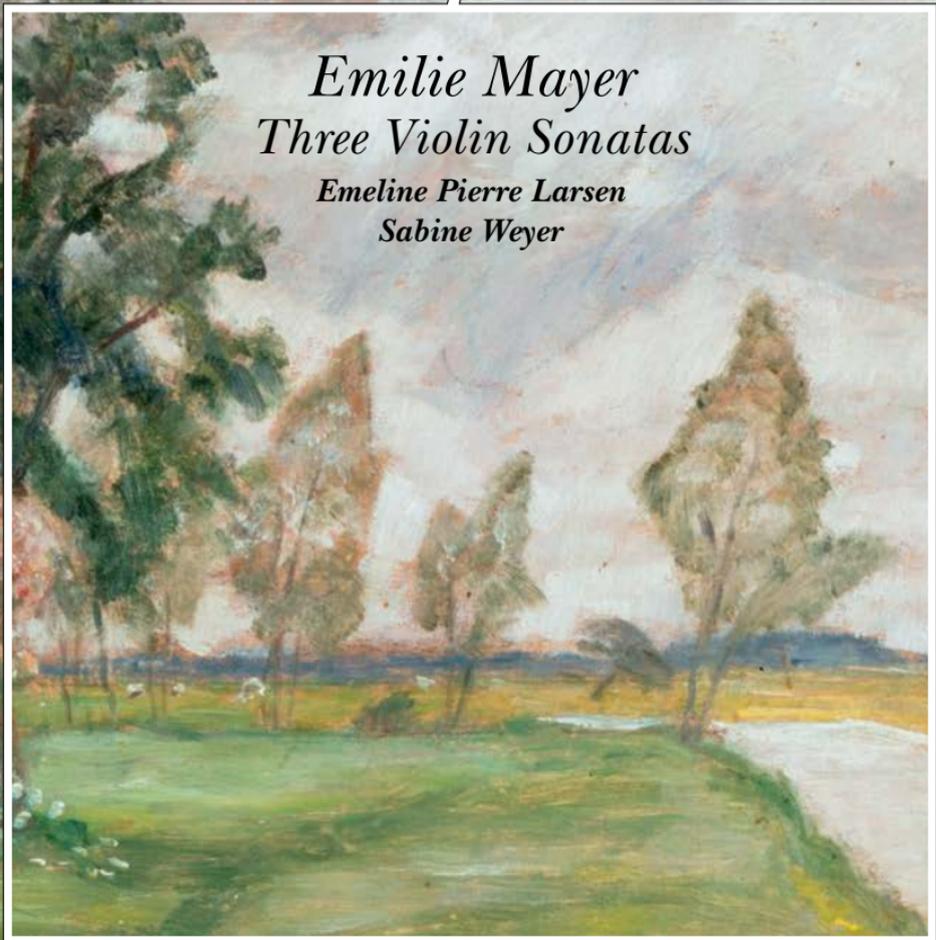


**GPO**

*Emilie Mayer*  
*Three Violin Sonatas*

*Emeline Pierre Larsen*  
*Sabine Weyer*





Emilie Mayer

# Emilie Mayer (1812–1883)

## **Sonata for Violin and Piano in D major**

**23:41**

- |   |                          |      |
|---|--------------------------|------|
| 1 | Agitato con passione     | 7:44 |
| 2 | Adagio                   | 6:29 |
| 3 | Scherzo                  | 3:31 |
| 4 | Finale. Allegro moderato | 5:57 |

## **Sonata for Violin and Piano in E flat major**

**22:02**

- |   |                         |      |
|---|-------------------------|------|
| 5 | Allegro maestoso        | 8:52 |
| 6 | Andante                 | 5:08 |
| 7 | Rondo. Allegro assai    | 2:56 |
| 8 | Finale. Adagio – Presto | 5:06 |

**Sonata for Violin and Piano in F major op. 17**

**20:11**

9	Andante. Allegro non troppo, cantabile	7:46
10	Adagio non troppo	5:19
11	Allegro molto	3:00
12	Finale. Allegro	4:06

**T.T.: 66:02**

**Emeline Pierre Larsen** violin

**Sabine Weyer** piano

## **Emilie Mayer:** **Violinsonaten D-dur, Es-dur und F-dur op. 17**

»Kraftvolle Männlichkeit zeigt die Löwe-Schülerin Emilie Mayer in ihren Brahms und Wagner streifenden und daher nicht immer selbständigen Klavier-Violinsonaten, die aber in ihrer melodischen Erfindung und der fortschrittlichen Art ihres Aufbaus starkes Interesse beanspruchen können.«

Auf diese seltsam widersprüchliche Weise charakterisiert die Autorin Bertha Witt (1880–1955) in einem *Die Frau als Komponistin* überschriebenen Aufsatz die Violinsonaten Emilie Mayers. Er erschien am 2. September 1917 in der Münchener *Allgemeinen Zeitung* und stellt einen der raren Belege für die Rezeption der Werke von Emilie Mayer (1812–83) nach dem Tod der Komponistin dar. Mag auch »*kraftvolle Männlichkeit*« im Kriegsjahr 1917 in besonders hohem Kurs gestanden haben, als Kennzeichnung der Werke einer Komponistin, zudem aus der Feder einer Autorin, ist der Ausdruck zumindest seltsam. Auch das »*Streifen*« von Brahms und Wagner nimmt sich seltsam aus: Wagner schrieb gar keine Violinsonaten und Brahms veröffentlichte sein erstes Werk der Gattung 1879, zu einem Zeitpunkt, als Emilie Mayer ihr längst entsagt hatte.

Auf einer anderen Ebene ist das Zitat aber aufschlussreich; denn es offenbart eine der Argumentationsstrategien, die zur Anwendung kommen mussten, wenn das Werk einer Komponistin der Vergessenheit entrissen werden sollte: Erstens musste man es mit Eigenschaften ausstatten, die im patriarchalen Weltbild höchstes Ansehen genießen, und zweitens wird zur Nobilitierung der betreffenden Werke der Bezug zu anerkannten Autoritäten hergestellt. Dies schien der Autorin offenbar umso notwendiger, als sie vorher bereits in apodiktischer Diktion festgestellt hatte, der »*Mangel einer bahnbrechenden*

*Selbständigkeit*« sowie »*das gerade im Garten des weiblichen Schaffens üppig wuchernde Epigonentum*« hätten verhindert, dass sich Komponistinnen »*nennenswerte Lorbeeren*« erworben hätten.

In dem hier skizzierten Spannungsfeld zwischen Anerkennung der individuellen Leistung und prinzipieller Aberkennung von originären künstlerischen Fähigkeiten qua Geschlecht bewegt sich ein Großteil der öffentlich geäußerten Rezeption von Emilie Mayers Werken auch zu ihren Lebzeiten. Es gibt kaum Konzertberichte oder Rezensionen ihrer Werke, in denen dem besprochenen Werk nicht außergewöhnliche Qualität zugesprochen und gleichzeitig in relativierender Absicht das Geschlecht der Verfasserin betont wurde. Die veröffentlichte Rezeption spiegelt die Situation in den musikalischen Einrichtungen wider: Emilie Mayer vermochte mit ihren Orchesterwerken in den Konzertsituationen nicht dauerhafter Fuß zu fassen. Regelmäßig zog jede Aufführung eines ihrer Orchesterwerke einen Achtungserfolg nach sich; dennoch wurde keines von ihnen zu einem langlebigen Repertoirestück. Das hatte, wie wir sehen werden, Auswirkungen auf die Gattungspräferenzen der Komponistin.

Emilie Mayer wurde am 14. Mai 1812 im mecklenburgischen Friedland als Tochter eines Apothekers geboren. 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 sehr viel bekannt. Während drei ihrer vier Geschwister nach und nach das Elternhaus verließen, blieb sie bei ihrem Vater. Ihre Mutter war früh gestorben. Das bescheidenliche 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 vorstellte. 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 Konzertinstitutionen des Landes, im Gewandhaus in Leipzig, im Kölner Gürzenich, im Frankfurter Museum, in der Münchener Akademie, in den Philharmonischen Konzerten in Hamburg oder Wien, unterzubringen. Auch die Symphoniesoirées der königlichen Kapelle in Berlin blieben ihren Symphonien und Ouvertüren verschlossen. 1862 ging sie zurück nach Stettin, trug aber Sorge dafür, dass ein Großteil ihrer neu entstehenden Werke 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.

In Anbetracht der Erfahrungen mit ihrer Orchestermusik nimmt es nicht Wunder, dass Emilie Mayer sich ab der zweiten Hälfte der 1850er Jahre vermehrt der Komposition von Kammermusik zuwandte. Es ist auffällig,

dass die Komponistin periodisch Schwerpunkte in ihrer Gattungswahl setzte: Nachdem ihr Interesse bis in die zweite Hälfte der 1850er Jahre primär Orchesterwerken und Streichquartetten galt, standen bis ca. 1860 Klavierquartette und -trios im Mittelpunkt ihrer kompositorischen Tätigkeit, in den 1860er Jahren dann Violinsonaten und in den 1870ern Sonaten für Violoncello und Klavier. Klaviermusik hat sie jedoch zu allen Zeiten geschrieben.

Erhalten geblieben sind sieben Violinsonaten, mindestens zwei weitere gelten als verschollen. Von den insgesamt neun nachweisbaren Werken der Gattung wurden sechs in zeitgenössischen Drucken publiziert; das ist, verglichen etwa mit der Anzahl ihrer im Druck erschienen Orchesterwerke, sehr viel. Darüber hinaus erschien kurz vor ihrem Tod als ihr op. 48 ein einsätziges Notturmo d-moll für Violine und Klavier. Allerdings, das bezeugen Emilie Mayers erhalten gebliebene Briefe an den Berliner Musikverlag Bote & Bock, übernahm sie die Druckkosten häufig selbst.

Die Violinsonate D-dur ist eine der drei handschriftlich überlieferten Werke; das Autograph ist nicht datiert, aber man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass sie, wie die im Druck erschienenen Werke, im Laufe der 1860er Jahre entstanden ist. Wie alle Duosonaten Mayers ist das Werk viersätzig. Das ist eine klassizistische Normierung, wie sie in der Gattungstradition keineswegs angelegt war; denn sowohl Mozart und Beethovens als auch mit Mayer gleichaltrige Komponisten, wie etwa Robert Schumann, schrieben sowohl drei- als auch viersätzigte Sonaten.

Der erste Satz (*Agitato con passione*, D-dur, 4/4-Takt) verzichtet zwar auf eine langsame Einleitung; doch beginnt er mit einer Art auskomponierter harmonischer Kadenz im Klavier, in welcher die Grundtonart weiträumig umrissen wird. Dieser zehn Takte umfassende »Vorhang« wird an den Scharnierstellen der Form, mehr oder

weniger modifiziert, wiederholt, nämlich vor Beginn der Durchführung (2:47) und als Reprisebeginn (4:18). Das tonal stabilisierende Gerüst ist umso wichtiger, als in Exposition und Reprise in entfernte Tonarten moduliert wird. Das eigentliche, periodisch klar gegliederte, sehr sangliche Hauptthema des Satzes wird mit dem ersten Einsatz der Violine präsentiert (0:25). Nach einer vorübergehend nach F modulierenden Überleitung (0:52) setzt der überraschend in Fis-dur stehende Seitensatz ein, der zwei Themen enthält: ein zweitaktiges Motiv (1:24), dessen Charakteristikum in einer eingängigen Drehfigur im zweiten Takt besteht, und eine ebenfalls aus Zweitaktern zusammengesetzten Melodie (2:09), welche eine frappierende Ähnlichkeit mit dem Hauptthema des ersten Satzes von Brahms' 1878/79 komponierter ersten Violinsonate aufweist. Nach der Wiederaufnahme des »Vorhangs« beginnt die Durchführung der Mollvariante des Hauptthemas (3:11), die im Klavierbass initiiert wird; nach einer Quintfallsequenz (3:27) setzt ein langer Melodiezug ein (3:35), der nur entfernt an vorher exponiertes Material erinnert und innerhalb kürzester Zeit etliche Tonarten berührt. Unmerklich wächst aus der Durchführung der Reprisebeginn (der »Vorhang«) heraus (4:18). Thematisch verläuft die Reprise regelmäßig, mit dem Einsatz des Hauptthemas in D (4:39), der plötzlichen Modulation nach F in der Überleitung (5:05) sowie dem ersten und zweiten Seitensatzthema (5:35 bzw. 6:21); doch der harmonische Weg ist interessant, denn das erste Seitenthema steht in der Dominanttonart A-dur, erst das zweite Thema kehrt zur Grundtonart zurück, ein Reflex des entfernten Fis-dur, in welchem beide Themen in der Exposition standen. Eine kurze Coda mit Schlussteigerung (6:55) führt den Satz zu Ende.

Das Hauptthema des zweiten Satzes (*Adagio*, d-moll, 4/4-Takt) ist ein dreiteiliger Trauermarsch, dessen

Rahmenteile nur vom Klavier vorgetragen werden (Beginn und 0:56), und dessen Mittelteil den strikten Rhythmus in 16tel-Figurationen der Violine auflöst (0:31). Eine elegante Melodie in As-dur (1:12) und ein markiger, in Imitationen zwischen Klavier und Violine sich vollziehender Ausbruch in f-moll (1:35) bilden zusammen den Seitensatz, aus dem durch Abspaltung eine durchführungsartige Passage herauswächst (1:51). An einer Scheinreprise des Trauermarsches in a-moll (2:55) ist diesmal auch die Violine beteiligt; diese erweist sich im Nachhinein indes als Übergang zur eigentlichen Reprise (3:13), in deren Hauptsatzabschnitt die erneut im Klavier liegende Trauermarschmelodie durch Figurationen in der Violine umspielt wird. Der Seitensatz steht regelrecht in Des-dur (3:48) und b-moll (4:13), und der durchführungsartige Abschnitt führt verkürzt zu einer spannungsabbauenden Coda (4:41), welche in ihrem weiteren Verlauf eine Reminiszenz an die elegante Melodie des Seitensatzes (5:04) bringt sowie zum Abschluss den anfänglichen Trauermarsch zitiert (5:46).

Das durchkomponierte Scherzo (B-dur, 3/4-Takt) vermittelt kunstvoll Elemente eines dreiteiligen Scherzosatzes mit der Sonatenform. Eröffnet wird es durch ein nahezu beiläufiges, rhythmisch markiertes Thema im Klavier; bereits nach wenigen Takten setzt die Überleitung (im Sonatensinne) ein. Sie beginnt mit einer eher kantablen Melodie im scherzotypisch durch eine plötzliche Rückung einsetzenden Ges-dur (0:12) und moduliert in ihrem weiteren Verlauf bis nach H-dur (0:45). Das Seitenthema (oder, wenn man so will, das Trio des Scherzos) bringt eine durch punktierte Rhythmik gekennzeichnete, leichtinn springende Melodie in F-dur (1:11). Sie führt mit einer kurzen Überleitung statt einer Durchführung zurück zur Reprise des Scherzos (1:43), die mit der Wiederholung des kantablen Themas in Ges-dur (1:54) und, unter Verkürzung der überleitenden Passagen,

dem nach B-dur transponierten Seitenthema (2:34) regelmäßig verläuft. Mit einer Coda, die anfangs das Kopfmotiv des Scherzothemas zitiert, schließt der Satz.

Wie der Kopfsatz wird auch das Finale (*Allegro moderato*, D-dur, 4/4-Takt) von einem »Vorhang« eingeleitet, welcher innerhalb von vier Takten durch die Abfolge von vermindertem Septakkord und Dominante die Grundtonart harmonisch festigt. Der folgende Hauptsatz ist thematisch relativ unspezifisch (0:07); als Charakteristikum ließe sich allenfalls der Gang von der Tonikaterz zum Grundton ausmachen. In der Überleitung werden die punktierten Sprünge des »Vorhangs« wieder aufgenommen (0:36). Erst mit dem Beginn des Seitensatzes in A-dur (0:48) kommt es zur Ausprägung einer ausgesprochen eingängigen Melodie, welche in ihrer Kantabilität mancherlei motivische Bezüge zu den Themen des ersten Satzes aufweist. In mehrfachem Wechsel von Violine und Klavier wird das Thema variativ entwickelt, bis die punktierten Sprünge des Anfangs, erst in Umkehrung (2:27), dann in originaler Gestalt und Harmonik (2:36) die Reprise ankündigen, die mit Hauptsatz (2:44), Überleitung (3:12) und in die Grundtonart versetztem Seitensatz (3:25), das zu hymnischer Emphase geführt wird (4:10), regelmäßig verläuft. Nach dem emphatischen Höhepunkt setzt ein durchführungsartiger Abschnitt ein (4:26). Erst in der Coda (4:51) wird die den Hauptsatz kennzeichnende absteigende Terz zu einem profilierten Thema ausgearbeitet.

Überlieferungssituation und Stil der Violinsonate Es-dur legen nahe, dass das Werk viele Jahre vor der Sonate in D-dur entstanden ist, wahrscheinlich vor 1855. Damit fällt es als einzige Violinsonate aus der oben dargestellten Periodisierung heraus. Das Autograph ist in einer Sammelhandschrift überliefert, welche auch Emilie Meyers vermutlich vor 1855 entstandenes erstes Klaviertrio in e-moll enthält. Und stilistisch ist das Werk

an Beethovens frühen und mittleren Violinsonaten opp. 12 und 30 orientiert, ein Klassizismus, den Emilie Mayer in der Sonate D-dur längst hinter sich gelassen hat. Der Kopfsatz der Sonate (*Allegro maestoso*, Es-dur, Allabreve-Takt) beginnt gleich mit dem Hauptthema (Wiederholung 2:32), das vom Gegensatz eines markigen, dreiklangsbetonten *staccato*-Motivs im *forte* und seiner lyrischen kleinintervalligen Fortsetzung im *piano* zehrt. Die Überleitung setzt als Wechselspiel kurzer Phrasen zwischen Klavier und Violine ein (0:36; Wiederholung 3:08). Das regelgerecht in B-dur stehende, erst in der Violine vorgestellte, dann vom Klavier übernommene Seitenthema (1:13 bzw. 1:31; Wiederholung 3:45 bzw. 4:03) entfaltet mit seinen triolischen Verzierungen spielerischen Charme. Unvermittelt setzt mit geläufigen 16tel-Ketten im Wechsel von Klavier und Violine die Schlussgruppe ein (1:47 bzw. 4:19), welche in mehrfachen Kadenzwendungen die Dominanttonart B-dur bestätigt. Die verhältnismäßig knappe Durchführung (5:00) wird vornehmlich mit thematisch unspezifischem Material aus der Schlussgruppe bestritten. Nach kurzer dominanter Vorbereitung tritt die Reprise (5:42) ein, die mit Überleitung (6:17), in die Grundtonart versetztem Seitenthema (6:56; Klavier 7:13) und Schlussgruppe (7:29) regelmäßig verläuft. Eine kurze Coda (8:07) dient der Bekräftigung der Grundtonart und bringt den Satz mit strahlenden Kadenzwendungen zu Ende.

Der zweite Satz (*Andante*, c-moll, 3/4-Takt) weist eine dreiteilige Bogenform (A-B-A') auf, deren erster Teil mit einer getragenen Melodie im Klavier, elegisch umspielt in der Violine, beginnt. Der Mittelteil (1:16) übernimmt zwar den melodischen Duktus des Anfangstemas in seinem Gang abwärts, hellt ihn aber durch die unvermittelte Wendung nach C-dur auf. Locker gefügte Wechselgesänge zwischen Violine und Klavier (1:30) und Varianten des Kopfmotivs in Es-dur (1:55) sowie in

C-dur (2:23) verleihen dem Mittelteil einen kursorischen Charakter. Die Wiederaufnahme des A-Teils (3:03), der nahezu unverändert wiederholt wird, mündet in einen jähen Unisono-Ausbruch beider Instrumente (4:24), um danach im *pianissimo* zu verebben.

Der dritte Satz (*Allegro assai*, C-dur, 3/4-Takt) ist ungewöhnlicherweise als Rondo bezeichnet, eine Satzform, die gemeinhin den Finalsätzen vorbehalten war. An dritter Stelle in einem viersätzigen Sonatenzyklus steht, wenn der zweite Satz ein langsamer Satz ist, gewöhnlich ein Tanzsatz, Scherzo oder Menuett. In der Tat weist der vorliegende Satz eine hybride Mischung aus Rondoform und Scherzotypus auf. Er beginnt mit einem spielerischen Thema, das gleichermaßen als Rondofrain und als Scherzothema durchgehen könnte. Die Rondoform wird rudimentär angedeutet durch die Wiederaufnahme des Anfangsthemas in der Mitte (1:15) sowie durch das Zitat seiner ersten vier Takte ganz am Ende des Satzes (2:46). Dementsprechend ließen sich der nach G-dur modulierende Abschnitt nach dem ersten Refrain (0:16) als erstes Couplet verstehen und der wiederum nach G-dur modulierende (1:29), in der Folge aber einen völlig neuen Gedanken in F-dur (2:06) präsentierende Teil nach dem zweiten Rondofrain als zweites Couplet. Jedenfalls ist Emilie Mayer hier ein sehr individueller Satztypus gegliedert.

Sehr eigenwillig lässt Emilie Mayer auch das Finale beginnen, mit einer langsamen Einleitung in As-dur (*Adagio*, 4/4-Takt), in welcher über Umwege, aber harmonisch konsequent, die Dominanttonart B-dur angestrebt wird, um den schnellen Teil (*Presto*, Es-dur 3/8-Takt) vorzubereiten, der mit einem Unisono beginnt (1:43). Auch dieser schnelle Teil könnte mit Fug und Recht als Rondo bezeichnet werden, kehrt der Unisono-Anfang und das ihm folgende typische Rondothema doch zweimal wieder (2:23 und 4:20). Doch ein ungewöhnlicher

Einfall Mayers ist es, vor dem dritten Rondofrain auch die langsame Einleitung verkürzt zu wiederholen (3:23), und zwar ohne Umweg über As-dur gleich in der Dominanttonart B-dur. Dadurch gewinnt die vordergründige Rondoform den Charakter einer übergeordneten Zweiteiligkeit, wobei der zweite Teil (ab 3:23) als straffere, harmonisch zielgerichtete Variante des ersten Teils erscheint – ein für einen Finalsatz schlüssiges Konzept.

Die Violinsonate F-dur op. 17 ist die einzige der drei hier eingespielten Sonaten, die zu Lebzeiten der Komponistin im Druck erschienen ist. Der Berliner Verlag Carl Paez zeigte ihr Erscheinen im März 1863 an; gewidmet ist das Werk dem Architekten Ewald Bertuch, einem Neffen der Komponistin, der in seiner Heimatstadt Pasewalk als Geiger gelegentlich öffentlich in Werken seiner Tante mitwirkte.

Der Kopfsatz beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Andante*, F-dur, 4/4-Takt). Eine ruhige, kleinschrittige Melodie, welche die F-dur-Tonleiter umschreibt, wird solistisch von der Violine vorgestellt, im Nachsatz vom Klavier beantwortet und dann in imitatorischem Einsatz (0:37) fortgeführt. Lineare Melodiebildungen bestimmen also den Satz, bis zwei aufeinanderfolgende verminderte Septakkorde (0:48) den Fortgang unterbrechen. Dazu erklingen Fetzen der Melodie in der Violine, während der Klaviersatz kontinuierlich ausdünnt. Unmerklich setzt der schnelle Teil (*Allegro non troppo cantabile*) des Satzes ein (1:13) und präsentiert ein Hauptthema, das von vollgriffiger Harmonik in pulsierenden Achteln und rhythmisch unprofilierten kleinen Intervallschritten geprägt ist. Erst die Wiederholung der Melodie durch die Violine (1:31) verleiht ihr rhythmische Kontur und Kantabilität. Aus der Weiterführung des Themas wächst die Überleitung heraus (1:48), nunmehr mit rhythmisch markierten Dreiklangssprüngen im Klavierbass und in der Violine. Das Seitenthema in der Dominanttonart

C-dur (2:25) nimmt den anfangs unprofilierten rhythmischen Duktus des Hauptthemas wieder auf, bildet dann aber keine sangliche Melodielinie aus, sondern schreitet, wie der erste Abschnitt des Hauptthemas, gemessen in Achteln voran. Einen motivischen Gegensatz bringt erst die in wuchtigen Imitationen und großen Intervallsprüngen einsetzende Schlussgruppe (2:54), welche an den imitatorischen Einsatz in der Langsamen Einleitung anknüpft. Allerdings verebbt dieser Ausbruch schnell auf einem doppeldominantischen Orgelpunkt auf G (3:10), welcher zwei schließende Takte in C-dur vorbereitet. Die Durchführung (3:28) nimmt die Schlusswendung der Exposition wieder auf und löst deren rhythmische wie melodische Kontur auf, während sie durch verschiedene Tonarten führt. Das plötzliche Erscheinen des Hauptthemenkopfes in D-dur (3:52) und die folgenden modulierenden Abspaltungen wirken wie eine spannungsabbauende und wieder -aufbauende Suspensionsfläche, während triolische Begleitmuster im Klavierbass untergründig für Unruhe sorgen. Der triolische Rhythmus setzt sich in einem plötzlichen *forte*-Ausbruch (4:35) durch, der in einen Orgelpunkt auf C zur Vorbereitung des Reprisenetrtritts (4:54) ausläuft. Das Hauptthema und seine melodiose Wiederholung in der Violine werden durch Umspielungen und Triller verziert, während die Überleitung (5:30) unerwartet nach A-dur wechselt und anschließend bis ins entfernte Gis-dur moduliert. Sie ist gegenüber der Exposition um sieben Takte (ab 6:01) verlängert, um in einer Suspensionsfläche harmonisch den Eintritt des in der Grundtonart stehenden, aber ansonsten weitgehend unveränderten Seitenthemas (6:19) vorzubereiten. Die Schlussgruppe (6:50) leitet die Schlusssteigerung ein, welche indes in ein ausgedehntes *diminuendo* ausläuft.

Das im Klavier vorgestellte Anfangsthema des zweiten Satzes (*Adagio non troppo*, Des-dur, 2/4-Takt) nimmt

die rhythmische und diastematische Kontur des Hauptthemas des ersten Satzes (vgl. 1. Satz, 1:31) in einer getragenen Melodie wieder auf. Die Wiederholung in der Violine (0:30) fügt Verzierungen hinzu. Ein Wechselspiel von kurzen triolischen Motiven (0:56) sorgt nach der Gemessenheit des Eingangs für Auflockerung und führt als Überleitung zu einem Seitenthema in der Dominante As-dur (1:33), in welchem sanfte Akkordfortschreitungen mit kontinuierlichen 32stel-Figurationen kombiniert werden. Die Schlussgruppe (2:49) nimmt das triolische Wechselspiel der Überleitung wieder auf und führt zur stark verzierten Reprise des Anfangsthemas in der Grundtonart (3:16). Eine mit punktierten Akkorden dramatisch eröffnete, dann in allmählich ruhiger werdenden Kadenzbewegungen fortgeführte Coda (4:21) beschließt den Satz.

In gewisser Weise greift das Scherzo (*Allegro molto*, b-moll, 3/4-Takt) die Rondo-Struktur des dritten Satzes der Sonate in Es-dur wieder auf. Denn der durch metrische Verschiebungen und schnelle Wechsel zwischen Violine und Klavier gekennzeichnete Scherzo-Hauptteil wird zweimal durch coupletartige Abschnitte in F-dur unterbrochen, deren erster nervöse Akkordwiederholungen im Klavier zu volltaktigen Dreiklangsmelodien in der Violine bringt (0:28), und in deren zweitem (1:40) aus hohen Akkorden im Klavier und Trillerbewegungen in der Violine allmählich melodische Konturen gewonnen werden, welche zum letzten Einsatz des Scherzothemas in b-moll (2:18) führen. Die erste Wiederkehr des Scherzothemas (1:03) trägt dem vorher erklingenden Couplet insofern Rechnung, als deren nervöser Begleithrhythmus in Achteln im Klavierbass übernommen wird. Eine mit Basstremolo beginnende und mit den metrischen Verschiebungen des Scherzothemas schließende Coda (2:39) rundet den Satz ab.

Der Finalsatz (*Allegro*, F-dur, 2/4-Takt) kombiniert die Rondoform mit Elementen der Sonatensatzform. Das Anfangsthema, dessen charakteristische Phrasenenden übrigens dem Seitenthema des ersten Satzes entnommen sind, ist durch ein auftaktiges Frage-Antwort-Spiel zwischen tiefer und hoher Lage (bzw. zwischen Klavier und Violine) gekennzeichnet.

In der Überleitung (0:26) wird die responsoriale Struktur zwar beibehalten, aber durch kontinuierliche 16tel-Begleitung in der rechten Hand des Klaviers aufgelockert. Das knappe Seitenthema in C-dur (0:42) ist durch eine linear kontrapunktische Schreibweise geprägt, die in der Schlussgruppe (0:57) zu 16tel-Läufen aufgelöst wird. Die sich steigernde Spannung entlädt sich in Akkordausbrüchen (1:06), welche nach Kombination mit den 16tel-Läufen plötzlich einer Suspensionsfläche im *piano* (1:26) weichen, in welcher durch Andeutung des rhythmischen Frage-Antwort-Musters die Wiederkehr des Anfangsthemas in der Grundtonart (1:38) vorbereitet wird. Das erneute Auftreten des Hauptthemas in der Mitte des Satzes ist sicherlich ein Element der Rondoform. Das nunmehr einsetzende zweite Couplet (im Sinne der Rondoform) kann indes auch als Durchführung im Sonatensinne verstanden werden, weil das Schlussmotiv des Themas abgespalten und durch verschiedene Tonarten geführt wird (1:53). Diesem modulierenden Abschnitt folgt, unter Auslassung des bereits vorher erklangenen Hauptthemas, das in die Grundtonart versetzte Seitenthema, dem als Schlussgruppe wieder die 16tel-Läufe folgen (2:42).

Die ebenfalls wieder aufgenommene Suspensionsfläche (3:10) wird zu einer ausgedehnten Steigerungspartie umfunktioniert, indem das Begleitmuster durch 16tel-Triolen beschleunigt und die Melodieführung in der Violine zu einer chromatischen Linie aufwärts

zusammengezogen wird (3:21). Die Spannungssteigerung wird in einer abklingenden Coda (3:33) gelöst, an deren Ende noch einmal die Grundtonart in einem *forte*-Ausbruch (3:47) bestätigt wird.

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.

**Emeline Pierre Larsen**, gebürtige Französin mit Wohnsitz in Salzburg, ist eine vielseitige Künstlerin. Im Laufe ihrer Karriere hat sie sich für ein freies und vielfältiges Musikleben entschieden, um ihre künstlerische Sensibilität offen zu halten und zu bereichern.

Sie begann ihr Studium am regionalen Konservatorium von Angers in der Klasse von Yvette Monville, dann ging sie im Alter von 18 Jahren nach Paris, um bei Gérard Jarry und Suzanne Gessner zu studieren. Danach setzte sie ihr Studium am Conservatoire National Supérieur de Danse et de Musique de Lyon in der Klasse von Pavel Vernikov und dann von Marianne Piketty fort, wo sie 2004 ihr Diplom mit Auszeichnung erhielt.

Seitdem hat sie in vielen Ensembles gespielt – dem Symphonieorchester ONPL Orchestre National de Pays de la Loire, dem ONL Orchestre National de Lyon, den Vorarlberger Sinfonikern, der Oper/Lyon sowie den Kammerorchestern: Orchester der Länder Savoyen, Salzburg Chamber Soloists, Camerata Salzburg, Deutsche Kammerakademie Neuss am Rhein, Georgisches Kammerorchester Ingolstadt, Salzburg Solisten usw.

In den Jahren 2003 und 2004 war sie die Geigerin des Werther Klavier Trios. In den Jahren 2007 und 2008 war sie festes Mitglied des Quartetts Prima Vista. Von 2010 bis 2014 arbeitete sie dauerhaft im Baskischen National Orchester San Sebastian als Co-Leiterin der zweiten Violinen.

Seit 2013 lebt sie mit ihrer Familie in Salzburg, wo sie regelmäßig als Solistin, Konzertmeisterin oder Stimmführerin tätig ist. Aber ihre Haupttätigkeit ist das Streichquartett: Das Constanze Quartet wurde 2016 gegründet.

2021 hat Emeline Pierre Larsen ein Konzertprojekt mit Sologeige und Geschichtenerzähler für Kinder kreiert.

Gleichzeitig pflegt Emeline Pierre Larsen ihre zweite Leidenschaft: Violin Unterricht durch alle Qualitätsebenen und Altersschichten. [www.emelinepierrelarsen.com](http://www.emelinepierrelarsen.com)

Vom *International Piano Magazine* als »eine der wichtigsten jungen Pianistinnen der Gegenwart« gepriesen, zeigt **Sabine Weyer** seit ihrer frühesten Kindheit außergewöhnliches musikalisches Talent. Nach ihrer Grundausbildung am Konservatorium von Esch-Alzette in Luxemburg studierte sie in Frankreich, Belgien und Großbritannien, unter anderem bei Bernard Lerouge (CRR Metz, Frankreich), Vassil Guenov (Belgien), Aleksandar Madzar (Koninklijk Conservatorium Brussel, Belgien) und Rustem Hayroudinoff (Royal Academy of Music, London, UK). Bereichert durch den Rat von bedeutenden Künstlern wie Paul Badura-Skoda, Oxana Yablonskaya, Aquiles delle Vigne, um nur einige zu nennen, entwickelt Sabine Weyer sich zu einer Pianistin, die »einen forschenden Intellekt in Verbindung mit einer furchtlosen Technik zeigt« (Colin Clarke, *International Piano Magazine* März 2021).

Mit ihrer starken musikalischen Persönlichkeit, die sich durch eine enorme Sensibilität und eine tiefe Neugier für weniger bekannte Juwelen des Repertoires auszeichnet, verblüfft Weyer ihr Publikum regelmäßig mit überraschend interessanten Programmen, in denen sie Komponisten vorstellt, die den Weg ins Pantheon noch nicht gefunden haben, und deren Musik dennoch höchst qualitativ und interessant ist. Als Ergebnis dieser Herangehensweise erlangte ihre jüngste Einspielung mit Klavierwerken von Nikolaj Mjaskovskij und Nicolas Bacri eine enorme Aufmerksamkeit in den Medien und verblüffte die Fachwelt rund um den Globus. Ihre Aufnahmen werden regelmäßig rund um den Globus auf allen großen Radiosendern ausgestrahlt.

Sabine Weyers Diskographie wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, wie z.B. dem Pasticcio Award des ORF Österreich, dem Supersonic Award von Pizzicato, dem Grand Frisson des Magazins Audiophile

etc. und ihre Alben wurden mehrfach für den ICMA und Opus Klassik Preis in Deutschland nominiert.

Sabine Weyer tritt auf den renommiertesten Bühnen der Welt auf (Philharmonie Berlin, Philharmonie Luxembourg, Tonhalle Zürich, Philharmonie Am Gasteig München, Salle Cortot Paris, Shanghai Concert Hall, großer Saal des Moskauer Konservatoriums, Royal Albert Hall London, Konzerthaus Wien, etc. ), und wird regelmäßig zu internationalen Festivals eingeladen. Sie konzertiert mit Orchestern wie der Nordwestdeutschen Philharmonie (für die Aufnahme von *A light in the dark*), den Sofia Soloists, der Ukrainischen Nationalphilharmonie, Nuove Musiche, dem Orchester des Landestheaters Trier, dem Kurpfälzischen Kammerorchester etc. unter der Leitung von Chefs wie Erich Polz, Plamen Djouroff, Eric Lederhandler, Wouter Padberg, Daniel Raiskin...

Zu ihren Kammermusikpartnern zählen gefeierte Musiker wie Aleksey Semenenko, Pavel Vernikov, Svetlana Makarova, Alena Baeva, Gary Hoffman, Yury Revich, Mindaugas Backus, Emeline Pierre und Julien Beaudiment.

Seit 2015 ist Sabine Weyer Professorin für Klavier am Conservatoire de la Ville de Luxembourg und erfüllt sich damit den Wunsch, musikalisches Wissen an jüngere Generationen weiterzugeben. Als Pädagogin wurde sie eingeladen, bei Meisterkursen im Ausland zu unterrichten, u. a. bei der Scriabine Summer Academy in Italien, der Beijing Normal University in China und der European Summer Music Academy in Djakova/Kosovo.

## **Emilie Mayer: Violin Sonatas in D major, E flat major and F major op. 17**

*"Emilie Mayer, the student of Loewe, displays vigorous masculinity in her sonatas for piano and violin with echoes of Brahms and Wagner and therefore not always original, but which are capable of awakening interest through their melodic invention and the progressive nature of their structure."*

The author Bertha Witt (1880–1955) included this strangely contradictory characterisation of Emilie Mayer's violin sonatas in her essay entitled *The Woman as Composer* which was published in the Munich daily newspaper *Allgemeine Zeitung* on 2 September 1917 and represents rare evidence for the reception of the works of Emilie Mayer (1812–83) after the death of the composer. Possibly, the cited *vigorous masculinity* was very much at the forefront of peoples' minds in 1917 during the First World War, but is a somewhat strange expression for the works of a female composer, especially when penned by a female author. The echoes of Brahms and Wagner are also slightly strange: Wagner never wrote any violin sonatas and Brahms only published his first work in this genre in 1879, long after Emilie Mayer had composed all of her violin sonatas.

The quotation is however informative on another level since it reveals one of the argumentative strategies which were inevitable surrounding the rediscovery of the work of a female composer from oblivion: firstly, it has to be furnished with characteristics which are highly regarded within a patriarchal viewpoint and secondly, the relevant work is given a more noble status with the naming of recognised authorities. The author appears to have considered this step even more necessary having previously established in apodictic diction that the *"lack of a groundbreaking independence"* and the

*"luxuriantly proliferating epigonism, especially within the garden of feminine creativity"* could have prevented female composers from achieving *"notable distinction"*.

A large proportion of the publicly expressed reception of Emilie Mayer's works oscillated within this delineated field of tension between the recognition of individual achievement and the sweeping disqualification of original artistic abilities according to gender, even during her lifetime. There are very few concert reports or reviews of her compositions in which the relevant works were not simultaneously praised for their extraordinary quality and the gender of their creator specifically underlined with the intent of relativisation. The reception within the world of print also reflected the situation in musical institutions: Emilie Mayer was unable to gain a foothold in concert institutions with her orchestral compositions. Despite the fact that each performance generated a respectable success, none of these works became part of the established repertoire. As we shall see below, this had repercussions for the composer's preferred genres.

Emilie Mayer was born as the daughter of a pharmacist in Friedland in Mecklenburg on 14 May 1812. As befitted her status, she was taught the piano from an early age and was already composing small pieces and waltzes and variations as a teenager, although not much is known about her musical activities during this early phase. While three of her four siblings progressively left home, she remained with her father. Her mother had died young. The tranquil life in the small Mecklenburg town however came to an abrupt end when her father shot himself in August 1840. She was now 28 and appears to have decided to take her life into her own hands. In 1841 or 1842, she relocated to Stettin which was at this time a growing Prussian provincial capital where the musical scene was dominated by Carl Loewe (1796–1869). Loewe confirmed her *"divine*

*talent*" and accepted her as a student. Her first surviving compositions were created around this period. In 1847, she turned her sights on Berlin, continuing her studies with Adolf Bernhard Marx (1795–1866) and Wilhelm Wieprecht (1802–72): the former was professor of music at the Berlin University and the latter director of Prussian military music. Between 1850 and 1853, Emilie Mayer gave an annual concert in the theatre Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, presenting a new symphony each year alongside other compositions. From 1854 onwards, she relocated these concerts to her own residence in Berlin where she had already given house concerts to present her latest lieder and chamber music compositions.

Despite these activities, she never achieved a major breakthrough which was not to be expected in view of the contemporary situation; she never succeeded in having her orchestral works performed in the major concert institutions across Germany: the Gewandhaus in Leipzig, in Cologne Gürzenich, the Frankfurt Museum, the academy in Munich or the philharmonic concert series in Hamburg and Vienna. Even the symphonic soirées given by the Königliche Kapelle in Berlin did not open their doors to her symphonies and overtures. She returned to Stettin in 1862, but made sure that a large proportion of her more recent works were published by the renowned Berlin music publishing house Bote & Bock. She returned to Berlin in 1876 and succumbed to pneumonia in her apartment on 10 April 1883 just before her 71st birthday.

It is not surprising that Emilie Mayer increasingly turned to the composition of chamber music works during the second half of the 1850s after her experiences with her orchestral music. It is noticeable that the composer pursued particular genres in periodic alternation: after her main focus had been on orchestral works and

string quartets during the second half of the 1850s, her compositional activity became largely focused on piano quartets and trios up to ca. 1860, to be succeeded in the 1860s by violin sonatas, and cello sonatas took centre stage during the 1870s. She composed piano music throughout her life.

Seven violin sonatas have survived and at least two others are considered to have been lost. Six of the nine verifiable works of this genre were published in contemporary editions which is a high proportion in comparison to the number of her published orchestral works. A single-movement Notturmo in D minor for violin and piano was additionally published shortly before her death as her op. 48. Admittedly, she frequently undertook the expenses of publication herself as attested by the composer's surviving correspondence with the Berlin music publishing house Bote & Bock.

The **Violin Sonata in D major** is one of the works surviving in a manuscript copy. The autograph is not dated, but it can reasonably be assumed that the sonata originated during the course of the 1860s alongside the comparable printed works. The work consists of four movements as is the case with all Mayer's duo sonatas. This was on no account a classical norm established in the tradition of the genre, as both Mozart, Beethoven and composers within Mayer's age-group such as Robert Schumann wrote sonatas consisting of both three and four movements.

The first movement (*Agitato con passione*, D major, in 4/4 time) dispenses with a slow introduction, instead commencing with a type of written-out harmonic cadenza for piano in which the underlying key is broadly outlined. These ten bars forming a 'curtain-raiser' reappear at specific turning points in the form modified to a certain degree, namely at the beginning of the development section (2'47") and the start of the recapitulation

(4'18). This tonally stabilising framework is all the more important due to the modulation to more distant keys during the exposition and recapitulation. The genuine clearly structured and highly cantabile principal theme is presented with the first entry of the violin (0'25). Following a transition passage with a temporary modulation to F major (0'52), the second thematic section begins unexpectedly in F sharp major with two themes: a two-bar motif (1'24) characterised by a catchy figure with a turn in the second bar and a melody also constructed in two-bar units (2'09) displaying a striking similarity to the principal theme from the first movement of Brahms's first Violin Sonata composed in 1878/79. After the revival of the 'curtain raiser', the development section commences with a variant of the principal theme in a minor key (3'11) imitated in the bass of the piano part. A descending sequence in fifths (3'27) is superseded by an extended melodic chain (3'35) with distant reminiscences of previously presented material, falling through numerous keys within a very short space of time. The beginning of the recapitulation (the 'curtain raiser') unfolds imperceptibly out of the development (4'18). The recapitulation proceeds conventionally with the entry of the principal theme in D major (4'39), a sudden modulation to F major in the transition passage (5'05) and the first and motifs of the second thematic section (5'35 and 6'21). The harmonic progression is however striking as the first subsidiary theme appears in the dominant key of A major before the second theme returns to the underlying key: a reflection of the remote key of F sharp major in the corresponding section of the exposition. The movement is concluded with a brief coda and final climax (6'55).

The principal theme of the second movement (*Adagio*, D minor, in 4/4 time) is a tripartite funeral march with the framing sections for solo piano (beginning and

0'56) and a central section in which the strict rhythm is dissolved by semiquaver figurations on the violin (0'31). The second thematic section consists of an elegant melody in A flat major (1'12) and a striking eruption in F minor (1'35) with imitation between the piano and the violin from which a separate developmental passage emerges (1'51). The violin is also involved in an apparent recapitulation of the funeral march in A minor (2'55), but this turns out in retrospect to be the transition leading into the genuine recapitulation (3'13) whose central section contains a further appearance of the funeral march, again in the piano, ornamented by figuration in the violin. The second thematic section features the conventionally expected keys of D flat major (3'48) and B flat minor (4'13) and the truncated developmental section leads into a tension-defusing coda (4'41) featuring a reminiscence of the elegant melody of the second thematic section (5'04), concluding with a quotation from the initial funeral march (5'46).

The through-composed Scherzo (B flat major, in 3/4 time) skilfully intersperses elements of a tripartite scherzo movement with sonata form, opening with an almost casual and yet rhythmically striking theme in the piano which is superseded after only a few bars by a transition passage (as in a sonata), commencing with a more cantabile melody interrupted in a typical scherzo manner by a sudden shift to G flat major (0'12), subsequently modulating to B major (0'45). The second theme (or alternatively the trio of the scherzo) features a light leaping melody in F major characterised by dotted rhythms (1'11). This section leads in a brief transition in place of a development section to the recapitulation of the scherzo (1'43) which proceeds without further interruption with the repetition of the cantabile theme in G flat major (1'54) and a truncated transition passage culminating in the second theme transposed to B flat major

(2'34). The movement concludes with a coda initially quoting the initial motif of the scherzo theme.

In a similar manner to the opening movement, the finale (*Allegro moderato*, D major, 4/4 time) is introduced by a 'curtain raiser' which establishes the underlying key within four bars through the sequence of diminished seventh and the dominant. The following principal section remains relatively unspecific from a thematic aspect (0'07), the only clear characteristic being the progression from the third to the first note of the scale. The dotted leaps of the 'curtain raiser' are resumed in the transition passage (0'36). The beginning of the second thematic section in A major (0'48) is marked by the first appearance of a catchy theme whose songlike quality reveals certain motivic connections with the themes of the first movement. The theme is developed through variation, passing back and forth between the violin and the piano, until the dotted leaps of the beginning – first in inversion (2'27) and then in original form and harmony (2'36) – announce the recapitulation which displays the customary structure of the first thematic section (2'44), transition (3'12) and second thematic section in the tonic key (3'25) which develops into a hymnal climax (4'10). This is followed by a developmental section (4'26) and the descending third motif from the beginning is shaped into a prominent theme in the coda (4'51).

The style and circumstances of survival of the **Violin Sonata in E flat major** suggest that the work was composed many years prior to the Sonata in D major, most probably before 1855. This would identify it as the only violin sonata not to have originated during the compositional periods as described above. The autograph score has survived in a collection of manuscripts which also contains Emilie Mayer's First Piano Trio in E minor which also appears to have been composed prior to 1855. This violin sonata is also stylistically oriented to

Beethoven's early and middle-period violin sonatas op. 12 and 30 with a classicism from which Emilie Mayer had long departed in her D major sonata. The opening movement (*Allegro maestoso*, E flat major, alla-breve time) immediately presents the principal theme (repeat: 2'32) which thrives on the contrast between a marked triadic *staccato* motif in *forte* and its lyrical continuation in smaller intervals in *piano*. The transition section features an alternation of brief phrases between the piano and the violin (0'36; repeat: 3'08). The regular second theme in B flat major initiated in the violin and taken over by the piano (1'13 and 1'31; repeated: 3'45 and 4'03) unfolds in playful charm with triplet ornamentation. The final section begins abruptly (1'47 and 4'19) with chains of semiquavers alternating between the piano and the violin, affirming the dominant key of B flat major in multiple cadential idioms. The relatively brief development section (5'00) primarily consists of thematically unspecific material from the final exposition section. The recapitulation (5'42) is heralded by a brief preparation in the dominant key and the transition (6'17) leads into the second thematic section (6'56; piano 7'13) in the tonic and the final thematic group (7'29). A brief coda (8'07) underlines the fundamental key, rounding off the movement with radiant cadential idioms.

The second movement (*Andante*, C minor, 3/4 time) is in ternary form (A-B-A') whose initial section begins with a sustained melody in the piano with elegiac ornamentation on the violin. Although the central section (1'16) adopts the melodic structure of the initial theme in its descending path, the mood is lightened by the unexpected modulation into C major. This section is given an excursive character through the freely unfolding alternating antiphony between the violin and the piano (1'30) and variants of the principal theme in E flat major (1'55) and C major (2'23). The recapitulation of the A section

(3'03) in almost unaltered form leads into an unexpected outburst in unison on both instruments (4'24) before the music dies away in *pianissimo*.

The third movement (*Allegro assai*, C major, 3/4 time) is unusually marked as a Rondo, a form customarily reserved for final movements. A four-movement work normally features either a scherzo or minuet as the third movement following a slow second movement. The rondo indeed proves to be a hybrid combining rondo form and a scherzo, beginning with a playful theme which could easily be either a rondo refrain or a scherzo theme. The rondo form is rudimentarily indicated by the resumption of the opening theme at the centre of the movement (1'15) and the quotation of its initial four bars right at the end (2'46). Accordingly, the section modulating to G major following the first refrain (0'16) can be considered as the first couplet and the section following the second rondo refrain, again modulating to G major (1'29), but subsequently presenting a completely new concept in F major (2'06), can be viewed as the second couplet. Without doubt, Emilie Mayer has succeeded here in creating a highly individual movement form.

The composer also unleashes the Finale in an unconventional manner with a slow introduction in A flat major (*Adagio*, 4/4 time) which strives indirectly but with harmonic consistence towards the dominant key of B flat major as preparation for the fast section (*Presto*, E flat major 3/8 time) commencing with a unisono passage (1'43). This fast section could also feasibly be categorised as a rondo due to the double return of the opening unison passage and ensuing typical rondo theme (2'23 and 4'20). The composer however had the unorthodox idea of repeating the slow introduction in truncated form (3'23) prior to the third refrain of the rondo, without a diversion via A flat major, instead launching straight into the dominant key of B flat major. This gives the

superficial rondo form the character of an overriding binary form in which the second section (from 3'23) is presented as a tauter and harmonically more focused variant of the first section, a coherent concept for a final movement.

The **Violin Sonata in F major op. 17** is the only of the three sonatas on this recording to have appeared in print during the composer's lifetime. The Berlin publishing house Carl Paez announced its issuing in May 1863. The work is dedicated to the architect Ewald Bertuch, a nephew of the composer who occasionally participated in public performances of his aunt's works in his native town of Pasewalk.

The sonata opens with a slow introduction (*Andante*, F major, 4/4 time). A calm melody in small steps outlining the scale of F major is presented as a violin solo, answered by the piano and continued with an entry in imitation (0'37). The movement is dominated by linear melodies until interrupted by two successive diminished seventh chords (0'48). The violin continues with melodic fragments while the piano texture gradually thins out. The fast section of the movement (*Allegro non troppo cantabile* begins imperceptibly (1'13), presenting a principal theme characterised by full chordal harmonies in pulsating quavers and rhythmically unprofiled small intervallic steps. The repetition of the melody by the violin (1'31) provides rhythmic contours and a songlike quality. The transition evolves out of the continuation of the theme (1'48), here marked by rhythmic triadic leaps in the bass of the piano part and the violin. The second theme in the dominant key of C major (2'25) revives the initially unprofiled rhythmic contour of the principal theme, subsequently abandoning the cantabile melody in favour of forward-striding quavers. A motivic contrast is then provided by the weighty imitation and large intervallic leaps of the closing area (2'54) which takes up the

imitative entry from the slow introduction. This eruption however subsides swiftly on a double dominant pedal point on G (3'10) which acts as preparation for two concluding bars in C major. The development section (3'28) picks up the concluding motif of the exposition, blurring its rhythmic and melodic contours while leading it through a variety of keys. The sudden appearance of the beginning of the principal theme in D major (3'52) and the ensuing modulatory spin-offs give the impression of a suspension field oscillating in degrees of tension while the triplet accompanying figuration in the bass of the piano generates unrest beneath the surface. The triplet rhythm gains the upper hand in a sudden *forte* eruption (4'35) which subsides in a pedal point on C in preparation for the recapitulation (4'54). The principal theme and its melodious repetition in the violin are embellished by ornamentation and trills while the transition (5'30) unexpectedly veers towards A major and subsequently to the remote key of G sharp major. This passage is extended by seven bars (from 6'01) in comparison to the exposition in preparation for a suspension field in harmonic preparation for the entry of the second theme (6'19) presented in the principal key but otherwise largely unaltered. The closing area (6'50) initiates the final climax which subsequently subsides in an extended *diminuendo*.

The initial theme of the second movement (*Adagio non troppo*, D flat major, 2/4 time) presented by the piano takes up the rhythmic and diastemic contour of the principal theme of the preceding movement (cf. 1st movement, 1'31) in a sustained melody, repeated on the violin (0'30) with ornamentation. An interplay featuring brief triplet motifs (0'56) lightens the solemnity of the beginning and leads in a transition to a second theme in the dominant key of A flat major (1'33), combining tender chordal progressions with constant demi-semiquaver

figuration. The closing area (2'49) revives the triplet interplay of the transition and leads into the intensely ornamented recapitulation of the opening theme in the tonic key (3'16). The movement is brought to a close with a coda (4'21) featuring dotted chords, gradually subsiding into calmer cadential figures.

To a certain extent, the Scherzo (*Allegro molto*, B flat minor, 3/4 time) revives the rondo structure of the corresponding third movement of the Sonata in E flat major; the principal section of the scherzo enlivened by metric shifts and swift alterations between the violin and piano is interrupted on two occasions by F-major sections in the style of couplets. On the first occasion, the nervous chord repetition in the piano unleashes full-bar triadic melodies in the violin (0'28) and in the second (1'40), the high chords on the piano and trills in the violin gradually take on melodic contours, leading into the final entry of the scherzo theme in B flat minor (2'18). The first recurrence of the scherzo theme (1'03) quasi acknowledges the previous couplet in its integration of the nervous accompanying quaver accompaniment in the bass of the piano. The movement is rounded off by a coda (2'39) beginning with a bass tremolo followed by the metrical shifts of the scherzo theme.

The finale (*Allegro*, F major, 2/4 time) combines rondo form with elements of sonata form. The opening theme, whose characteristic phrase endings are incidentally taken from the second theme of the first movement, is defined by an upbeat question-and-answer game between high and low registers (and between the piano and the violin). Although this dialogue structure is retained in the transition (0'26), it becomes more relaxed through the continuous semiquaver accompaniment in the right hand of the piano. The brief second theme in C major (0'42) is characterised by a linear contrapuntal style which is dissolved into semiquaver runs in the

closing area (0'57). The increasing tension is discharged in chordal eruptions (1'06) which following their combination with the semiquaver runs suddenly give way to a suspension field in *piano* (1'26) in which the return to the opening theme in the tonic key (1'38) is prepared through reminiscences of the rhythmic question-and-answer pattern. The renewed appearance of the principal theme in the middle of the movement is obviously an element of rondo form. The ensuing second couplet (in the sense of rondo form) can however also be comprehended as the development section of sonata form since the closing motif of the theme is broken off and led through a variety of different keys (1'53). This modulatory section is followed not by the previously featured principal theme, but by the second theme transposed into the principal key, followed by the closing area, again featuring the semiquaver runs (2'42). The additionally recurring suspension field (3'10) is converted into an extended intensification passage through the acceleration of the accompanying figuration by semiquaver triplets and the contraction of the melodic progression in the violin into an ascending chromatic line (3'21). The heightened tension is only released in a subsiding coda (3'33) featuring a concluding affirmation of the underlying key in a *forte* eruption (3'47).

*Bert Hagels*

*Translation: Lindsay Chalmers-Gerbracht*

Literature (in German)

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.

**Emeline Pierre Larsen**, French by birth and now based in Salzburg (Austria) is a complete artist. Throughout her career, she has chosen a free and varied musical life in order to keep an open mind on the world and to enrich her artistic sensitivity.

She began her studies at the regional conservatory of Angers, in Yvette Monville's class, then at the age of 18 went to Paris to work with Gérard Jarry and Suzanne Gessner. She continued her studies at the Conservatoire National Supérieur de Danse de Musique de Lyon in the class of Pavel Vernikov and then Marianne Picketty where she obtained her diploma in 2004 with honours.

She has since played in many ensembles: symphony orchestras (ONPL, ONL, Voralrberger Sinfoniker ...), opera (Lyon), chamber orchestra (orchestra of the countries of Savoy, Salzburg Chamber Soloists, Camerata Salzburg, Deutsche Kammerakademie Neuss am Rhein, Ingolstadt, Salzburg Solisten etc.) string orchestra and small chamber music ensembles (Sonata with piano, trio with piano and string quartet mainly. )

She played with the Werther trio in 2003 and 2004 and was a permanent member of the quartet prima vista in 2007 and 2008. She works permanently between 2010 and 2014 at the San Sebastian Orchestra in the Spanish Basque Country as co-leader of the second violins.

Since 2013, she has lived with her family in Salzburg, where she regularly works as a soloist, concertmaster or section leader. But her main activity is the string quartet: the Constanze Quartet was founded in 2016.

Emeline has also invented a children's story project in 2021 for solo violin and moderation.

At the same time, Emeline Pierre Larsen cultivates her second passion: teaching violin through all quality levels and ages.

Praised as »one of the most important young pianists of today« by the International Piano Magazine, **Sabine Weyer** has shown exceptional musical talent since her earliest childhood. Following her initial training at the Conservatoire of Esch-Alzette in Luxembourg, she studied in different pianistic schools in France, Belgium, United Kingdom under the guidance of, among others, Bernard Lerouge (CRR Metz, France), Vassil Guenov (Belgium), Aleksandar Madzar (Koninklijk Conservatorium Brussel, Belgium), Rustem Hayroudinoff (Royal Academy of Music, London, UK). Having received further advice by distinguished artists Paul Badura-Skoda, Oxana Yablonskaya, Aquiles delle Vigne to quote just a few, Sabine Weyer became a pianist showing »a questioning intellect in tandem with fearless technique« (Colin Clarke, International Piano Magazine March 2021).

Having developed a strong musical personality, characterised by a tremendous sensitivity and a deep curiosity for less-known jewels of the repertoire, Weyer regularly amazes her public with surprisingly interesting programs, featuring composers that are not so often played and yet deserve much bigger interest. As a result of this approach, her recent recording of piano works by Nikolai Miaskovsky and Nicolas Bacri gained a huge mediatic attention and never ceased to amaze the professionals all over the globe.

Her discography won numerous awards, such as the Pasticcio Award from ORF Austria, Supersonic Award by Pizzicato, Grand Frisson from Audiophile magazine etc and her albums have been nominated several times for the ICMA and Opus Klassik Prize in Germany.

Appearing on the world's most prestigious stages (Philharmonie Berlin, Philharmonie Luxembourg, Tonhalle Zürich, Philharmonie Am Gasteig München, Salle Cortot Paris, Shanghai Concert Hall, big hall of the Moscow Conservatory, Royal Albert Hall London,

Konzerthaus Wien, etc.), she is also regularly invited to international festivals and performs extensively with orchestras such as the Nordwestdeutsche Philharmonie (for the recording of *A light in the dark*), Sofia Soloists, Ukrainian National Philharmonic, Nuove Musiche, orchestra of the Landestheater Trier, Kurpfälzisches Kammerorchester etc, under the conducting of chiefs such as Erich Polz, Plamen Djouroff, Eric Lederhandler, Wouter Padberg, Daniel Raiskin...

Among her chamber music partners are celebrated musicians such as Aleksey Semenenko, Pavel Vernikov, Svetlana Makarova, Alena Baeva, Gary Hoffman, Yury Revich, Mindaugas Backus, Emeline Pierre and Julien Beaudiment.

Sabine Weyer receives outstanding reviews from the industry's leading media and has been featured extensively in the International Piano Magazine, celebrating the release of her fifth CD *Mysteries*. Her recordings are regularly broadcasted around the globe on all major radio stations.

Since 2015 Sabine Weyer is professor for piano at the Conservatoire de la Ville de Luxembourg, fulfilling her desire to pass on musical knowledge to younger generations. As a pedagogue, she has been invited to teach at masterclasses abroad including at the Scriabine Summer Academy in Italy, the Beijing Normal University in China and the European Summer Music Academy in Djakova/Kosovo.



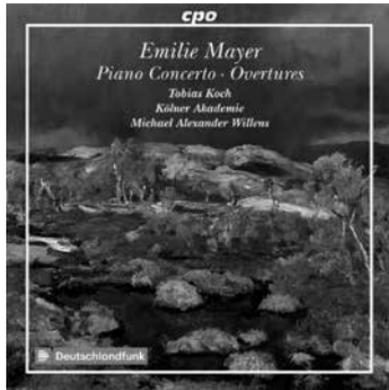
Already available

**cpo** 555 293-2



Already available

**cpo** 555 511-2



Already available

**cpo** 555 554-2



Already available

**cpo** 555 600-2



Emeline Pierre Larsen & Sabine Weyer (© Ernest Stierschneider)