunting party or perhaps an approaching regiment. Only then (2'09) does the fast section (*Allegro*) begin. The main theme, derived from the sequence of the one-bar opening motif, is relatively short; after a short orchestral tutti, it is followed by a transitional motif

with a *Scherzando* character (2'25) and, after a tutti episode, a secondary theme of a similar mood (3'16) appears in the dominant key of A major. On the whole, it is in a *buffo* character rather than a lyrical one. The transition and the secondary theme sound as if Emilie Mayer wanted to prove that she knows how to compose like Rossini. The lively activity is abruptly interrupted by a section (3'53) that deceptively modulates to F major, which – violently modulating, but without specific motifs – takes the place of a development. It flows back to the *Andantino* section (4'43), now in B-flat Major. This is followed by a largely conventional recapitulation, again using a horn fanfare to (5'10, in D minor) return to D. The main section (5'22), transition theme (5'48) and secondary theme are now in D (6'34). The structural meaning of these mysterious horn fanfares is revealed in the coda, when its motif is used to drive the extended final culmination (7'38), in which Emilie Mayer finds the opportunity to demonstrate her orchestration skills.

Overtures by Emilie Mayer were documented as being performed at her concert on 21 April 1850 at the Schauspielhaus am Gendarmenmarkt and at the beginning of June 1854 at Kroll's Etablissement (later the Kroll Opera) in Berlin. It is not clear from the newspaper reports which overtures were played at each concert. However, it can safely be assumed that Mayer's **Overture No. 3 in C Major** was performed on one of these dates, either in the original version or in the revised version. Emilie Mayer had originally intended natural trumpets for the work, which she later replaced with valved trumpets. She also added three trombone parts. In her symphonic writing, she used valved trumpets for the first time in her Seventh Symphony, composed around 1855–56. But her Symphony No. 6 of 1853 still calls for natural trumpets. One can therefore assume that the overture was revised after the composition of

the Sixth Symphony. On the surface, the overture is more conventionally structured than Overture No. 2. It consists of a slow introduction (*Adagio*) in C Minor and a fast section (*Allegro vivace*) in C Major (2'05) in sonata form and dispenses with insertions or intermezzo. However, it features a high degree of motivic and thematic cohesion. Right at the beginning of the introduction, motifs featuring later thematic material of the *Allegro vivace* are presented, divided between the high and low woodwinds. These motifs are comprised of a syncopated phrase emphasizing the weak second beat in the clarinets and bassoons and a swift triplet figure in the flute. This is modified in the course of the introduction as an upward turn (0'43), but is also used in its original form as a means of development (1'03). The main theme of the fast section (2'05) establishes a fixed contour after the preceding rather amorphous introduction with its upbeat, syncopation, and triplet figure. After a rapid intensification, the main theme sounds radiantly in the trumpet (2'34). The exposition ends abruptly with a general pause and – in an unprepared modulation to A-flat – gives way to the transition (2'54), in the course of which two motivic elements of the main theme are expanded and modified. This includes a shortened version of the syncopated motif (3'09) and a short ascending 16th-note run (3'25), which is the retrograde of the fourth bar of the main theme. The secondary theme in the dominant of G Major (3'41) is primarily characterised by the now descending turn figure; even the terse final section (4'14) cannot escape its influence. The development (4'36) is mainly comprised of fragments of the main theme, and the syncopated motif is soon reduced to its rhythmic essence (4'54). After an orchestral tutti pedal point in the dominant (5'33), the mostly conventional recapitulation (5'40) begins with the secondary theme in C Major (6'59). The final section (7'30) is followed by a

coda (7'51), which of course reverts to the 16th-note run and syncopated motif. The main theme is then presented for the final time in a triumphant gesture (8'39).

The **Overture in D Minor** is unnumbered. Its advanced compositional style and the fact that it calls for valved trumpets and horns from the outset both suggest that it was not written before 1855–56. The surviving handwritten set of parts shows signs of use. Rehearsal letters were subsequently entered, among other things. Still, there are no sources citing a specific performance date. Although the piece's sonata form can be roughly discerned with its slow introduction, the thematic and formal development are subordinate to its extraordinarily strong and expressive élan. The slow introduction (*Andantino*) begins almost casually as a sluggishly unfolding funeral march, which, interrupted by recitative passages (0'27; 0'48), grows to a cry of despair (1'04) and nervously trembles as broken diminished seventh chords. The main section of the following *Allegro vivace* (1'22) features passionate intensification and bold harmonic modulations (about 1'45; recap 4'28). The transition begins with forceful 16th-note runs in the low strings (2'04; recap 4'41, greatly abridged), only to slow down in the winds (2'08; recap 4'44). Again, recitatives digress (2'25) before the secondary theme (2'50) begins in the parallel key of F Major, whose calming effect is not even disrupted by a short excursion to F Minor (3'14). A fanfare-like final section (3'31) closes the exposition. But instead of a development, there is only a transition (3'41) to the beginning of the recapitulation (4'03), which emerges out of the final section and organically leads back to D Minor. In the recap, only a vestige of the transition is repeated and this soon yields to a development-like section (4'51) where an in-kling of deceptive calm is felt through the combination of slowing winds and forceful string runs. Finally, an almost

concerto-like flute solo (5'20) leads to a recap of the secondary theme in D Major (5'36). The fanfares of the final section (6'19) revert to D Minor after four bars and are immediately replaced by the recitative turns from the transition, out of which (from 6'56) the cataclysmic climax (7'10) triumphs.

The **Faust Overture in B Minor Op. 46** appeared in print in 1880. It enjoyed great popularity for a number of years; several performances can be traced back to the beginning of the 1880s, and in 1881 a piano reduction for four hands was published. This is a sure indication that the publisher hoped that the performances would have made the piece popular enough for domestic use. As with the Overture in D Minor, it is roughly in sonata form with a slow introduction, but dramaturgical aspects that are obviously related to the subject are superimposed on it. The beginning of the slow introduction (*Adagio*, 4/4 time) circles around the central note of F-sharp in an aimless union of bassoons and low strings, an obvious allusion to Faust's intellectual stagnation and frustration at the beginning of development. But the introduction also contains moments of rapture (1'00) and increased weight (1'55), while the main theme of the *Allegro* section (6/8 time) reverts to the stagnant style of the introduction, now in a grim and determined mood (3'16). The secondary theme begins in the parallel key of D Major (4'10) and contrasts with the main theme in its sluggishness. Soon, however, there is a modulation to G Major (4'26); an idyllic suspension unfolds with Baroque-like slide ornamentation in the strings and bird call interjections in the flutes and oboes. It leads, still in the unusual key of G Major, into a solemn wind chorale (4'53) followed by the episodic return of the idyll (5'20). The short development (5'40) incorporates fragments from the main theme, intensifies harmonically and in terms of its orchestration prepares

for the entrance of the recapitulation (6'12). While the main theme is repeated in full, the secondary theme (7'11) is limited to a brief transition to the idyllic suspension section (7'19), now sounding in B Major. The chorale (7'47) is now underscored by powerful string figures, and the repeat of the idyll (8'13) leads to the coda (8'32) in a return to B Minor, becoming a veritable second development. A final intensification proceeds, in the course of which B Major is established as the final key in all its radiance. The score is marked with the indication "*sie ist gerettet*" (she is saved) at the moment the major key is finally confirmed (10'05). Could it be that Emilie Mayer wanted Gretchen to be the subject of her piece and not Faust?

The Piano Concerto in B-flat Major (Emilie Mayer's only known instrumental concerto) was probably written between 1853 and 1857. She mentions it in a letter dated August 7, 1857. If it had already been finished by the time she organised her large orchestral concerts in Berlin (1850–53), she would certainly have put it on one of the programs, so it is questionable whether the concerto was ever performed during Emilie Mayer's lifetime. There is no reference to it in the contemporary press, and the handwritten set of parts preserved in the Berlin State Library show no signs of use.

The concerto is a prime example of her unique treatment of the Classical form. Her model here in terms of both form and compositional technique is not so much Beethoven as Mozart. The instrumentation even contains, if you will, a hidden reverence for the Salzburg master, in that Emilie Mayer not only dispenses with trumpets and timpani, but also prefers the clarinets, which Mozart particularly admired, to the traditional use of oboes. Her role model in terms of form is also unmistakable. The first movement is in classical concerto form with a double (tutti and solo) exposition, the slow

movement is in a modified sonata form and the final movement is a rondo with some elements of sonata form. Nevertheless, Emilie Mayer sought to go her own way within the framework of classical form constraints. One example of this is the episodic turn to G Minor in the opening tutti of the first movement (0'25), the motivic material of which is the basis of the secondary theme in the solo exposition, only in major (3'25). Also, although the beginning of the solo exposition introduces a new theme, it is actually derived from selected elements of the opening tutti (1'44). The large-scale expansion of the development (starting 6'47), primarily dedicated to the developing the initial main theme (starting 7'18), is also atypical. The recapitulation of the first solo theme (8'43) and the secondary theme (10'38), on the other hand, is quite conventional. The final sections of the exposition (4'08) and recapitulation (11'09) are characterized by an expansive cadenza and virtuosic piano passages. The final coda is introduced by the beginning of the tutti theme (13'24).

The gentle main theme of the slow movement (*Un poco adagio*, E-flat Major, 3/4 time) takes up elements of the tutti theme from the first movement with triad punctuations and a temporary excursion to minor (0'21). The theme is introduced in the orchestra and then repeated by the soloist (0'47; excursion to minor 1'07). An orchestral chord (1'26) begins the harmonic transition to the secondary theme in B-flat (2'16), which turns out to be a kind of looser variation on the main theme. A short development section (2'48) leads to an extended pedal point on G (3'17), which leads to a false recapitulation of the opening theme (3'47), ultimately beginning after a general pause. It appears in reverse order, first in the piano, then in truncated form in the orchestra (4'20). The transition is emphasised with newly inserted tremolo string chords (4'47); however, this is not followed by

the secondary theme, which is dependent on the main theme anyway, but by a final epilogue (5'26).

The form of the final movement (*Allegretto*, B-flat Major) is a hybrid mixture of rondo and sonata form. The rondo theme is light-hearted and raucous in a 6/8 *gigue*-like gesture. It is presented first in the piano and then in the orchestra (0'29). The first couplet (1'33) in *Adagio* turns to B-flat Minor and has a closed three-part arch form, with a lighter middle section in D-flat (2'04; recap in B-flat Minor 2'34). The second appearance of the rondo theme (3'08) turns out to be the insertion of an episode, a dialogue between piano and orchestra. Soon afterwards, a couplet in E-flat Major (3'22) begins, which offers a wealth of melodic ideas and flows into a kind of declamatory final section (4'14) (whose melodic contour, by the way, bears a great resemblance to the elegiac secondary theme of the first movement of her *Second Symphony*). The third appearance of the rondo theme (4'49) is again not a faithful rendering of the original. It suddenly shifts to D Major (5'15), which becomes the dominant preparation of the third couplet in G Minor (5'25). This ends with the final section (6'30), which now confirms the original key of B-flat. This is followed by the recapitulation of the first couplets in *Adagio*, unchanged in B-flat Minor (modulation to D-flat 7'48; return to B-flat Minor is omitted). Finally, the rondo theme introduces the coda to sum up the movement (8'43).

Bert Hagels

Translated by Daniel Costello

Literature

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

TOBIAS KOCH

To probe the mysteries of sound with open-mindedness, versatility and with a sense of joy for discovery is the musical credo of Tobias Koch. Right from the beginnings of his musical career, Koch has been fascinated by the expressive potential of period keyboard instruments; he plays the harpsichord, clavichord, tangent piano, fortepiano, orphica, piano-pédalier, organ, and romantic grand piano in unorthodox and spirited performances – “with disarming spontaneity,” as a large German weekly put it. His artistically unusual projects, which reflect his broad repertoire and his pronounced instrumental curiosity, continually inspire his audiences. For years, he has been considered one of the leading interpreters in the field of Classical and Romantic performance practice, and has earned international recognition for his pioneering work and at the same time highly individual new interpretation of the standard piano repertoire, including most recently the works of Beethoven, Schubert, Chopin and Schumann. “Inspired and inspiring right from the beginning – Koch’s playing conjures up images that appear just as quickly as they fade away. Koch’s playing is infectious, every moment is an adventure.” (MDR Figaro)

Koch’s comprehensive musical career has taken him to concert venues throughout Europe, North America, the Middle East and other regions of the world. As a soloist, chamber musician and Lied accompanist, he has performed at music festivals including the Schleswig-Holstein Music Festival, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Verbier Festival, Warsaw Chopin Festival, Rheingau Music Festival, Beethovenfest Bonn, the Schumann Festivals in Düsseldorf, Bonn, Leipzig, and Zwickau, the Mendelssohn Days at the Gewandhaus Leipzig and many international festivals of Early Music.

Koch gained valuable artistic impulses in master classes at the music conservatories of Düsseldorf and Graz with David Levine, Roberto Szidon and Walter Kamper; he has received further musical stimuli from artists such as Jos van Immerseel, Malcolm Bilson and Andreas Staier. He is a recipient of the music award of the city of Düsseldorf, teaches at the Robert Schumann Conservatory in Düsseldorf, the Berlin University of Arts and the Warsaw Chopin University of Music and is a much sought-after lecturer at master classes throughout the world as well as at the Academies in Verbier and Montepulciano. In addition, he is jury member of renowned piano competitions such as the International Chopin Competition on Period Instruments in Warsaw or the German Chopin Competition.

Koch has worked with musicians such as the pianists Fazıl Say, Andreas Staier, Ewa Poblocka and Janusz Olejniczak, violinists Gottfried von der Goltz, Rüdiger Lotter, Lena Neudauer and Joshua Bell, cellist Steven Isserlis, singers such as Dorothee Mields, Markus Schäfer, Jan Kobow and Thomas E. Bauer, orchestras including Concerto Köln, Michael Willens and the Kölner Akademie, Frieder Bernius and Stuttgarter Hofkapelle, Václav Luks and the Collegium 1704 Prague, Orkiestra Historyczna Katowice, Rüdiger Lotter and Hofkapelle München, as well as the choirs of the West German and Bavarian Broadcasting Corporations. He also collaborates closely with instrument makers, restoration specialists, and major instrument museums. He owns an extensive collection of historical keyboard instruments.

Numerous productions for radio and television, publications on topics regarding historically informed performance, musical rhetoric and music aesthetics, as well as the edition of sheet music for the Wiener Urtext Edition and other publishers are part of his extensive musical portfolio and they complement his more than 50

CD productions with works by composers from Mozart to Brahms, many of them receiving international awards and critical acclaim. Among them, most notably, are the recordings of the complete piano works of Ludwig van Beethoven and two CDs for the New Complete Beethoven Edition of Deutsche Grammophon, featuring a number of world premieres of newly discovered and previously unreleased works for piano.

www.tobiaskoch.eu

Kölner Akademie

The Kölner Akademie takes you on a journey through classical music: expressive, virtuosic, and exact in every detail. From the baroque to the present, the broad repertoire of this unique ensemble, under the artistic direction of its internationally renowned conductor Michael Alexander Willens, has been awarded numerous prizes.

Known and lesser known composers are impressively represented by this period instrumental ensemble. Performances at international festivals, live television and radio broadcasts in connection with their highly acclaimed CD recordings have made the Kölner Akademie well-known far beyond their national borders.

Apart from works by Bach, Beethoven and Brahms, the ensemble shows their broad musical scope in full detail, especially with their series of world premiere recordings by lesser known composers.

Michael Alexander Willens

Michael Alexander Willens, the artistic director of the Kölner Akademie, was born in Washington, D.C., and earned his Bachelor of Music and Master of Music degrees at the renowned Juilliard School in New York under John Nelson. After his graduation he continued his

study of conducting with Paul Vorwerk (choral conducting) and Leonard Bernstein in Tanglewood. His broad experience in the field of music has brought him a rarely encountered depth of knowledge and familiarity with various performance practice styles from the baroque era, classicism and romanticism, contemporary classical music, and jazz and pop music.

Willens has conducted concerts at prestigious festivals and at renowned concert halls in Europe, South America, Asia, and the United States and has received the highest acclaim from music critics: "The success of the whole owed in large measure to the uncommonly precise, yet never affected gestures of Michael Alexander Willens."

Beyond the standard repertoire, Willens dedicates himself to the performance of works by lesser-known contemporary American composers. He has conducted a number of world premieres, many of which have been broadcast live on television or filmed for later transmission. Another focal point of interest in his artistic work is formed by the rediscovery of forgotten works. He has recorded and released more than eighty CDs from this repertoire. Some of these recordings have been honored with awards or nominations for awards. All of his releases have met with an enthusiastic response in the international recording press: "Willens achieves an impeccably stylish and enjoyable performance" (Gramophone); "Conductor Michael Alexander Willens exploits every bar of the score to fullest expressive effect" (Fanfare).



Michael Alexander Willens

cpo 555 554-2