

cpo

Emilie Mayer
String Quartets Vol. 2
Constanze Quartett





Emilie Mayer

Emilie Mayer 1812–1883

String Quartets Vol. 2

String Quartet in G minor, Op. 14

31'03

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Allegro appassionato | 12'48 |
| 2 | Scherzo. Allegro assai – Trio. Un poco più lento | 3'34 |
| 3 | Adagio con molto espressione | 8'28 |
| 4 | Finale. Allegro molto | 6'13 |

String Quartet in F major

36'52

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Allegro moderato | 11'15 |
| 6 | Scherzo. Allegro – Trio | 4'44 |
| 7 | Andante cantabile – Allegro vivace – Tempo I | 16'22 |
| 8 | Allegretto. Finale | 4'31 |

Total time 68'00

Constanze Quartett

Emeline Pierre Larsen Violin
Sara Mayer Violin
Elen Guloyan Viola
Julia Ammerer-Simma Violoncello

Emilie Mayer, Streichquartette g-Moll op. 14 & F-Dur

»Vor einiger Zeit hatte ich das Vergnügen, ein Quartett für Streich-Instrumente, componirt von Emilie Mayer, in die Hände zu bekommen. Ich muß gestehen, daß mich das Werk in Erstaunen gesetzt hat. Diese lieblichen Cantilenen, diese gewandte Behandlung der Stimmen und ganz besonders dieser edle und gediegene Styl! – Es dürfte vielleicht keine zweite Dame aufzufinden sein, die ihr würdig in der Quartett-Musik an die Seite gestellt werden könnte. Wie ich höre, ist die Künstlerin eine Mecklenburgerin. Glückliches Land, aus deren Mitte ein so reiches Talent hervorgegangen!«

Unter der Überschrift »Musikalisches« erschien dieser Text als Einzelanzeige am 21. Juni 1848 in der *Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, nach ihrem Verleger kurz *Vossische Zeitung* genannt; er ist anonym mit »ein Verehrer der Tonkunst« unterzeichnet. Nun ist es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus nicht ungewöhnlich gewesen, dass Tageszeitungen ihre Feuilleton-Rubriken mit Musikkritiken auszustatten begannen; die *Vossische* selbst hatte seit 1826 mit Ludwig Rellstab (1799–1860) einen der profiliertesten deutschsprachigen Musikkritiker unter Vertrag. Doch dass ein Musikfreund und Zeitungsleser eigens eine Anzeige aufgab, um seinen Enthusiasmus für eine Komponistin kundzutun, war keineswegs alltäglich. Es besteht freilich auch die Möglichkeit, dass Emilie Mayer selbst hinter der Aktion steckte oder zumindest von ihr gewusst hat. Denn sie war vor Jahresfrist nach Berlin gezogen und arbeitete ehrgeizig an ihrer Karriere. Zu diesem Zeitpunkt zählte sie bereits 35 Jahre; sie war eine Spätberufene. Dass ausgerechnet ein Streich-

quartett als Beleg für die herausragenden Fähigkeiten der Komponistin herangezogen wird, spiegelt den künstlerischen Ehrgeiz der Verfasserin; denn das Streichquartett galt im 19. Jahrhundert als »anspruchsvollste Gattung der Kammermusik, der Instrumentalmusik (neben der Symphonie), ja der Komposition überhaupt« (Ludwig Finscher).

Geboren wurde die angehende Komponistin am 14. Mai 1812 in Friedland, einem damals zum Herzogtum Mecklenburg-Strelitz gehörigen Dorf, ca. 25 km nordöstlich von Neubrandenburg. Getauft wurde sie auf die Namen Emilie Louisa Friederika. Ihre Eltern waren der Ratsapotheker Johann August Friedrich Mayer (1777–1840) und dessen zweite Gattin Henrietta Carolina (1790–1814). Sie hatte einen Stiefbruder (Friedrich August), zwei leibliche Brüder (Carl Friedrich Eduard und Alexander Friedrich Wilhelm) und eine Schwester (Henriette Caroline Louise). Das ist für Emilie Mayers Biographie insofern von Belang, als die Geschwister auch in späteren Zeiten sehr eng zusammenhielten, und Emilie Mayer sich häufig bei einem von ihnen bzw. deren Familien aufhielt. Ihre frühe Kindheit war geprägt von den Nöten, welche die Schlussphase der napoleonischen Kriege mit sich brachten; in ihrem Geburtsjahr zog Napoleons *Grande Armée* zweimal durch Friedland und war bei der Beschlagnahmung von Lebensmitteln und Ausrüstungsgegenständen nicht zimperlich. Gleichwohl wird man annehmen dürfen, dass Emilie Mayer als Tochter aus gutbürgerlichem Hause in verhältnismäßig gesicherten Verhältnissen aufwuchs. Doch ihre Mutter starb früh, kurz nach der Geburt ihrer jüngeren Schwester im August 1814. Der Ratsapotheker heiratete kein drittes Mal. Das musikalische Talent seiner älteren Tochter dürfte er früh wahrgenommen haben,

denn sie erhielt bereits im Alter von fünf Jahren ersten Musik- und Klavierunterricht. Ihr Vater gewann die örtlich angesehenste musikalische Autorität als Lehrer für die junge Emilie, den Kantor, Organisten und Schullehrer Carl Heinrich Ernst Driver. Der zeigte sich alsbald angetan von den Fähigkeiten seiner Schülerin und sprach ihr Mut zu, als sie begann, ihm eigene kleine Kompositionen vorzuspielen, »*Variationen, Tänze, kleine Rondos*«, wie sie selbst 50 Jahre später brieflich festhielt. Wie lange der Unterricht dauerte, ist nicht bekannt. Frühe biographische Quellen sprechen jedoch davon, dass während ihrer Schulzeit »*die Zahl ihrer Kompositionen zu einer beträchtlichen Höhe*« (Sangalli-Marr, 1877) heranwuchs. Da der Besuch des örtlichen Gymnasiums Jungen vorbehalten war, beschränkte sich ihr Schulbesuch wahrscheinlich auf die obligatorische Bürgerschule; in späteren Jahren dürfte sie Privatunterricht erhalten haben. Nacheinander verließen ihre Geschwister das Elternhaus. 1835 zog ihr Halbbruder Friedrich August als Apotheker in die aufstrebende preußische Provinzstadt Stettin [Szczecin], 80 km südöstlich von Friedland gelegen; ihr Bruder Carl Eduard ging als Arzt nach Halle an der Saale, ihre Schwester Louise heiratete den Mediziner Bertuch aus Pasewalk, das auf halbem Weg zwischen Friedland und Stettin liegt. Ihr jüngster Bruder Alexander Friedrich Wilhelm übernahm 1839 die Ratsapothek von Vater und heiratete im folgenden Jahr die Tochter des Bürgermeisters von Friedland; später zog auch er nach Stettin. Emilie Mayer heiratete nicht; vermutlich führte sie während der 1830er Jahre den Haushalt des verwitweten Vaters. Ein schwerer Schicksalsschlag veränderte das ruhige Leben Emilie Mayers schlagartig: Am 28. August 1840, auf den Tag genau 26 Jah-

re nach dem Tod seiner zweiten Ehefrau, setzte ihr Vater mit einem Pistolenschuss seinem Leben ein Ende. Nun stand Emilie Mayer allein; ihr Geschwister waren in Stellung gebracht und versorgt. Sie traf die Entscheidung, mit der Musik Ernst zu machen und Komponistin zu werden. Das bedeutete gleichzeitig den Verzicht auf eine bürgerliche Existenz als Ehefrau: »*Hatte sie doch der Kunst wegen der bindenden Ehefessel, jede fesselvolle Familienverbindung entsagt*«, hielt ihre frühe Biographin Elisabeth Sangalli-Marr mit zeitgenössischem Pathos fest.

Emilie Mayer zog vermutlich noch 1840 nach Stettin in den Haushalt ihres Halbbruders Friedrich August, um Unterricht bei dem angesehenen städtischen Musikdirektor Carl Loewe (1796–1869) zu nehmen. Nach einer strengen Eignungsprüfung nahm Loewe sie als Schülerin an. Sie war eine lernwillige und ehrgeizige Schülerin. Ohne Umschweife wagte sie sich bereits 1842 an die Komposition eines größeren Werks, des Singspiels *Die Fischerin* auf einen Text von Goethe, ein ausgewachsenes Stück Musiktheater mit Ouvertüre und 15 Gesangsummern. Einige Jahre später begann sie mit der Komposition von Symphonien und Ouvertüren; Loewe führte ihre ersten beiden Symphonien Anfang 1847 in Stettin auf. Auch ihre ersten Streichquartette dürften noch in die Stettiner Lehrzeit fallen. In das Jahr 1847 fiel auch der Entschluss, ihre Ausbildung in Berlin fortzusetzen. Wahrscheinlich stellte Loewe die Verbindung zu Adolph Bernhard Marx (1795–1866) her, einem Studienkollegen Loewes aus gemeinsamen Tagen in Halle/Saale, der, seit 1830 außerordentlicher Professor für Musik an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, mit der Veröffentlichung seiner vierbändigen *Lehre von der musikalischen*

Komposition (1837–47) zum einflussreichsten deutschsprachigen Musikpädagogen des 19. Jahrhunderts wurde. Zusätzlich nahm sie Unterricht in der Instrumentation bei Wilhelm Wieprecht (1802–72), dem Direktor der preußischen Militärmusik. Im Jahr 1847 erschienen ihre ersten Kompositionen bei einem kleinen Verlag in Neustrelitz im Druck, die beiden Chorliedersammlungen opp. 5 und 6 mit je fünf Gesängen. Möglicherweise ist auch schon ein Streichquartett als ihr op. 4 im renommierten Verlag Simrock im Druck erschien; dafür gibt es aber keine zeitgenössischen Belege.

Emile Mayers erster Aufenthalt in der preußischen Hauptstadt war indes nicht von langer Dauer; am 12. Juli 1848 meldete die *Neue Berliner Musikzeitung*, dass sie, »eine mit seltenen musikalischen Kenntnissen begabte Dame«, in ihre Heimat (gemeint ist Stettin) zurückgekehrt sei. Man darf annehmen, dass ihr die Lage in Berlin in den Wirren nach der Revolution vom März 1848 zu unsicher erschien. Kurz zuvor noch (am 1. Juli) war in der *Vossischen Zeitung*, zehn Tage nach dem eingangs zitierten Inserat, eine zweite Anzeige erschienen, in welcher der Berliner Orchesterleiter Josef Gung'l (1809–1887) ironisch aufgefordert wurde, eine Symphonie von Emilie Mayer aufs Programm zu setzen:

»Herr Gung'l hat gewiß gefürchtet, von einer Dame verdunkelt zu werden, sonst hätte er wohl die *Sinfonie* von Frl. Emilie Mayer aufgeführt, worauf wir uns so sehr freuen. Goering, im Namen mehrerer Musikfreunde.«

Wann sie nach Berlin zurückgekehrt ist, ist ungewiss. Doch ihr Ruf als Komponistin begann sich zu festigen: Im Winter 1848/49 spielte das Orchester

des Dirigenten Carl Liebig (1808–1872) zwei ihrer Ouvertüren, und am 9. Dezember 1849 führte ein aus Mitgliedern der Königlichen Kapelle bestehendes Ensemble eines ihrer Streichquartette auf; es machte »jedenfalls auf Anerkennung, namentlich in den beiden Mittelsätzen, Anspruch«, hielt die *Neue Berliner Musikzeitung* drei Tage später fest.

Spätestens im Frühjahr 1850 hielt sie sich wieder in Berlin auf. Denn mit ihrem selbst organisierten Konzert am 21. April 1850 im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt begann die Reihe ihrer Veranstaltungen, in denen sie vor geladenen Gästen ihre neuesten Kompositionen vorstellte. Ihre in vier aufeinanderfolgenden Jahren jeweils im Frühjahr stattfindenden Konzerte erregten beträchtliches öffentliches Aufsehen. Ihr Selbstbewusstsein wuchs; im *Allgemeinen Wohnungsanzeiger für Berlin, Charlottenburg und Umgebung* für das Jahr 1851 ließ sie sich als »Mayer, E., Dlle., Componistin« eintragen, seinerzeit ein für eine unverheiratete Frau mutiger Akt. Sie wohnte in der im nordwestlichen Kreuzberg gelegenen Markgrafenstr. 72.

Nachdem beim Konzert vom 21. April 1850 ein bereits angekündigtes Streichquartett wegen Erkrankung eines Spielers ausfallen musste, erkrankte in ihrem Konzert vom 16. März 1851 eines ihrer Streichquartette; leider sind in den überlieferten Quellen keine Anhaltspunkte zur Identifizierung des Werks zu finden. Anlässlich dieses Konzerts, aber ohne Bezug zum erkrankenen Quartett hielt der Kritiker Ernst Kossak (1814–1880) in der von ihm herausgegebenen *Berliner Musik-Zeitung Echo* fest, er kenne Quartette der Komponistin, »welche sich den besten Arbeiten der neueren Zeit würdig anreihen und reich an edlen melodischen und harmonischen Zügen sind.« Gleichzeitig

klingt an, dass Emilie Mayer nicht unumstritten war; denn Kossak fährt fort, sie verdiene »die *Op- position*« nicht, »welche ihr vom unproductiven *Neide* bereitet wird.« Wer damit gemeint ist und wie sich diese Gegnerschaft auswirkte, ist nicht bekannt. Tatsache ist jedoch, dass ihr für den April 1854 geplantes großes Konzert, dem sich, wie Ludwig Rellstab in der *Vossischen Zeitung* meldet, »*allerlei Hindernisse in den Weg gestellt*« hätten, in den kleineren Rahmen ihrer Privatwohnung verlegt werden musste. In diesem Konzert am 3. April 1854 ließ sie u.a. ein schon älteres Streichquartett und ein neues Streichquintett von sich auführen. Das Quartett halte sich, »für uns sehr *erfreulicherweise, in den Formen Mozarts und Haydns, und vereint eine ansprechende Erfindung mit oft recht geschickter, leicht fließender Arbeit,*« so Rellstab. Im April des nächsten Jahres organisiert sie erneut eine kammermusikalische Matinée; diesmal erklingen zwei ihrer Streichquartette.

Zu Jahresbeginn 1856 hielt sich Emilie Mayer anlässlich der Feierlichkeiten zu Mozarts 100. Geburtstag mehrere Monate in Wien auf; vergeblich versuchte sie, dort ein Konzert zu geben. Nach ihrer Rückkehr verzichtete sie auf die Organisation weiterer Konzerte in Berlin. Dieser Teilrückzug aus der Öffentlichkeit ging einher mit einer Änderung der Gattungspräferenzen in ihren Kompositionen. Sie rückte ab von den ästhetisch anspruchsvollsten Gattungen Symphonie und Streichquartett zugunsten weniger verbindlicher Gattungen wie Klaviertrios, Sonaten für Violine oder Violoncello und Klavier sowie reine Klaviermusik. Gleichzeitig trug sie vermehrt dafür Sorge, dass ihre Kompositionen im Druck erschienen. Der Großteil ihrer publizierten Werke erschien ab ca. 1861 in Berliner oder Stettiner Verlagen.

Dieser Wandel hing sicherlich auch damit zusammen, dass es ihr nicht gelungen war, mit ihren Orchesterkompositionen in den repräsentativen Institutionen des Musiklebens Fuß zu fassen. Ihren Werken blieben die Symphoniesoireen der königlichen Kapelle in ihrer Wahlheimat Berlin verschlossen; in den Leipziger Gewandhauskonzerten, im Frankfurter Museum, in der Münchner Akademie oder in den Hamburger philharmonischen Konzerten wurden ihre Symphonien und Ouvertüren nicht aufs Programm gesetzt. Zu wirksam war der Geschlechtervorbehalt; kaum ein Musikkritiker konnte sich – auch wenn die eigentliche Werkbesprechung positiv ausfiel – enthalten, mehr oder weniger deutlich darauf hinzuweisen, dass es für eine Frau zumindest ungewöhnlich, wenn nicht gar unschicklich sei, mit großen Kompositionen an die Öffentlichkeit zu treten. In den Konzertdirektionen und Hoftheaterintendanten und wohl auch im Publikum wurde offensichtlich ähnlich gedacht. Freilich gab es Ausnahmen: In den Symphoniekonzerten der Kapelle des bereits genannten Carl Liebig erklangen bis zu Beginn der 1860-er Jahre regelmäßige Symphonien und Ouvertüren Emilie Mayers, und ihr Lehrer Loewe programmierte gelegentlich eines ihrer Werke in seinen Konzerten in Stettin. Ab der zweiten Hälfte der 1850-er Jahre hielt sie sich häufiger bei ihren Geschwistern auf; 1857 etwa bei ihrem Bruder Carl Eduard in Halle/Saale, 1860 bei ihrer Schwester in Pasewalk, wo sie im Januar »*ein sehr besuchtes Concert*« (*Neue Berliner Musikzeitung*) gab. 1862 zog sie zurück nach Stettin und führte im Haus ihres jüngeren Bruders Alexander Wilhelm, der dort eine Apotheke betrieb, einen eigenen Haushalt. Auch weiterhin komponierte sie unermüdlich, kümmerte sich aber, dem hausmusikalischen Charakter ihrer

zunehmenden Gattungspräferenzen entsprechend, mehr um die Drucklegung ihrer neuen Werke als um die Organisation eigener Konzerte. 1876 zog sie wieder nach Berlin, wohin der Kontakt dank ihrer Verbindungen zu Verlegern und Personen des öffentlichen Lebens nie ganz abgebrochen war. Gegen Ende ihres Lebens sollte ihr noch die Genugtuung zuteilwerden, dass eins ihrer Orchesterwerke Aufsehen erregte: Ihre um 1880 komponierte Ouvertüre zu *Faust* op. 46 erschien in Partitur und Stimmen im Druck und wurde einige Male mit großem Erfolg aufgeführt. Am 10. April 1883 starb Emilie Mayer in ihrer Wohnung in Berlin an einer Lungenentzündung.

Wie viele Streichquartette Emilie Mayer schrieb, ist nicht ganz klar. In einem Lexikon-Eintrag von 1861 und einem Zeitungsartikel von 1871 ist von 12, in einer biographischen Skizze von 1877 von 14 Werken der Gattung die Rede; Emilie Mayer selbst schreibt in einem Brief vom August 1857 von acht Quartetten, von denen eins ein Klavierquartett sei. Erhalten geblieben sind lediglich sieben Werke; ein weiteres, dessen Originalgestalt verloren ist, ist in einer von der Komponistin selbst erstellten Bearbeitung für Klavier zu vier Händen überliefert. Alle erhaltenen Streichquartette sind bis 1858 entstanden; und auch wenn man nicht ausschließen kann, dass einige der verloren gegangenen Quartette später komponiert wurden, so lässt sich doch behaupten, dass ihre hauptsächliche Beschäftigung mit der Gattung Streichquartett in ihre späte Lehrzeit bei Loewe und ihren ersten Aufenthalt in Berlin fällt, also etwa in die Jahre 1846 bis 1858. Gestützt wird diese Vermutung durch die Tatsache, dass Emilie Mayer bereits für ihr Konzert vom 21. April 1850 ihr »sechstes Quartet« ankündigt.

Das **Streichquartett g-Moll op. 14** ist vermutlich das späteste in der Reihe der erhaltenen Streichquartette; es ist gleichzeitig auch das einzige, das zu Leibzeiten Emilie Mayers im Druck erschien (Berlin, 1864). Uraufgeführt wurde es am 12. März 1858, angekündigt als ihr zwölftes Quartett. Im Kopfsatz (*Allegro appassionato*, g-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt) wird die in ihnen in der Mitte der 1850er Jahre entstandenen Streichquartetten in G-Dur, A-Dur und e-Moll (**cpo** 555 600–2) entwickelte kompositorische Linie fortgeführt, das motivische Material zu verdichten und die in der klassischen Sonatenform unthematischen Formteile (Überleitung und Schlussgruppe) in den thematischen Prozess mit einzubeziehen. Gleichzeitig entwickelt Emilie Mayer bei der Präsentation des Hauptthemas hier ein extremes Maß an durchbrochener Arbeit, indem das auf einen dreitönigen Auftakt mit volltaktiger Endnote beschränkte motivische Material im halbtaktigen Wechsel von erster Violine und Violoncello zu einer vollständigen Periode von acht Takten entfaltet wird (Wiederholung 3'34). Ein heftiger *forte*-Ausbruch (0'20; Wiederholung 3'54) leitet über zur Wiederholung des Hauptthemas, die sich als Beginn der Überleitung erweist, deren Fortgang, durch Triolenbegleitung aufgelockert, einen punktierten Rhythmus als neues Element einführt (1'19; Wiederholung 4'53), der, diminuiert und von Auf- zu Abtaktigkeit geführt, neben einem markanten Triller den Beginn des Seitenthemas in der Paralleltonart B-Dur (1'49; Wiederholung 5'22) prägt, während die auftaktige Originalgestalt *pizzicato* im Cello erscheint. Der Nachsatz dieses Themas (1'56; Wiederholung 5'30) wiederum greift die rhythmischen Entwicklungen des Überleitungsbeginns auf. Nach der Wiederholung des Seitenthemas mit vertauschten Stimmen (2'14; Wiederholung 5'48) setzt

eine anfangs die neue Tonart B-Dur bestätigen, sodann aber harmonisch die Expositions-wiederholung vorbereitende Schlussgruppe ein (3'02; Wiederholung 6'36). Die Durchführung (7'04) verarbeitet vornehmlich Motive aus Überleitung und Schlussgruppe; gelegentlich mischt sich aber auch der charakteristische dreitönige Auftakt des Haupt-themenkopfs (etwa ab 8'10) ein. Die Reprise, die mit dem Hauptthema im Violoncello zu Figurationen in der ersten Violine beginnt (9'07), ist gegenüber der Exposition vor allem in der Überleitung stark ver-ändert, indem die 16tel-Ketten des forte-Ausbruchs erneut einer Verarbeitung unterzogen werden (ab 9'46). Der Seitensatz (10'41) ist in die Grundtonart g-Moll versetzt, und die Schlussgruppe wird in eine wirkungsvolle Coda umgewandelt (12'22).

An zweiter Stelle steht das Scherzo (*Allegro assai*, c-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt), dessen Hauptteil in gebrochenen Achtdreiklängen, federnden Wechselsnoten im staccato und engintervalligen *legato*-Gängen dahinhuscht (Dacapo 2'45). Überraschend ist das Ende des Hauptteils: Die Wiederholung des Satzbeginns bricht nach vier Takten plötzlich ab, und nach einer Generalpause beenden zwei Akkorde im *pizzicato* den Teil. Das Trio (*Un poco più lento*, As-Dur; 1'00) kontrastiert mit seinen kanta-blen, vollstimmigen Gängen vorwiegend zum Haupt-teil. Der sangliche Gestus wird nur einmal kurz unterbrochen durch einen triolischen *forte*-Ausbruch im *unisono* (2'05); nach einem kurzen Stocken kehrt der Satz indes zum friedlichen Aus-druckscharakter des Triobeginns zurück.

Der folgende langsame Satz (*Adagio von molto espressione*, Es-Dur, $\frac{4}{4}$ -Takt) folgt dem zeitgenö-sisch gängigen Muster einer Sonatenform ohne Durchführung. Das Anfangsthema nimmt den gesanglichen, friedvollen Gestus des Scherzotrios

wieder auf, während das Seitenthema in b-Moll in der zweiten Violine in gleichmäßigen Notenwer-ten einen getragenen, in der ersten Violine mit lieblichen 16tel-Figurationen ausgeschmückten Klagegesang (2'13) intoniert, der aus »zwei Strophen des nur leicht abgewandelten Choral« *Wer nur den lieben Gott lässt walten*« (Almut Runge-Woll) besteht. Nach einer kurzen harmonischen Rückleitung zur Grundtonart unter Verwendung von Fragmenten des Anfangsthemas (3'25) folgt die Reprise (3'48), in welcher das Anfangsthema in vielfältig durchbrochener Arbeit satztechnisch aufgelockert erscheint. Der Choral steht nunmehr in der Mollvariante der Grundtonart (es-Moll) und in zarter Emphase herausgehoben in der ersten Violine (5'09). Eine Coda (6'15) führt nach einem ausgedehnten neapolitanischen Vorhalt zum An-fangsmotiv in der Grundtonart zurück (7'22).

Der Schlusssatz (*Finale. Allegro molto*, g-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt) stellt eine sehr eigenwillige Mischung aus Sonatensatz und Rondoform dar. Der Hauptthe-menbereich beginnt toccataartig mit 16tel-Kaska-den und klingt im *piano* in einer Art elegischem Marsch aus. Nach der Wiederholung des Haupt-satzes (0'39) folgt eine Überleitung (1'19), in wel-cher Motive aus dem Marsch und der Toccata kurzgeschlossen und abgespalten werden. Das Seitenthema in B-Dur (1'41) wächst motivisch aus der Überleitung heraus, steht aber mit seinem *legato*-Gestus und den in kleinem Gesamtambit-us geführten Instrumenten sowohl klanglich als auch satztechnisch im Gegensatz zum Hauptsatz. Ohne Schlussgruppe oder einen sonstigen Exposi-tionsabschluss setzt auf der Subdominante Es-Dur ein durchführungsartiger Abschnitt ein, der unter Auflockerung des Satzes ein neues Motiv einführt, das dem Hauptteil des Scherzos entsprungen

zu sein scheint (2'18). Alsbald mischen sich Motivfragmente aus dem Hauptsatzbereich in der Grundtonart ein (2'50), doch ohne dass es zu einer eigentlichen Reprise der beiden thematischen Gebilde kommt, aus denen der Hauptsatz besteht. Stattdessen erscheint eine Suspensionsfläche in G-Dur, dann in g-Moll mit völlig neuem thematischen Material (3'35), die unversehens zum nunmehr in Es-Dur stehenden Seitenthema (3'51) überleitet. Erneut bricht das Toccathema ein, das diesmal als Kombination der Fassungen vom Anfang und der Satzmitte erscheint (4'38). In einer Art Epilog erscheint der den Marsch des Anfangsthemas bestimmende punktierte Rhythmus im Cello (5'20) als Grundierung von gehaltenen Akkordfolgen in den Oberstimmen, bevor die Toccata in beständigem *crescendo* den Satz beendet.

Bei dem **Streichquartett F-Dur** handelt es sich möglicherweise um jenes für den 21. April 1850 angekündigte »sechstes *Quatuor*«, das wegen Erkrankung des ersten Violinisten nicht gespielt werden konnte. Denn eine von der Komponistin selbst erstellte Bearbeitung des Werks für Klavier zu vier Händen ist mit »*Quartetto 6*« überschrieben. Unter den erhaltenen sieben Quartetten zählt es tendenziell zu den frühen. Der Kopfsatz (*Allegro moderato*, F-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) bildet den seit der Empfindsamkeit vertrauten Typus des ‚singenden‘ Allegros aus: ein mäßig schneller Satz in eher gemächlichem Duktus mit wenig ausgeprägtem Themendualismus. In der Tat wirkt das dominante Seitenthema (1'31; Wiederholung 4'34) wie eine freie Variante des Hauptthemas (Wiederholung 3'03). Auch die Fortspinnungen beider Themen ähneln sich, indem einzelne Motive der Themen zu kanonischen Einsätzen verwendet werden. Überleitung (0'40; Wiederholung 3'43) und

Schlussgruppe (2'40; Wiederholung 5'43) wachsen motivisch ohne Zäsur aus den thematischen Bereichen heraus, wenn sie auch unterschiedlich fortfahren: die Überleitung liquidiert die motivische Prägnanz in einer beschleunigten Steigerungsphase, während die Schlussgruppe die Motivik zu kadenzierenden Schlusswendungen nutzt. Die Durchführung (6'03) verarbeitet, ohne dramatische Konflikte aufzuweisen, vornehmlich Motive aus dem Seitenthema und fügt dem motivischen Bestand eine verunsichernd wirkende Folge von Wechselnoten im Triolenrhythmus hinzu (erstmalig 7'19 im Cello), die bald auf alle Stimme übergreift und sich im Nachhinein als klandestine Vorbereitung des Reprisenintritts erweist. Die Reprise (7'44), an deren Beginn das Hauptthema in der ersten Violine figuriert wird, verläuft im Großen und Ganzen analog zur Exposition, wobei aber aus der Durchführung insofern Konsequenzen gezogen werden, als die triolische Wechselnotenfolge auf die Überleitung (Beginn 8'22; Wechselnoten ab 9'06) übergreift. Die in der Exposition in der Dominante stehenden Teile erscheinen nunmehr in der Grundtonart (Seitensatz 9'19; Schlussgruppe 10'28). Eine kurze Coda (10'44) bringt als Ausklang das Anfangsmotiv in der ersten Violine über den triolierten Wechselnoten im Cello.

Wie im g-Moll-Quartett (und im Gegensatz zu den anderen überlieferten Quartetten Mayers) steht der Scherzo-Satz an zweiter Stelle (*Scherzo*, *Allegro*, d-Moll, $\frac{3}{4}$ -Takt). Der Hauptteil ist vom Gestus her ein rasch genommenes Menuett in Oberstimmenmelodik und mit weitgehend homophoner Begleitung. In seinem zweiten Teil wird der Satz durch ein kurzes Fugato aufgelockert (0'41; Dacapo 4'03), bevor das Menuett wieder einsetzt (1'02; Dacapo 4'24). Das ohne Tempoänderung

einsetzende Trio in F-Dur (1'23) beginnt mit einer an das Hauptthema des Kopfsatzes von Beethovens *Eroica* gemahnenden Dreiklängsbrechung im Cello und wendet sich nach einer kurzen dramatischen Steigerung überraschend nach e-Moll (1'47). Die Reprise des Triobeginns (2'39) rückt die »verkehrte« Modulation zurecht zur Tonika F. In der modifizierten Wiederholung (3'11) wird die Modulation jedoch zur harmonischen Rückleitung (ab 3'29) zum Dacapo des Scherzos (3'42) erweitert.

Es folgt ein Variationssatz (*Andante cantabile*, B-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt). Sein Thema besteht aus einer Periode mit je achttaktigem Vorder- und Nachsatz; beide werden wiederholt. Die Melodik, ein aufsteigender Tonleiter-Ausschnitt mit anschließender Umspielung des Grundtons, ist einprägsam, die Harmonik insofern überraschend, als die erste Periode in der Tonart der Dominantparallele d-Moll endet, während die zweite Periode über die Tonikaparallele g-Moll zurück zur Grundtonart führt. In der ersten Variation (1'22) wandert das (leicht verzierte) Thema in die Viola, während die Violinen liebliche Umspielungen einwerfen und das Cello unruhige Wechselnoten und absteigende Tonleitern beisteuert. Die zweite Variation (2'40) besteht weitgehend aus einem Duett zwischen erster und zweiter Violine: diese führt die Melodie, jene umspielt sie mit gegenüber der ersten Variation beschleunigten Figurationen. Viola und Cello treten nur an den kadenzierenden Endpunkten hinzu. Im Vordersatz der dritten Variation (4'14) wird die Melodie des Themas auf ihre Gerüsttöne reduziert, während die erste Violine notenreich kommentiert; im Nachsatz wechselt die Melodie zwischen Cello und zweiter Violine zu Umspielungen in den jeweils nicht melodieführenden Instrumenten. Die Melodie wird in der vierten Variation

(5'46) restituiert und entfaltet sich als reiner Oberstimmensatz zu weitgehend homophoner Begleitung. Die fünfte Variation (7'26) abstrahiert noch weiter vom Thema als die dritte, indem die melodische Substanz in stark durchbrochener Arbeit in 32stel-Bewegungen zerlegt wird. Das Zentrum des Satzes bildet die sechste Variation (8'35), die, nach g-Moll versetzt, zum $\frac{1\frac{1}{2}}{8}$ -Takt wechselnd und im Tempo verlangsamt, in klagenden sequenzierten Doppelschlägen und Vorhalten die Gerüsttöne der Melodie umspielt. Deutlich wird die Stereotypik der Variationenform hier durch eine dramaturgische Konzeption überlagert, indem im Nachsatz auf zwei akkordische *forte*-Ausbrüche hingearbeitet wird (11'47 und 12'06; Wiederholung 13'07 und 13'27). Ein zur Grundtonart zurückkehrender Zwischensatz im *Allegro vivace* und im ungewöhnlichen $\frac{9}{16}$ -Takt (14'12), der als siebente Variation gesehen werden kann, leitet über zur Restitution des Themas im Anfangstempo (15'03), das im Vordersatz von der ersten Violine und im Nachsatz abwechselnd von Viola und Cello präsentiert wird. Auffällig ist hierbei, dass nunmehr die harmonischen Verhältnisse in der Periode richtiggestellt wurden; der Vordersatz endet auf der Dominante (15'26), so als ob der Durchgang durch die Variationen dieses harmonische Zurechtrücken zum Ziel gehabt hätte.

Der letzte Satz (*Allegretto. Finale*, F-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) weist jene von Werk zu Werk individuell ausgestaltete Kombination von Sonaten- und Rondoform auf, die sich Emilie Mayer für die Finalsätze ihrer zyklischen Werke zu eigen gemacht hatte. Vom Charakter her nimmt dieser Satz den Tonfall des Kopfsatzes wieder auf, heiter, gemütvoll, ohne große Kontraste. Wieder wirkt das dominantische Seitenthema (0'57) wie eine freie Variante des An-

fangsthemas, dessen Wiederkehr (1'45) den Rondocharakter des Satzes unterstreicht, während der folgende durchführungsähnliche und stellenweise kontrapunktisch verdichtete Abschnitt (2'11) auf die Sonatenform verweist. Weil das Hauptthema schon vor der Durchführung erklang, verzichtet die Reprise ganz darauf und beginnt mit dem in die Grundtonart versetzten Seitenthema (3'20). Eine Coda (4'03), in welcher der initiale rhythmische Impuls des Satzbeginns zu einem Doppelschlag umgedeutet wird (und in dieser Form auf den zentralen Abschnitt des langsamen Satzes verweist), beendet den Satz.

– Bert Hagels

Literatur:

Elisabeth Sangalli-Marr, »Emilie Mayer. Eine biographische Skizze«, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 31 (1877), Nr. 11 und 12, 15. und 22. März 1877, S. 82–83, 90–91

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.

Die musikalischen Wege der vier aus verschiedenen Ländern und Kontinenten stammenden Musikerinnen des **Constanze Quartetts** sollten allesamt in der kleinen, doch weltweit einmaligen Musikmetropole Salzburg zusammentreffen. Die Geburtsstadt Mozarts wurde für die vier Musikerinnen aus Frankreich, Armenien und Österreich der ideale künstlerische Nährboden, um zu einer gemeinsamen musikalischen Sprache zu finden.

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

Erwähnenswert ist das Engagement durch das deutsche CD-Label **cpo**. Die Gesamtaufnahme der Streichquartette des deutschen Spätromantikers Felix Draeseke wurden mit großem Erfolg erstmals eingespielt. Es folgte die Aufnahme sämtlicher Streichquartette Michael Haydns, ebenso die erste Gesamtaufnahme der romantischen Streichquartette und -quintette der Komponistin Emilie Mayer, einer Zeitgenössin Schumanns und Brahms'.

Das Repertoire des Ensembles umfasst alle Sparten, legt jedoch Schwerpunkt auf noch nicht entdeckten Komponisten und Komponistinnen vergangener Epochen. Das Constanze Quartett wird regelmäßig zu Gastspielen und Tourneen auf Festivals in Europa und nach Amerika eingeladen.

Emilie Mayer: String Quartets in G minor op. 14 and in F major

“Some time ago I had the pleasure of getting my hands on a quartet for stringed instruments composed by Emilie Mayer. I must admit that this work caused me astonishment. These delightful cantilenas, this proficient treatment of the parts, and very particularly this elegant and outstanding style!—Perhaps no other lady may be found who might worthily compare with her in quartet music. As I hear, the artist is a Mecklenburgian. Fortunate land, out of whose midst such rich talent has come forth!”

This text appeared as a news item under the heading “Musikalisches” on 21 June 1848 in the *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, a newspaper known for short as the *Vossische Zeitung* after the name of its publisher. The item is anonymous and signed “An Admirer of the Art of Music.” Now during the first half of the nineteenth century it was not at all unusual for daily newspapers to begin their feuilleton rubrics with critical reviews of music; since 1826 Ludwig Rellstab (1799–1860), one of the most distinguished German music critics, had been under contract with the *Vossische* itself. However, it was by no means an everyday occurrence for a friend of music and a newspaper reader to submit an item for the express purpose of making known her or his enthusiasm for a woman composer. The possibility of course also exists that Emilie Mayer herself was behind this move or at least knew about it. After all, she had taken up residence in Berlin during the previous year and was ambitiously working on her career. At this point in time she was already thirty-five years old; she was a late bloomer. The fact that it was precisely a string quartet that was mentioned

as proof of the composer’s outstanding capabilities reflects her artistic ambition, for in the nineteenth century the string quartet was regarded as the “most demanding genre of chamber music, of instrumental music (next to the symphony), even of composition in general” (Ludwig Finscher).

The aspiring composer was born on 14 May 1812 in Friedland, a village that then belonged to the Duchy of Mecklenburg-Strelitz and was situated approximately twenty-five kilometers northeast of Neubrandenburg. She was given “Emilie Louisa Friederika” as her baptismal names. Her parents were the town apothecary Johann August Friedrich Mayer (1777–1840) and his second wife Henrietta Carolina (1790–1814). She had a half-brother (Friedrich August), two full brothers (Carl Friedrich Eduard and Alexander Friedrich Wilhelm), and a sister (Henriette Caroline Louise). This information is of significance for the study of Emilie Mayer’s life insofar as the siblings kept very close even during later times, and she very frequently lodged with one of them or with their families. Her early childhood was marked by the hardships accompanying the final phase of the Napoleonic Wars; during the year of her birth Napoléon’s *Grande Armée* marched through Friedland twice and did not exactly exercise moderation in its seizure of food supplies and military equipment. Nevertheless, we may assume that Emilie Mayer, as the member of a finely situated middle-class household, grew up in relatively secure circumstances, though her mother died early, shortly after the birth of her younger sister in August 1814. The town apothecary did not marry a third time. He must have recognized his elder daughter’s musical talent quite early because she received her first instruction in music and piano at the age of five. Her father obtained the services of

the most respected local music authority, the Kantor, organist, and schoolmaster Carl Heinrich Ernst Driver, for the young Emilie. Driver was immediately pleased with the capabilities of his pupil and encouraged her when she began playing little compositions of her own for him: "variations, dances, little rondos," as she stated herself fifty years later in a letter. It is not known how long this instruction lasted. However, early biographical sources mention that during her school years "the number of her compositions increased to a considerable degree" (Sangalli-Marr, 1877). Since attendance at the local secondary school was reserved for boys, her formal school attendance probably was limited to the obligatory primary school; during later years she must have received private instruction. Her siblings left their parental home one after the other. Her half-brother Friedrich August, an apothecary, moved to Stettin [Szczecin], a thriving Prussian provincial town eighty kilometers southeast of Friedland; her brother Carl Eduard, a physician, moved to Halle an der Saale, and her sister Louise married the physician Bertuch from Pasewalk, which was situated halfway between Friedland and Stettin. Her youngest brother, Alexander Friedrich Wilhelm, took over his father's town pharmacy in 1839 and during the following year married the mayor of Friedland's daughter. Later he too moved to Stettin. Emilie Mayer did not marry; during the 1830s she presumably kept house for her widowed father. A horrible stroke of fate brought a sudden end to Emilie Mayer's quiet life. On 28 August 1840, twenty-six years to the day after the death of his second wife, her father ended his life by shooting himself with a pistol. Now Emilie Mayer was alone; her siblings had found their places in life and were finely situated. The decision she made for her life was to

dedicate herself to music and to become a composer. At the same time, this meant foregoing a middle-class existence as a wife. Elisabeth Sangalli-Marr, her early biographer, stated with the pathos proper to those times: "For the sake of art, she had foregone the binding fetters of marriage, every family bond abundant in fetters."

Presumably prior to the end of 1840 Emilie Mayer moved to her half-brother Friedrich August's house in Stettin in order to receive instruction from the city's esteemed music director Carl Loewe (1796–1869). After a rigorous aptitude test Loewe accepted her as a pupil. Without waiting all too long, she ventured already in 1842 to compose a larger work, the singspiel *Die Fischerin* to a text by Goethe, a full-length piece of musical theater with an overture and fifteen song numbers. A few years later she began composing symphonies and overtures, and Loewe performed her first two symphonies in Stettin in early 1847. Her first string quartets also must have been composed during her study years in Stettin. It was also in 1847 that she decided to continue her education in Berlin. Loewe probably put her in contact with Adolph Bernhard Marx (1795–1866), who had studied with him during their days together in Halle an der Saale. Since 1830 Marx had been an Associate Professor of Music at the Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin; the publication of his four-volume *Lehre von der musikalischen Komposition* (1833–47) made him the most influential German-language music educator of the nineteenth century. In addition, Mayer received instruction in instrumentation from Wilhelm Wieprecht (1802–72), the director of the Prussian Military Music. Her first compositions to appear in print, the two collections of choral songs opp. 5 and 6 consisting of five numbers each, were published

by a small publishing house in Neustrelitz. A string quartet may also possibly have been published by the renowned Simrock publishing company, but there are no contemporary documents that might substantiate this possibility.

However, Emilie Mayer's first stay in the Prussian capital did not last long. On 12 July 1848 the *Neue Berliner Musikzeitung* reported that she, "a lady gifted with rare musical knowledge," had returned to her home (Stettin is meant). One may assume that the situation in Berlin appeared to her to be too insecure during the unsettled circumstances in the wake of the March Revolution of 1848. Shortly before (on 1 July), ten days after the musical news item cited at the beginning of this article, one could read a second item in the *Vossische Zeitung* in which the Berlin orchestra leader Josef Gung'l (1809–87) was ironically challenged to put a symphony by Emilie Mayer on his program: "Mr. Gung'l certainly feared being overshadowed by a lady; otherwise he would have performed a symphony by Miss Emilie Mayer, to which we had so greatly looked forward. Goering, in the name of several friends of music." It is not known when she returned to Berlin. But her reputation as a composer began to become established: in the winter of 1848/49 the orchestra conducted by Carl Liebig (1808–72) performed two of her overtures, and on 9 December 1849 an ensemble consisting of members of the Royal Orchestra presented one of her string quartets. Three days later the *Neue Berliner Musikzeitung* stated that this work "in any case" could stake a claim "to recognition, specifically in the two middle movements."

At the latest by the spring of 1850 she once again was residing in Berlin. It was then that the series of events in which she presented her most recent

compositions for invited guests began with a concert she organized on 21 April 1850 at the Playhouse at the Gendarmenmarkt. Her concerts held every year in the spring for four years in succession inspired considerable public interest. Her self-confidence grew; in the *Allgemeiner Wohnungsanzeiger für Berlin, Charlottenburg und Umgebung* for the year 1851, she had herself registered as "Mayer, E., Dlle., Composer," at the time a courageous act for an unmarried woman. She resided at Markgrafenstr. 72 in the northwest Kreuzberg district.

After a string quartet announced for the concert on 21 April 1850 had to be removed from the program because one of the instrumentalists was ill, one of her string quartets was heard in her concert of 16 March 1851; unfortunately, in the extant sources there are no indications enabling us to identify the work. On the occasion of this concert but without reference to the quartet that was performed during it, the critic Ernst Kossak (1814–80), the editor of the *Berliner Musik-Zeitung Echo*, stated in this publication that he knew quartets by the composer "that worthily rank with the best works of more recent times and are rich in noble musical and harmonic traits." At the same time, it can be heard that Emilie Mayer was not without controversy, for Kossak continued with the observation that she did not deserve "the opposition which is offered to her by unproductive envy." Who is meant by this and what effect this opposition had are not known. However, the fact is, as Ludwig Rellstab reported in the *Vossische Zeitung*, that "all sorts of obstacles" were "placed in the way" of her grand concert planned for April 1854, so that it had to be transferred to the smaller venue of her private residence. In this concert held on 3 April 1854 she had, among other works, an

older string quartet and a new string quintet by her performed. The quartet holds its own "for us in a very pleasant manner, in the forms of Mozart and Haydn, and combines quality invention with often quite skillful, lightly flowing work," thus Rellstab. In April of the following year she again organized a chamber music *matinée*; this time two of her string quartets were performed.

In early 1856 Emilie Mayer spent several months in Vienna on the occasion of the festivities for the hundredth anniversary of Mozart's birth, but it was in vain that she attempted to present a concert there. After her return she no longer organized further concerts in Berlin. This partial withdrawal from the public sphere went along with a new orientation in the composer's preferences in the musical genres. She turned away from the aesthetically most demanding genres of the symphony and string quartet in favor of less obligatory genres such as piano trios, sonatas for violin or violoncello and piano as well as to music for piano alone. At the same time, she made a greater effort to have her compositions appear in print. Most of her works were printed by Berlin or Stettin publishers beginning about 1861. This new orientation surely had to do with the fact that she had not succeeded in gaining a foothold in the prestigious institutions of musical cultural life with her orchestral compositions. Her works did not find a place in the symphonic *soirées* of the Royal Orchestra in her chosen place of residence in Berlin; her works were not included on the programs of the Gewandhaus Concerts in Leipzig, the Frankfurt Museum, the Munich Academy, or the Hamburg Philharmonic Concerts. The reservations excluding women composers from the concert sphere exercised too great a force; hardly any music critic, even if

the actual assessment of a work by her was positive, could refrain more or less clearly from referring to the fact that it was at least unusual, if not unseemly, for a woman to appear in public as the author of full-sized compositions. Similar thoughts no doubt were entertained by those who designed concert performances and determined the content of court theater programs as well as by the general public. Yet there were some exceptions: symphonies and overtures by Emilie Mayer were regularly heard in the symphony concerts by the abovementioned Carl Liebig's orchestra in the early 1860s, and her teacher Loewe occasionally included one of her works on the programs of his concerts in Stettin. Beginning in the second half of the 1850s she spent more time with her siblings; for example, in 1857 with her brother Carl Eduard in Halle an der Saale and in 1860 with her sister in Pasewalk, where she presented "a very well-attended concert" (*Neue Berliner Musikzeitung*) in January. In 1862 she moved back to Stettin and kept house for herself in the home of her younger brother Alexander Wilhelm, who ran an apothecary shop there. She continued to compose unweariedly, but in keeping with the character of her compositions, which now were intended for home performance, she put more effort into the publication her new works than into the organization of her own concerts. In 1876 she once again moved back to Berlin, where she had never entirely broken off her contacts owing to her connections with publishers and public personages. Toward the end of her life she would have the satisfaction of seeing one of her orchestral works create a stir: her overture to *Faust* op. 46 was published in the score and parts and performed several times with great success. On 10 April 1883 Emilie Mayer died of pneumonia in her flat in Berlin.

It is not entirely clear just how many string quartets Emilie Mayer composed. Mention is made of twelve in a lexicon article of 1861 and in a newspaper article of 1871 and of fourteen works of this genre in a biographical sketch of 1877. Emilie Mayer herself wrote of eight quartets, one of which was a piano quartet, in a letter of August 1857. A mere seven quartets by her are extant; another quartet, whose original form is lost, has been handed down in an arrangement for piano four hands made by the composer herself. All of her extant string quartets were composed through to 1858; even though it cannot be excluded that some of her lost quartets were composed later, it nevertheless may be claimed that her main occupation with the string quartet genre occurred during the later period of her instruction from Loewe and during her first stay in Berlin, that is, approximately from 1846 to 1858. This hypothesis is supported by the fact that Emilie Mayer announced her "sixth quartet" already for her concert on 21 April 1850.

The **String Quartet in G minor op. 14** is presumably the last in the series of extant quartets; at the same time, it is the only quartet that was published during Emilie Mayer's lifetime (Berlin, 1864). It was announced as her twelfth quartet, and its premiere was held on 12 March 1858. The first movement (*Allegro appassionato*, G minor, $\frac{3}{4}$ time) continues the compositional line of the String Quartets in G major, A major, and E minor (**cpo** 555 600–2) composed during the mid–1850s with its compression of the motivic material and incorporation of the unthematic formal parts in the classical sonata form (transition and closing section) into the thematic process. At the same time, Emilie Mayer develops filigree work to an extreme degree in her presentation of the primary theme here by having

the motivic material limited to a three-note upbeat with a full-beat end note expand into a complete period of eight measures (repetition: 3'34) in half-measure alternation between the first violin and the violoncello. A violent *forte* outburst (0'20; repetition: 3'54) goes over into the repetition of the primary theme, with the repetition turning out to be the beginning of the transition, and its continuation, relaxed by triplet motion, introduces a dotted rhythm as a new element (1'19; repetition: 4'53). This rhythm, diminished and led from upbeat to downbeat, along with a salient trill, marks the beginning of the secondary theme in the B flat major relative key (1'49; repetition: 5'22), while the upbeat original form appears in *pizzicato* in the cello. The consequent phrase of this theme (1'56; repetition 5'30) again draws on the rhythmic developments from the beginning of the transition. After the repetition of the secondary theme with exchanged parts (2'14; repetition: 5'48), the closing section initially confirms the new B flat major key but then immediately (3'02; repetition: 6'36) prepares harmonically for the repetition of the exposition. The development section (7'04) mainly elaborates motifs from the transition and closing section; occasionally, however, the characteristic three-note upbeat of the primary theme head is mixed in (from about 8'10). The recapitulation, which begins with the primary theme in the violoncello to figurations in the first violin (9'07), mainly differs greatly from the exposition in the transition in that the sixteenth chains of the *forte* outburst again are submitted to elaboration (from 9'46). The secondary thematic section (10'41) is transposed to the G minor tonic key, and the closing section is transformed into a highly effective coda (12'22).

The scherzo (*Allegro assai*, C minor, $\frac{3}{4}$ time) in the second position hastens on its way with a main part with broken eighth chords, bouncy auxiliary notes in *staccato*, and *legato* passages (da capo: 2'45). The end of the main part is surprising: the repetition of the beginning of the movement suddenly breaks off after four measures, and after a general rest two chords in *pizzicato* conclude this part. The trio (*Un poco più lento*, A flat major, 1'00) has cantabile, full-voiced passages forming a highly effective contrast to the main part. The songlike character is briefly suspended only once by a triplet *forte* outburst in *unisono* (2'05): after a halting stint, however, the movement returns to the peaceful expressive character from the beginning of the trio.

The following slow movement (*Adagio con molto espressione*, E flat major, $\frac{4}{4}$ time) adheres to the then-current model of a sonata form without a development section. The initial theme returns to the songlike, peaceful character of the scherzo trio, while the secondary theme in B flat minor in the second violin and uniform note values intones a measured song of lament (2'13) embellished with delightful sixteenth figurations in the first violin and consisting of "two strophes from the only slightly modified chorale 'Wer nun den lieben Gott lässt walten'" (Almut Runge-Woll). After a short harmonic retransition to the tonic key employing fragments of the initial theme (3'25), the recapitulation (3'48) follows; here the initial theme in multifaceted filigree work appears in relaxed compositional technique. The chorale is now in the minor variant of the tonic key (E flat minor) and tenderly emphasized in the first violin (5'09). After an extended Neapolitan suspension the coda (6'15) leads back to the tonic key (7'22).

The last movement (*Finale. Allegro molto*, G minor, $\frac{3}{4}$ time) presents a very original mixture of the sonata form and the rondo form. The primary thematic region begins in the manner of a toccata and with sixteenth cascades and comes to a close in *piano* in a sort of elegiac march. After the repetition of the primary thematic section (0'39) there is a transition (1'19) in which motifs from the march and the toccata are short-circuited and split off. The secondary theme in B flat major (1'41) emerges from the transition in motivic respects but with its *legato* character and instruments led in what is overall a limited gamut stands in contrast to the main theme both in tone and compositional technique. Without a closing section or any other conclusion of the exposition, a section of developmental character begins on the E flat major subdominant; this section, along with the relaxation of the texture, introduces a new motif that seems to have been derived from the main part of the scherzo (2'18). Motivic fragments from the main thematic region in the tonic key immediately mix in (2'50) but without producing a genuine recapitulation of the two thematic ideas forming this section. Instead, suspensions appear in G major, then in G minor, with completely new thematic material (3'35) and suddenly form a transition to the secondary theme (3'51), which now is in E flat major. The toccata theme reenters, this time appearing as a combination of the versions from the beginning and the middle of the movement (4'38). In a sort of epilogue the dotted rhythm characterizing the march of the initial theme appears in the cello (5'20) and functions as the foundation of sustained harmonic progressions in the upper voices, this before the toccata in continuous *crescendo* concludes the movement.

The **String Quartet in F major** may possibly be the “sixth Quatuor” announced for 21 April 1850 that could not be performed because the first violinist was ill—possibly, because the arrangement for piano four hands made by the composer herself has the heading “Quartetto 6.” Among her seven extant quartets, it tends to lean toward the early ones. The first movement (*Allegro moderato*, F major, $\frac{3}{4}$ time) elaborates the type of the “singing allegro” familiar since the Age of Sensibility: a moderately fast movement taken at a rather leisurely pace with little pronounced thematic dualism. In fact, the dominant secondary theme (1’31; repetition: 4’34) creates the impression of a free variant of the primary theme (repetition: 3’03). The continuations of the two themes also resemble each other in that individual motifs from these themes are used for canonic entries. The transition (0’40; repetition: 3’43) and the closing section (2’40; repetition: 5’43) grow out of the thematic regions in motivic respects and without a caesura, even though they continue on separate paths: the transition liquidates the motivic succinctness during an accelerated intensification phase, while the closing section uses the motivic work for cadencing concluding elements. The development section (6’03) mainly elaborates motifs from the secondary theme without displaying dramatic conflicts and adds a series of destabilizing auxiliary notes in triplet rhythm to the motivic inventory (first at 7’19 in the cello); this series soon spreads to all the parts and then subsequently turns out to be a clandestine preparation for the entry of the recapitulation. The recapitulation (7’44), in which the primary theme initially occurs with figuration in the first violin, by and large proceeds analogously to the exposition, while consequences are drawn from the development section insofar as the

triplet series of auxiliary notes spreads to the transition (beginning: 8’22; auxiliary notes beginning at 9’06). The parts in the dominant key in the exposition now appear in the tonic key (secondary theme: 9’19; closing section: 10’28). A short coda (10’44) brings as its end point the initial motif in the first violin over the triplet auxiliary notes in the cello.

As in the G minor quartet (and in contrast to Mayer’s other extant quartets), the scherzo movement is in the second position (*Scherzo. Allegro*, D minor, $\frac{3}{4}$ time). The main part has the character of a minuet taken swiftly in an upper-voice melody and with what is largely a homophonic accompaniment. In its second part the texture is relaxed by a short fugato (0’41); da capo: 4’03), before the minuet resumes (1’02; da capo: 4’24). The trio entering in F major without a change of tempo (1’23) begins with a broken triadic chord in the cello recalling the main theme in the first movement of Beethoven’s *Eroica* and after a short dramatic intensification surprisingly modulates to E minor (1’47). The recapitulation of the trio beginning (2’39) puts the “weird modulation” in its correct place in the F tonic key. In the modified repetition (3’11), however, the modulation is expanded into a harmonic retransition (from 3’29) to the da capo of the scherzo (3’42).

A variation movement (*Andante cantabile*, B flat major, $\frac{3}{4}$ time) follows. Its theme consists of an antecedent phrase and a consequent phrase of eight measures each; both are repeated. The melody, an ascending scale excerpt followed by embellishment of the tonic key, is catchy, and the harmony is surprising insofar as the first period ends in the key of the D minor dominant relative while the second period leads back to the tonic key by way of the G minor tonic relative. In the first variation

(1'22) the (slightly embellished) theme migrates to the viola, while the violins contribute delightful embellishments and the cello supplies restless auxiliary notes and descending scales. The second variation (2'40) consists largely of a duet between the first and second violins: the latter instrument leads to the melody while the former embellishes it with figurations accelerated in comparison to the first variation. The viola and the cello enter only for the cadencing end points. In the antecedent phrase of the third variation (4'14) the melody of the theme is reduced to its supporting tones, while the first violin comments with a rich supply of notes; in the consequent phrase the melody alternates between the cello and the second violin to embellishments by whichever instruments are not playing a leading melodic role. The melody is restored in the fourth variation (5'46) and spreads out as a pure upper-voice part to what is largely a homophonic accompaniment. The fifth variation (7'26) departs even more from the theme than the third variation in that the melodic substance is broken up in emphatic filigree work in thirty-second-note motion. The sixth variation (8'35) forms the center of the movement; transposed to G minor, it shifts to $1\frac{1}{2}$ time, is slackened in tempo, and embellishes the supporting tones of the melody in lamenting, sequenced turns and suspensions. Here the stereotypical variation form clearly overlaps with a dramatic plot in that in the consequent phrase the music works toward two chordal *forte* outbursts (11'47 and 12'06; repetition: 13'07 and 13'27). An intermediary section in *Allegro vivace* in unusual $\frac{9}{16}$ time (14'12) returns to the tonic key; it can be viewed as the seventh variation and forms a transition to the restitution of the theme in the initial tempo (15'03), which is presented by the first violin

in the antecedent phrase and in the consequent phrase by the viola and cello in alternation. What is striking here is that now the harmonic relations in the period are set straight; the antecedent phrase ends on the dominant (15'26), as if the journey through the variations had at its goal the restoration of the correct harmonic relations.

The last movement (*Allegretto. Finale*, F major, $\frac{3}{4}$ time) displays the combination of the sonata and rondo forms that Emilie Mayer made her own for the last movements of her multimovement works and designed individually from work to work. As far as its character is concerned, this movement again draws on the tone of the first movement; it is bright, tender-hearted, and without great contrasts. The dominant secondary theme (0'57) again creates the impression of a free variant of the initial theme, which on its return (1'45) underscores the rondo character of the movement, while the following section (2'11), similar to a development section and in some passages of contrapuntal compression, points to the sonata form. Since the primary theme was heard already prior to the development section, the recapitulation does entirely without it and begins with the secondary theme transposed to the tonic key (3'20). A coda (4'03) in which the initial rhythmic impulse from the beginning of the movement is reinterpreted as a turn (and in this form points to the central section of the slow movement) concludes the movement.

– Bert Hagels

Bibliography

Elisabeth Sangalli-Marr, "Emilie Mayer. Eine biographische Skizze," in: *Neue Berliner Musikzeitung* 31 (1877), Nos. 11 and 12, 15 and 22 March 1877, pp. 82–83, 90–91.

Almut Runge-Woll, *Die Komponistin Emilie Mayer. Studien zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main, 2003.

Barbara Beuys, *Emilie Mayer. Europas größte Komponistin. Eine Spurensuche*, Weilerswist-Mettelnich, 2021.

The musical paths of the four musicians of the **Constanze Quartet**, hailing from different countries and continents, were all destined to converge in the small yet globally unique music metropolis of Salzburg. Mozart's birthplace became the fertile artistic ground for the four musicians from France, Armenia, and Austria to discover a shared musical language.

Following a sensational live performance on Radio France in Paris in 2018, the quartet achieved considerable success by reaching the finals of the Eugene Ysaÿe Chamber Music Competition in Liège, followed by a third-place finish at the International Anton Rubinstein Competition in Düsseldorf.

Of particular note is their collaboration with the German CD label **cpo**. Their complete recording of the string quartets by the Late Romantic German composer Felix Draeseke was released to great acclaim. This was followed by the recording of all of Michael Haydn's string quartets and by the first complete recording of the Romantic string quartets and quintets by the composer Emilie Mayer, a contemporary of Schumann and Brahms.

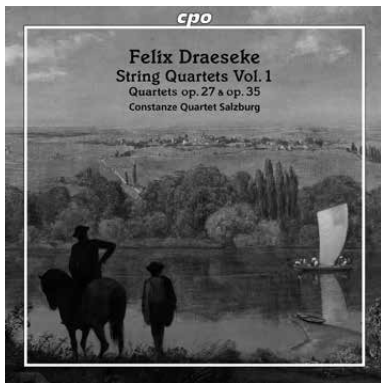
The ensemble's repertoire encompasses all the genres while also placing a strong emphasis on lesser-known composers from past eras. The Constanze Quartet is regularly invited to perform at festivals and tours throughout Europe and America.

cpo

Emilie Mayer
String Quartets Vol. 1
Constanze Quartett

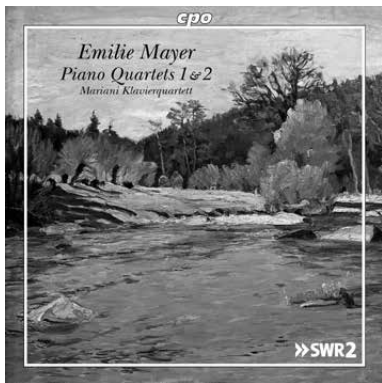
Already available

cpo 555 600-2



Already available

cpo 555 281-2



Already available

cpo 555 094-2

cpo 555 601-2

Recording: Orchesterhaus Salzburg, 4-6 July 2023 (□4-□8),

Odeion Salzburg, 11-13 December 2023 (□1-□4)

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

Executive Producer: Burkhard Schmilgen

Cover: Eugen Bracht, "Oberhessische Landschaft", 1916; Darmstadt, Städtische Kunstsammlung

© Photo: akg-images, 2026

Photography: Ernest Stierschneider (p. 24)

English Translation: Susan Marie Praeder

Design: Lothar Bruweleit

Editor: Frederik Wittenberg

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2026 – Made in Germany



Constanze Quartett

cpo 555 601-2