

cpo

Johanna Senfter
Chamber Music
Else Ensemble

hr2 KULTUR

SWR»
KULTUR





Johanna Senfter (mit freundlicher Genehmigung Schott Music)

Johanna Senfter (1879–1961)

CD 1

Quartett für Klavier, Violine, Viola und Kniegeige op. 11 30:04

- | | | |
|---|------------|------|
| 1 | Allegro | 7:57 |
| 2 | Allegretto | 5:26 |
| 3 | Andante | 7:55 |
| 4 | Allegro | 8:44 |

Sonate für Klarinette, Bratsche, Horn und Klavier op. 37 20:47

- | | | |
|---|------------|------|
| 5 | Sehr ruhig | 5:19 |
| 6 | Rasch | 7:06 |
| 7 | Sehr ruhig | 4:03 |
| 8 | Lebhaft | 4:17 |

Trio für Klarinette, Horn und Klavier op. 103 22:42

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 9 | Heiter beschwingt | 8:01 |
| 10 | Langsam | 6:52 |
| 11 | Ziemlich bewegt | 7:47 |

T.T: 73:33

CD 2

Quintett für Klarinette und Streichquartett op. 119 **19:28**

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 1 | Munter | 6:13 |
| 2 | Langsam | 7:19 |
| 3 | Lustig, nicht schnell | 5:55 |

Sonate für Klarinette und Klavier op. 57 **25:29**

- | | | |
|---|------------|------|
| 4 | Gemäßigt | 9:41 |
| 5 | Ruhig | 6:36 |
| 6 | Gemächlich | 9:11 |

Kleines, leichtes Trio für Violine, Violoncello und Klavier op. 134 **7:15**

- | | | |
|---|-----------|------|
| 7 | Menuett | 3:13 |
| 8 | Sarabande | 1:44 |
| 9 | Gavotte | 2:17 |

T.T.: 52:23



Aufnahmesitzung im hr-Sendesaal | At the Recording Session in the hr Broadcast Hall

Else Ensemble

Naaman Wagner Klavier

Stefan Hempel Violine

Petra Schwieger Violine [CD2, Tracks 1–3]

Lena Eckels Viola

Valentin Scharff Violoncello [CD2, Tracks 1–3]

Daniela Shemer Violoncello [CD 1, Tracks 1–4 | CD 2, Tracks 7–9]

Shelly Ezra Klarinette

Kristian Katzenberger Horn

Geheime Wege: Kammermusik von Johanna Senfter

»Sehr geehrter Herr!

Ihr Fräulein Tochter ist nun geraume Zeit meine Schülerin gewesen, hat in dieser Zeit solch außerordentliche Fortschritte gemacht, daß es geradezu eine Pflicht der Notwendigkeit ist, die Ausbildung Ihrer Fräulein Tochter ganz zu vollenden. Ich kann Ihnen also in Anbetracht der ausgezeichneten musikalisch-kompositorischen Begabung Ihrer Fräulein Tochter nur folgenden Rat erteilen, daß Ihr Fräulein Tochter am kommenden 1. Oktober in meine Theorie, resp. Kompositions-Klasse am hiesigen königlichen Konservatorium der Musik eintritt und da noch ein Jahr meinen Unterricht genießt... Wie gesagt: in Anbetracht der außerordentlichen Begabung Ihrer Fräulein Tochter wäre es eine Sünde, die Begabung nicht voll und ganz zur Entwicklung zu bringen. [...]

Mit höchstem Empfehlungen
Ihr ergebenster
Professor Max Reger
Leipzig, 12. Juli 1908«

Obwohl er lediglich ihre Frühwerke kannte, schätzte Max Reger **Johanna Senfter** als seine beste Schülerin. Bis zu seinem Tode war er mit ihr in herzlicher Freundschaft verbunden.

Seine Begeisterung für ihre kompositorische Begabung geht aus zahlreichen seiner Briefe an sie hervor. Manch anderer würde derartige Äußerungen des Lobes für öffentliche Reklame heranziehen – nicht jedoch die bescheidende Johanna Senfter. Der Komponistin lag eine Veröffentlichung der Briefe zu Lebzeiten selbst auf Drängen ihrer Freunde gänzlich fern. Zahlreiche Möglichkeiten, die triumphalen Erfolge ihrer aufgeführten Werke öffentlichkeitswirksam zu zelebrieren, ließ sie

ungenutzt. Trotz der großen Resonanz, die ihre Musik bei vielen Aufführungen auslöste, erhielt Johanna Senfter im Konzertleben jedoch kaum den ihr gebührenden Platz zugesprochen. Am Ende lebte sie in vollkommener Zurückgezogenheit und komponierte bis zum letzten Atemzug.

Das ergiebige Lebenswerk der Komponistin umfasst, mit Ausnahme der Oper, alle Sparten des musikalischen Schaffens: Neun Symphonien, große Chorwerke (mit und ohne Orchester), mehrere Violinkonzerte, ein Klavierkonzert, Klavier- und Orgelwerke, Sonaten für Geige, Bratsche, Violoncello und Klavier sowie verschiedene Arten der Kammermusik und Lieder.

Das Bemerkenswerteste an Senfters Musik ist ihre Ursprünglichkeit und Eigenständigkeit. In ihren Frühwerken fußt sie harmonisch auf Reger; nichtsdestoweniger finden sich eine außerordentliche melodische Erfindungskraft und eigenständige Gestaltungsformen. Die Verdichtung des thematischen Materials im Durchführungsteil ihrer Symphonien und Sonaten ist von einer Konzentriertheit, die höchste Bewunderung verdient. Die Beherrschung des Kontrapunkts ist zudem niemals Selbstzweck, sondern steht stets im Dienst der geistig-seelischen Substanz.

Geboren wurde Johanna Senfter am 27. November 1879 in Oppenheim am Rhein. Sie wuchs in einer musikalischen und wohlhabenden Familie auf, die ihr Talent förderte. Mit drei Jahren saß sie bereits am Klavier und mit fünf fing sie an, ihre ersten Stückchen zu formen, welche die Mutter für sie niederschrieb. Mit acht erhielt sie Musikunterricht im Fach Geige und Klavier. Aufgrund einer schweren Diphtherie besuchte sie erst im Alter von 13 Jahren das Mädchenpensionat »Frielingshaus« in Frankfurt am Main.

Sonntage Tage standen dem Mädchen, 16 Jahre alt geworden, ab 1895 mit dem Besuch des Hoch'schen

Konservatoriums in Frankfurt bevor. Dort erhielt sie zunächst Klavierstunden bei Carl Friedberg, später auch bei Adolf Rebner (Geige), Heinrich Gelhaar (Orgel) und Kompositionsunterricht bei Iwan Knorr, bei dem sie sich intensiv mit dem Werk Johann Sebastian Bachs auseinandersetzte.

Als sie im Jahr 1903 ihr Studium abschloss, hatte sie schon einige Werke für Klavier, Kammermusik und etliche Vokalwerke komponiert. Inzwischen war Max Reger mehr und mehr in den Vordergrund ihres Musiklebens getreten. Ab März 1908 nahm sie Privatunterricht bei Reger, der bald ihr kompositorisches Talent erkannte. Ein weiteres Jahr studierte sie bei Reger offiziell am Leipziger Konservatorium. Gegen Ende ihres Studiums erhielt sie den *Arthur-Nikisch-Preis*, ihre Violinsonate wurde zu den besten Kompositionen des Jahres ernannt. Auch nach dem Abschluss ihres Studiums, als sie zu ihrer Familie nach Oppenheim zurückkehrte, blieb der Kontakt zu Max Reger bestehen, und bald erwuchs ein freundschaftliches Verhältnis zwischen den Familien Senfter und Reger.

Bis zu seinem Tod im Jahr 1916 erteilte Max Reger Johanna Senfter gelegentlich Unterricht und setzte sich für ihre Kompositionen ein. Auf seinen Rat hin schloss Johanna Senfter 1909 einen Vertrag mit der *GDT* (Genossenschaft Deutscher Tonsetzer), einer Organisation, die sich für die Wahrung von Urheberrechten einsetzte. Obwohl sie etliche Aufführungen vorzuweisen hatte, erhielt sie in den seltensten Fällen Tantiemen ausbezahlt. Neben ihrer Tätigkeit als Komponistin wirkte Johanna Senfter regelmäßig auch bei Aufführungen ihrer eigenen Werke als konzertierende Künstlerin mit. Oft übernahm sie den Klavierpart, aber auch mit der Violine trat sie kammermusikalisch auf. Im Laufe ihres Kompositionslebens musste sie immer wieder Absagen von Konzertveranstaltern hinnehmen, die keine Werke von einer Frau aufführen wollten.

Die ersten Jahre nach Regers Tod waren für Johanna Senfter sehr schwer. Nicht nur der Verlust zweier ihr sehr nahestehender Personen – einige Monate vor Reger war bereits ihre Mutter verstorben – sondern auch die Wirren des ersten Weltkrieges und der Nachkriegsjahre trugen dazu bei, dass sie sich mehr und mehr aus der Öffentlichkeit zurückzog und mit ihrer Schwester Sophie auf ihrem Oppenheimer Gutshof, dem »Sparrhof«, lebte.

In der Zeit des ersten Weltkrieges (1914–1918) widmete sie sich der Komposition geistlicher Werke. Der Zeitraum zwischen den Weltkriegen war die erfolgreichste und produktivste Phase in Johanna Senfters Leben. Aufgrund der in der Nachkriegszeit bedrückenden wirtschaftlichen und sozialen Situation und dem damit einhergehenden Mangel an kulturellen Angeboten entschlossen sich im Jahr 1921 einige Bürger, einen Musikverein in Oppenheim zu gründen. Senfter gehörte dem Ausschuss dieses Musikvereins an, der bis 1929 bestand. Darüber hinaus gründete sie im Jahr 1923 die *Bach-Vereinigung*, die sie auch leitete. Die politischen Bestrebungen der Nationalsozialisten, das kulturelle Leben gleichzuschalten, waren Anlass für die Auflösung der Vereinigung im Jahr 1932. Die Leitung der Vereine scheint sich positiv auf ihr kompositorisches Schaffen ausgewirkt zu haben, denn in den 1920er Jahren war sie so produktiv wie nie zuvor. Möglicherweise inspirierte sie das zunehmende Interesse an ihrer Arbeit und die Unterstützung der durch die Vereinsarbeit geknüpften Kontakte.

Umso schwieriger gestaltete sich die Nachkriegszeit, in der kaum jemand Interesse an spätromantisch gefärbter und in deutscher Tradition stehender Musik hatte, da diese dem Zeitgeist nicht mehr entsprach. Sie konnte also nicht mehr mit Einkünften aus ihrer kompositorischen Tätigkeit rechnen und musste einen Großteil ihrer Zeit dem Unterrichten widmen.

Ein weiteres Erschweris tauchte rund um ihre 1933 komponierte Sechste Symphonie auf. Ein Musikkritiker offenbarte nach dem Krieg, dass sie in der Schlussfuge der Symphonie das Horst-Wessel-Lied als Kontrapunkt zum ebenso verwendeten Choral »Wachet auf, ruft uns die Stimme« zitierte. Diese Veröffentlichung führte dazu, dass ihre Werke nunmehr völlig von weiteren Aufführungen ausgeschlossen wurden, auch wenn diese Verstrickung in die nationalsozialistische Symbolik die einzige in ihrem Schaffen blieb. Johanna Senfter, die konsequent politische Distanz wahrte, verzichtete auf eine Stellungnahme zu den Vorwürfen des Kritikers.

Das andauernde Desinteresse an ihrer Arbeit führte dazu, dass sie sich ganz aus der Öffentlichkeit zurückzog und einsam ihre letzten Lebensjahre in Oppenheim verbrachte.

Am 4. April 1953 schrieb sie an ihren Freund Hans Fleischer:

»Lieber Herr Fleischer, das Leben hat gar kein Fünkchen Reiz für mich übrig gelassen. Gewiß habe ich abgeschlossen, und zwar in der schönsten und fruchtbarsten Arbeitskraft, also nicht aus Überzeugung, sondern nur dem unerbittlichen, entsetzlichen Zwange zufolge, der mir auferlegt wurde. Wie ich litt und noch leide, kann ich niemandem sagen, und will auch Ihnen kein weiteres Klagegedicht singen. Nur das eine noch: daß wenn ich keine Frau wäre, ich's leichter hätte.«

Nach kurzer Krankheit starb Johanna Senfter am 11. August 1961 im Alter von 81 Jahren.

Quartett op. 11 für Klavier, Violine, Viola und Kniegeige in e-moll

In ihrem Frühwerk bleibt Johanna Senfter tief in der spätromantischen Tradition verwurzelt, wenn es um ihre kompositorischen und gestalterischen Ausdrucksmittel

geht. Eine ausgeprägte Chromatik, die Anreicherung von Wechselnoten und kontinuierliche Durchgänge, die eine daraus resultierende Linearität in der Melodieführung erzeugen, sind Merkmale, die seit Beethoven zunehmend an Bedeutung gewinnen. Die harmonische Struktur wird durch den steigenden Einsatz von Dissonanzen und faszinierenden Klangnuancen geprägt, die oft unlösbare Spannungen erzeugen oder sich in weiteren dissonanten Facetten entwickeln, wodurch die funktionale Harmonie schwer greifbar wird. Die melodische Gestaltung hebt die periodischen Themen hervor, die bereits in ihren Verkürzungen oder Erweiterungen erste Anzeichen von Instabilität erkennen lassen. Diese Neigung zur Auflösung metrischer Strukturen wird in ihren späteren Werken oft durch den Einsatz wechselnder Metrik betont. Die vermehrte Verwendung dynamischer und artikulatorischer Anweisungen in ihren Kompositionen nach dem Abschluss ihrer Ausbildung bei Max Reger im Jahr 1909 lässt zweifellos seinen Einfluss erkennen, da Reger sowohl sämtliche eigene Kompositionen als auch die zu dirigierenden Partituren akribisch bezeichnete.

Das Entstehungsjahr des ersten Klavierquartetts von Johanna Senfter lässt sich lediglich grob auf das Jahr 1911 datieren. Der reiche Streichereinsatz sowie die Klangfülle im Klavier erzeugen einen fast orchestralen Klang, dem es jedoch dank der filigran ausgearbeiteten lyrischen Themen weder an Leichtigkeit noch Transparenz mangelt.

Wie eine leidenschaftliche Flamme zieht sich der Daktylus-Rhythmus durch den Kopfsatz. Die unerwartete und zum Teil fast archaische harmonische Sprache der Komponistin erschafft eine frappierende Melange von altertümlichen und romantischen Klangfarben. Der zweite Satz in dreiteiliger Liedform präsentiert ein inniges, rührendes Thema von subtiler Feingliedrigkeit auf impressionistischen Texturen, das von einem wehmütigen,

»Brahms'schen« Mittelteil kontrastiert wird. Der Variationsatz beweist Johanna Senfters vortreffliche kompositorische Fähigkeiten, indem ein barockartiges Thema eingeführt wird, das mit dem expressiven Intervall einer fallenden Septime beginnt und dann in vielfältig phantasiervollen Variationen erblüht. Erstaunlicherweise tritt anstelle der gewöhnlichen Wiederholung des Themas am Ende von Variationssätzen ein abschließender Choral auf, der als geschmeidiger Übergang zum letzten Satz fungiert und sogar dort als Übergangsmotiv wiederkehren wird. Im Finale, ebenso wie im ersten Satz, sorgt das Unisono der Streicher gegenüber der Klavierharmonie für eine zusätzliche Erhabenheit. Äußerst mannigfaltig ist der Satz voll von Umbrüchen, harmonischen Wendungen und schillernder Brillanz.

Sonate op. 37 für Klarinette, Bratsche, Horn und Klavier in D-Dur

Über einen Zeitraum von zwanzig Jahren erstreckt sich die mittlere Schaffensperiode von Johanna Senfter, in der sie ihre höchste Produktivität mit der Erschaffung von insgesamt 61 Werken erreichte. Der Zirkel von Connaisseurs und Schwärmern, die sich von Johanna Senfters Musik verzaubern ließen, wuchs stetig an, wie aus einer Fülle von Briefen an die hoch-geschätzte Komponistin hervorgeht. Zu dieser Zeit entstanden zahlreiche Klavierwerke, die dritte bis siebte Symphonie, Geigenkonzerte sowie elf Kammermusikwerke, darunter auch die Quartett-Sonate op. 37, die am 8. November 1920 in Darmstadt uraufgeführt wurde.

Welch entzückende Besetzung hat Johanna Senfter hier eronnen: drei Alto-Instrumente die so verschiedenartig und zugleich so komplementär zueinander sind! Das homogene Register entspricht der Idee hinter dem Titel »Sonate«, da in diesem Werk keine Hierarchie der

Stimmen existiert; vielmehr treten alle Stimmen in einer solistischen Klangdarbietung auf.

Bereits zu Beginn fällt Johanna Senfters elegante Phrasierungskunst auf: Jedes Instrument ergreift das Thema. Dabei erreicht jeder einsetzende Solist den Höhepunkt etwas früher, sodass sich die Phrase allmählich wie ein sich entfaltendes Gedicht entwickelt. Mit einem kraftvollen Auftakt und einem dichterem Kanon rückt das Klavier in den Vordergrund und schafft einen stürmischen Moment, der in einem A-capella-Gesang der drei Instrumente gipfelt und schließlich zum melancholischen zweiten Thema führt – einer polyrhythmischen Elegie des Horns in Hemiolen. Die Melodie erscheint im harmonischen Kanon aller Solisten und steigert sich bis zur dramatischen Spitze. Ein besonderer Augenblick eines Klaviersolos lädt behutsam die anderen Instrumente ein; gemeinsam erreichen sie die Reprise. Eine Sequenz des Klaviers leitet zu einer prächtigen Kadenz über. Der Einsatz der Bratsche, die geschickt beide Themen miteinander verwebt, markiert die Coda und führt den Satz zu seinem schimmernden Abschluss.

Der zweite Satz ist ein schwingvolles Scherzo, durchzogen von Kanons und Kontrapunkten, geprägt von einem reizvollen Kontrast zwischen dem flinken Triolenrhythmus und den lyrischen Linien. Das Trio beginnt mit einem verträumt strahlenden Hornthema, wunderbar ruhig und charmant in seiner rhythmischen Schlichtheit. Obwohl sämtliche Instrumente in kontrapunktischem Einklang mit der Melodie stehen, tritt das Hauptinstrument stets mit seiner anmutigen Melodieführung hervor. Gemäß der überlieferten Tradition wiederholt sich das Scherzo (da capo) und kulminiert in einer kraftvollen und majestätischen Schlusspassage.

Der dritte Satz bietet eine raffinierte Fuge – eine Form, die die instrumentalen Stimmen in ihrem vollen Glanz auslotet. Jedes Instrument steigt wiederum mit

dem wehmütigen Thema ein. Hier zeigt sich die Meisterschaft der Komponistin in der souveränen Verwendung von Klangfarben. Nach einer erneuten Einführung des Fugenthemas taucht ein neues Thema im Klavier auf, das von den übrigen Instrumenten verarbeitet wird. Das Horn präsentiert neuerlich das anfängliche Thema und schließlich erklingen beide Themen im harmonischen Zusammenspiel. Nachdem die Klarinette und die Bratsche zu einem dramatischen Höhepunkt geführt haben, verharrt das Klavier auf einem Orgelpunkt, während die anderen Instrumente das ursprüngliche Thema aufgreifen. Dieses musikalische Geflecht führt zur Modulation, die *attacca* in das Finale übergeht.

Der letzte Satz ist in einem zweiteiligen Barockstil strukturiert und beginnt mit einem hinreißenden Thema, das von ansteigenden Intervallen und einem ausgedehnten Register geprägt ist. Die romantischen Gesten und die Rückkehr zu D-Dur vermitteln eine Aura von Optimismus und Herzlichkeit. Das zweite Thema wird von Triolen begleitet, die an den zweiten Satz erinnern, woraufhin im Klavier ein klares Zitat aus dem zweiten Satz erscheint. Das wieder von der Klarinette gespielte erste Thema leitet zu einer Fuge der drei Instrumente über, die A-cappella ohne Klavier dargeboten wird und auf den dritten Satz verweist. Nach einem harmonisch instabilen Durchgang kehrt das zweite Thema zurück, intensiviert sich und leitet mit großem Schwung zur Coda über, die nicht nur den Abschluss dieses Satzes, sondern des gesamten Stücks markiert.

Der Kopfsatz als Einleitung, das Scherzo sowie die Fuge, beide in C verankert, schaffen in Verbindung mit dem nahtlosen Übergang zum abschließenden Satz eine nahezu durchgängige Einheitlichkeit. Diese vermittelt den Eindruck eines in sich geschlossenen Werkes, bestehend aus einem einzigen Satz.

Trio op. 103 für Klarinette, Horn und Klavier in G-Dur

Vermutlich im Jahr 1943 komponiert, gehört das Trio op. 103 zum Spätwerk Johanna Senfters, in dem die Chromatik, der Dissonanzenreichtum und zusammengesetzte Harmonik zunehmen. Das Werk zeichnet sich durch ihre sublimen Kompositionsweise aus, bei der sie die Instrumente sanft miteinander verschmelzen lässt und eine feingliedrige Form des instrumentalen Gesangs hervorruft. Das liebevolle Thema des ersten Satzes wird von einer Achtelbewegung begleitet, die zur feinen Verwebung der Stimmen beiträgt. Dabei verblasst nahezu die Präsenz des Dreivierteltaktes, da die Klarinette aus einem Fünftel-Motiv heraus ihre Phrase gestaltet. Nach dem innigen und zarten Nebenthema werden alle Elemente durchgeführt und leiten zur Reprise über. Die Coda steigert sich bis zu dem bewegenden Moment, in dem Klarinette und Horn das anfängliche Motiv gemeinsam darbieten und somit den Abschluss des Satzes feierlich begehen.

Der langsame Satz spiegelt die düsteren und gespenstischen Schatten der Kriegsjahre wider. Der punktierte Auftakt des Themas und die rhythmischen Impulse des Klaviers, die wie ein pochendes Herz wirken, erwecken den Eindruck eines Trauermarsches. Die unheimliche Melodie durchzieht alle Instrumente und entwickelt sich langsam, aber beharrlich von einem leisen Piano bis hin zum kraftvollen Fortissimo. Nachdem das Horn den Höhepunkt des Satzes erreicht hat, beruhigt es sich allmählich bis zur Coda, die ein neues, deutlich helleres Motiv präsentiert. Obwohl der Trauermarsch im Klavier noch erklingt, treten die Klarinette und das Horn gemeinsam in einem Dialog auf und übermitteln in einem leuchtenden Dur-Abschluss eine Empfindung des Aufbruchs und der Erlösung.

Der letzte Satz belebt die Stimmung wieder mit vielstimmigen, erquickenden Charakterwechseln. Das Klarinettenthema wird im Kanon sofort vom Horn aufgegriffen und mündet in eine gemeinsame Fanfare. Nochmals spielt Johanna Senfter geschickt mit dem Taktmaß, sodass der Dreivierteltakt kaum spürbar ist, wenn das zweite Thema in Hemiola eintritt. Bemerkenswert ist das geschriebene tiefe Dis (klingend Cis) für die Klarinette; ein Ton, der auf dem Instrument angeblich nicht existiert (der tiefste Ton der B-Klarinette ist das klingende D). Es könnte den Anschein erwecken, als ob Johanna Senfter an dieser Stelle einem Irrtum aufgesessen wäre. Tatsächlich gab es aber zu dieser Zeit einige Modelle der B-Klarinette, die einen Halbton tiefer reichten; manche Klarinetisten transportierten das gesamte Repertoire für die A-Klarinette und führten es auf der B-Klarinette auf. Nach sorgfältiger Überlegung, ob ein alternativer Ton im Einklang mit der Harmonie angemessener wäre, entschieden wir uns dafür, diese Takte auf der A-Klarinette zu spielen, um die Parallele zur entsprechenden Stelle in der Exposition beizubehalten. Das Werk erreicht seinen grandiosen Abschluss, wenn Klarinette und Horn in beeindruckender Bravour das Thema gemeinsam vortragen.

Quintett B-Dur op. 119

Johanna Senfter schätzte die Musik von Johannes Brahms und Max Reger und ließ sich von ihr inspirieren. Vielleicht ist es demnach kein Zufall, dass sie in späten Jahren ebenfalls ein Quintett für Klarinette und Streichquartett komponierte. Das Werk ist im Dezember 1950 entstanden, allerdings zu ihren Lebzeiten nicht mehr aufgeführt worden. Die Uraufführung fand erst am 7. April 1991 in Zürich statt, gespielt von den *Kammermusikern Zürich*.

In diesem reifen Stück entwickelt Johanna Senfter das Modulationskonzept von Reger weiter bis hin zu einem nahezu freien Wandeln in der Tonalität, ohne jedoch in Atonalität überzugehen. Aber nicht nur die Tonsprache, sondern auch die Formgestaltung sowie die Phrasierung durch alle Instrumente hindurch ist besonders reizvoll.

Das erste Thema des Kopfsatzes besteht aus Sechzehntel-Auftakten sowie großen Sprüngen, die anschließend mit fallenden Triolen ausgeformt werden; eine weite Linie übermittelt die Größe. Es wird zunächst von der Klarinette gespielt, dann von der Geige fortgesetzt und gleich als Fugato durchgeführt. Ein suchendes Übergangsthema, das vom punktierten Rhythmus des ersten Themas unterbrochen wird, führt zum lyrischen zweiten Thema. Die sich zu kaum mehr steigerungsfähiger Dichte straffende Durchführung leitet in die Reprise über. Ein Fugato zeichnet die Coda, die sich organisch im Sinne der Augmentation auflöst.

Zu Beginn des zweiten Satzes trägt die Klarinette ein versonnenes, besinnliches Thema vor, das in der Geige fortgesponnen wird. Dieser rhapsodisch angelegte Kern und Ruhepunkt des Quintetts zeigt in vielfältigster Weise das immense Ausdrucksspektrum und die wirkungsvolle Beherrschung der Komponistin: Licht und Schatten, Klangfülle und Klangmalerei, Üppigkeit, Herzflattern.

Heiter und spielerisch kontrastiert der dritte Satz die vorherigen Sätze. Das schlichte erste Thema mit einem Auftakt von zwei Vierteln, der an die Gavotte aus dem Trio op. 134 erinnert, wandelt sich unmittelbar in ein Fugato. Eine aufgeregte Synkopen-Begleitung verleiht dem zweiten Thema eine agitierte und aufgewühlte Stimmung. Kaum vorbereitet, durch eine virtuose Passage von der Geige und anschließend der Klarinette gespielt, landen wir wieder im ersten Thema, das – wenn auch manchmal variiert – immer wieder auftritt und somit eine Art Sonatenrondo konstruiert. Als das Thema zum letzten

Mal erklingt, wird es im Dialog zwischen Klarinette und Geige aufbereitet, allmählich verbreitert und bis an die Grenze des Möglichen verlangsamt. Doch zum Schluss steigt die Klarinette wieder schnell und frech ein – vielleicht als Siegerin der Diskussion? – sodass der Satz lustig und humorvoll beendet wird.

Sonate A-Dur op. 57

Stürmisch und leidenschaftlich hebt die Sonate op. 57 an, die 1932 in Karlsruhe von Alois Spranger (Klarinette) und Rudolf Schwarz (Klavier) uraufgeführt worden ist. Die Entstehungszeit des Werkes lässt sich nur annähernd bestimmen, vermutlich fällt sie in das Jahr 1925.

Das schwingvolle, von enorm rhythmischem Impetus geprägte erste Thema des Kopfsatzes wird sofort durchgeführt, daraufhin vom rastlos wogenden und harmonisch instabilen Übergangsthema zum versöhnlichen, gefühlvollen zweiten Thema aufgelöst. In Anlehnung an die Sonatensatzform werden die Themen verarbeitet und variiert. Im Anschluss an die Reprise lässt eine erneut durchgeführte Coda den Satz im Aufschwung zu höchstem Kontrast ausklingen.

Klagend und ergreifend ertönt der zweite Satz, dessen trauervolles Kernthema sich in Ergebung zergeht und in Sehnsucht verwandelt. Fantasie-artig entwickelt sich der Satz mit auf- und absteigenden Linien, jedoch mit im Ausdruck gesteigerter Intensität bis zum letzten Ton. Reiche Klangregister und sphärische Texturen übermitteln eine tragische Gebrochenheit und versetzen den Hörer in Erschütterung.

Allmählich blüht das erste Thema des dritten Satzes auf: Ähnlich einem Regenbogen geht es durch beinahe sämtliche Tonarten und steigert sich zu ungeheurer Wucht. Nach einem kurzen Übergang erscheint ein kontrastierendes, schmerzhaftes zweites Thema, das in

seiner elegischen Weite an den zweiten Satz erinnert. Im Zentrum der Durchführung steht ein Fugato, das auf dem ersten Höhepunkt in das Wiederkehren des ersten Themas zurückfällt. Während gewaltige Klavierakkorde der Klarinettenkantilene gegenüberstehen, wird der Daktylus-Rhythmus des ersten Satzes wieder aufgenommen, um die Durchführung zu ihrer Klimaxation zu treiben. Die Reprise stellt beide Satzthemen symmetrisch dar, mündet in eine Coda, die das erste Thema bewahrt und hernach in die »absolute« Coda der gesamten Sonate führt: ein ewiger Abschied.

Kleines, leichtes Trio op. 134

»Ich glaube, dass ich in meinem musikalischen Empfinden etwas sehr einseitig bin, ohne jedoch den Erscheinungen, die meinem Gefühle zuwider laufen, die Berechtigung absprechen zu wollen. Das Höchste und Wichtigste beim musikalischen Kunstwerk ist mir die große melodische Linie. Der bloßen Stimmungsmalerei und den Akkordfolgen, die man bei so vielen Modernen eben findet, kann ich keinen Geschmack abgewinnen. Seit meiner frühesten Kindheit sind meine Heiligen vor allen Bach und Mozart, denen ich bis heute ganz treu geblieben bin, ohne selbstverständlich unsere anderen Großen verkennen oder verkleinern zu wollen. Das ist auch, was mich immer zu Reger so hingezogen hat: das gesunde, ursprüngliche Empfinden, die herrlichen melodischen Linien mit den gewaltigen Steigerungen...«

Johanna Senfter hat sich mit diesen Worten selbst beschrieben, was auch beim »Kleinen, leichten Trio« prägnant zu spüren ist; vor allem ihre fundierten Kenntnisse der Musik von Bach, die hier meisterhaft mit ihrem eigenen, individuellen Stil amalgamiert werden.

Das spätromantische Trio ist wahrscheinlich eine der letzten, wenn nicht ihre letzte vollendete Komposition. Die konventionellen Formmodelle dieser Miniaturen – Menuett, Sarabande und Gavotte sowie Verwendung kanonisch-imitatorischer Elemente – sind in Sachen Tonalität sehr geweitet und wirken zuweilen fast freitonal. Die Verbindung von Tradition und Neuem ist charakteristisch für Johanna Senfters kompositorisches Schaffen.

In Menuetten des 18. Jahrhunderts werden Hemiole normalerweise erst verwendet, wenn der grundlegende Dreiertakt vom Hörer bereits bewusst wahrgenommen werden konnte. Originell und scherzhaft lässt Johanna Senfter hingegen ihr Menuett mit einer Hemiole beginnen, sodass man erst im späteren Verlauf versteht, dass es sich eigentlich um ein ganz klassisches Menuett handelt. Trotz der spätromantischen Harmonik verweisen die Kadenzten auf die Barockzeit. Auch der Aufbau der Sarabande wird streng beibehalten. Die Gavotte mit ihrem üblichen Zwei-Viertel-Auftakt ist von kontrapunktischer Schreibart durchwoben und wirkt vergnüglich und amüsant.

Shelly Ezra

Benannt nach der Dichterin und Malerin Else Lasker-Schüler setzt sich das **Else Ensemble** aus deutschen und israelischen Musikern zusammen, welche Preisträger internationaler Wettbewerbe und Mitglieder weltweit führender Orchester sind. Das Ensemble widmet sich der Aufführung deutscher und jüdischer Komponist:innen und forscht eifrig nach vernachlässigten Werken und durch politische Ereignisse verdrängtem Repertoire. Im Rahmen der Recherche begleitet das Ensemble Editionen bei Verlagen wie *Schoft* und *Donemus*.

Das *Else Ensemble* arbeitet regelmäßig mit diplomatischen und kulturellen Institutionen zusammen und initiierte zudem innovative fachübergreifende Konzerte. Mit seiner enthusiastischen Musizierfreude und seinem einzigartigen Klang trat das *Else Ensemble* europaweit sowie in Israel auf, wo es sich bei prestigeträchtigen Konzertreihen wie den *SWR Schlosskonzerten* (Ettlingen) und an bedeutenden Veranstaltungsorten wie der *Berliner Philharmonie* und dem *Tel-Aviv Museum of Art* präsentierte.

Stefan Hempel studierte Violine bei Stephan Picard und Kammermusik bei Eberhard Feltz. Er ist Preisträger bei zahlreichen internationalen Wettbewerben wie dem »Max Rostal Violinwettbewerb«, der »Michael Hill International Violin Competition« Neuseeland und dem Wettbewerb »Schubert und die Musik der Moderne« in Graz. Seit 14 Jahren ist er Violinist des Morgenstern-Trio. 2010 wurde er als Professor für Violine an die Hochschule für Musik und Theater Rostock berufen. Seine Violine stammt von Nicola Gagliano, ca. 1760.

Die Geigerin **Petra Schwieger**, 2. Konzertmeister der Staatskapelle Berlin, ist weltweit mit dem Orchester aufgetreten und hat intensiv mit renommierten Musikern wie Daniel Barenboim, Zubin Metha, Christian

Thielemann, Martha Argerich, Yo-Yo Ma und Yefim Bronfman zusammengearbeitet. Als Kammermusikerin ist sie zu verschiedenen Anlässen, darunter im Pierre Boulez-Saal und beim Jerusalem Chamber Music Festival, zu hören. Ihr Instrument ist eine Violine von Ferdinand Gagliano.

Lena Eckels studierte bei Barbara Westphal und Lars Anders Tomter. Sie war zehn Jahre lang Bratschistin im Amaryllis Quartett, mit dem sie weltweit konzertierte und u.a. den »Internationalen Kammermusikwettbewerb« in Melbourne, Australien gewann. Seit 2018 lehrt Lena Eckels als Professorin für Viola an der Musikhochschule Lübeck.

Valentin Scharff ist seit 1999 Cellist des hr-Sinfonieorchesters. Seine Ausbildung erhielt er bei Christoph Henkel in Freiburg. Als Kammermusiker wurde er vor allem vom Vermeer Quartett geprägt und spielte auf bedeutenden Festivals in Europa, Japan und den USA, sowie bei zahlreichen Rundfunkaufnahmen.

Daniela Shemer ist seit 2019 Cellistin des hr-Sinfonieorchesters und zeichnet sich als leidenschaftliche Kammermusikerin aus. Sie hat sich auf zeitgenössische Musik spezialisiert und ist mit Formationen wie dem Ensemble Modern und dem SWR Experimentalstudio europaweit aufgetreten. Sie erhielt Stipendien von der »America-Israel Culture Foundation« sowie der »Barenboim-Said Andalusian Public Foundation« (West-Eastern Divan Orchestra).

Shelly Ezra ist u.a. Preisträgerin beim »Internationalen Musikwettbewerb der ARD«, dem »International Clarinet Competition Freiburg«, dem »Braunschweig Classix Festival Competition« und dem »Internationalen

Max Reger Kammermusikwettbewerb«, Karlsruhe. Als Solistin trat sie mit renommierten Orchestern auf, darunter das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Münchener Kammerorchester, die Klassische Philharmonie Bonn, das Collegium Musicum Basel, die Jenaer Philharmonie und das Israelische Kammerorchester.

Kristian Katzenberger war von 2016 bis 2020 als Solo-Hornist im Frankfurter Opern- und Museumsorchester tätig und wechselte im Jahr 2021 in selber Funktion zum hr-Sinfonieorchester. Weiterhin spielt er in Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks oder der Staatskapelle Berlin. Als leidenschaftlicher Kammermusiker arbeitet er mit namhaften Künstlern wie Lars Vogt, Maximilian Hornung und dem Scharoun Ensemble der Berliner Philharmoniker zusammen.

Naaman Wagner studierte bei Arie Vardi und Eitan Globerson (Klavier) sowie bei Evgeny Zirlin (Dirigieren). Er ist 1. Preisträger bei Klavier-, Kammermusik- und Beethoven-Wettbewerben der »Jerusalem Music Academy« und gewann Stipendien der »Israel American Culture Foundation« für seine herausragenden Leistungen im Klavierspiel und in der Komposition. Mit dem Bariton Assaf Levitin nahm er sämtliche Klavierlieder von Alberto Hemsí auf, die beim Saarländischen Rundfunk und Rondeau Production veröffentlicht wurden.

Hidden Trails: Chamber Music by Johanna Senfter

»Dear Sir!

Your daughter has been my pupil for some time now and has made such extraordinary progress that it is almost a duty or necessity to complete your daughter's education. Considering your daughter's remarkable musical and compositional aptitude, I can offer no greater counsel than the following, that: on the forthcoming 1st of October, your daughter should enrol in my theory and composition class at the Royal Conservatoire of Music here, where she can continue to benefit from my instruction for another year.... As I mentioned earlier: given your daughter's extraordinary talents, it would be a sinn not to fully nurture her potential.« [...]

With the utmost respect and recommendation,

Your most devoted
Professor Max Reger
Leipzig, July 12th 1908«

Even though he was only familiar with her early compositions, Max Reger regarded **Johanna Senfter** as his most accomplished pupil. Their warm and amicable friendship endured until his passing. His fervent appreciation for her compositional prowess resonates through numerous letters of his and, while many would have utilised such expressions of acclaim for public promotion, the humble Johanna Senfter, chose not to. Even when urged by her friends, she remained steadfast in her reluctance to publish the letters during her lifetime. Fittingly, she consistently passed up numerous opportunities to bask in the triumphant success of her works on the public stage. Despite the enthusiastic reception her music garnered in the course of numerous performances, Johanna Senfter was regrettably denied the recognition

and status in concert life that she rightfully deserved. Finally, she withdrew into complete seclusion, continuing to compose until her final breath.

The composer's prolific oeuvre encompasses, with the exception of opera, all domains of musical creation: nine symphonies, expansive choral compositions (both with- and without orchestral accompaniment), multiple violin concertos, a piano concerto, an extensive collection of piano- and organ compositions, sonatas for violin, viola, violoncello and piano, as well as an assortment of chamber music and vocal pieces.

What truly distinguishes Senfter's oeuvre is its originality and authenticity. In her early works, while drawing harmonic inspiration from Reger, she exhibits an extraordinary capacity for melodic innovation and a penchant towards creating independent compositional structures. The way she condenses thematic material within the development sections of her symphonies and sonatas demonstrates a level of concentration that merits the utmost admiration. Furthermore, her command of counterpoint is never a mere pursuit in itself; rather, it consistently serves as a vehicle for the conveyance of intellectual and spiritual substance.

Johanna Senfter was born on November 27th 1879 in Oppenheim on the Rhein, and was raised in a prosperous and musically-inclined family that actively nurtured her burgeoning talent. At the age of three she was already seated at the piano, and by five, she commenced her early forays into composition, with her mother dutifully transcribing these fledgling pieces. Her musical journey continued to flourish, as she commenced formal music instruction in both violin and piano at the age of eight. However, a severe bout of diphtheria temporarily delayed her enrolment at the Frielingshaus Girls' Boarding School in Frankfurt on the Main until the age of 13.

In 1895, at the age of 16, radiant prospects beckoned the young lady, as she began to attend the Hoch'schen Conservatory in Frankfurt. There, she first received lessons from Carl Friedberg (piano), later also from Adolf Rebner (violin), Heinrich Gelhaar (organ) and composition lessons from Iwan Knorr, with whom she delved deeply into the works of Johann Sebastian Bach, cultivating a profound understanding of his musical legacy.

By the time Johanna Senfter graduated in 1903, she had already composed a repertoire of several compositions encompassing piano-, chamber- and numerous vocal works. Meanwhile, Max Reger had come more and more to the forefront of her musical life. In March 1908, she began on a course of private instruction under the tutelage of Reger, who swiftly discerned her exceptional prowess in composition. She furthered her studies under his official guidance at the Leipzig Conservatory for an additional year.

Towards the end of her studies, she was awarded the *Arthur Nikisch Prize*, and her violin sonata garnered recognition as one of the most outstanding compositions of the year. Even after completing her formal education and returning to her family in Oppenheim, her connection with Max Reger remained steadfast. A warm and congenial rapport flourished between the Senfter and Reger families, perpetuating their enduring association.

Until his passing in 1916, Max Reger occasionally provided instruction to Johanna Senfter and actively advocated the promotion of her compositions. On his advice, she signed a contract in 1909 with the *GDT* (*Genossenschaft Deutscher Tonsetzer*), an organisation dedicated to safeguarding copyright interests. Despite her numerous performances, she seldom received substantial royalties. In addition to her pursuits as a composer, Johanna Senfter consistently participated in renditions of her own compositions as a performer. She frequently assumed the

role of pianist, but also engaged in chamber music performances featuring the violin. Throughout her life, she encountered repeated rejections from concert organisers who exhibited reluctance to showcase works composed by a woman.

The initial years following Max Reger's demise proved to be profoundly challenging for Johanna Senfter. She grappled not only with the bereavement of two individuals deeply dear to her — her mother had also passed away just a few months prior to Reger's death — but also contended with the tumultuous backdrop of World War I and the subsequent post-war reconstruction. These circumstances collectively prompted her gradual withdrawal from public life, leading her to reside alongside her sister Sophie at their family estate in Oppenheim, known as the »Sparthof.«

Throughout World War I (1914-1918), Johanna Senfter devoted herself to the composition of sacred works. The interwar period emerged as the most fruitful and prosperous phase of her life. In response to the gloomy economic and social conditions prevailing in the post-war era, along with the resultant dearth of cultural offerings, some local residents came together to establish a music society in Oppenheim in 1921. Johanna Senfter served on the committee of this music society, which remained active until 1929. Additionally, she founded the Bach Association in 1923, assuming leadership of the organisation. The political endeavours of the National Socialists aimed at standardising cultural life led to the dissolution of the association in 1932. Her leadership roles within these associations appeared to have had a positive influence on her compositional output, as the 1920s witnessed an unprecedented surge in her productivity. This was probably nourished by growing interest in her work and the support garnered through her affiliations in associations.

The post-war period was all the more difficult, when few people showed interest in music that was rooted in late Romantic musical language and the German tradition, as it no longer aligned with the prevailing zeitgeist. Consequently, Johanna Senfter could no longer rely on income from her compositional pursuits and found herself compelled to allocate a substantial portion of her time to teaching.

Another complication arose around her Sixth Symphony, composed in 1933. After the war, a music critic revealed that in the concluding fugue of the symphony, she had quoted the Horst-Wessel-song as a counterpoint to the equally-employed chorale »Wachet auf, ruft uns die Stimme«. This disclosure resulted in her works being entirely excluded from further performance, even though this entanglement with National Socialist symbolism remains the only one in her oeuvre. Johanna Senfter, who consistently maintained political distance, refrained from commenting on the critic's allegations.

The continuing lack of interest in her works led her to withdraw entirely from the public sphere and she spent the final years in solitude in Oppenheim.

On April 4th 1953, she penned a letter to her friend Hans Fleischer:

»Dear Mr Fleischer,

Life has left me without a spark of vigour. I have undoubtedly completed my time here, labouring in a beauty and fruitfulness that have emerged not out of conviction, but were driven solely by the unrelenting and dreadful compulsion that has been imposed upon me. I cannot articulate to anyone the extent of my suffering, both past and present, and I have no intention of burdening you with further lament. I can only convey that, were I not a woman, my path might have been less arduous.«

After a short illness, Johanna Senfter passed away on August 11th 1961 at the age of 81.

Quartet Op. 11 for piano, violin, viola and violoncello in E minor

In her early works, Johanna Senfter's compositional and creative vocabulary maintained a profound connection to the late Romantic tradition. Notably, she employs pronounced chromaticism, enriches alternating notes and shapes continuous passages that result in a linear melodic quality — an approach that had been gaining significance since the era of Beethoven. Her harmonic framework is characterised by an escalating use of dissonance and captivating tonal nuances, often giving rise to insoluble tensions or further evolving into intricate dissonant facets, rendering functional harmony elusive. Melodic construction accentuates recurring themes, exhibiting initial indications of instability through their contraction or expansion. This proclivity to dissolve metric structures is frequently underscored in her later compositions through the implementation of changing meters. The heightened incorporation of dynamic and articulation directives in her works, following her tutelage under Max Reger in 1909, undoubtedly reflects his influence, as Reger meticulously annotated his own compositions as well as the scores he conducted.

The year Johanna Senfter composed her first piano quartet can only be roughly dated to 1911. The piano's resounding richness and her lavish utilisation of the strings bestow upon it an almost orchestral quality. Nevertheless, owing to the finely wrought lyrical themes, this opulence does not compromise its lightness or lucidity.

Like a fervent flame, the dactylic rhythm runs through the first movement. The unexpected and at times almost archaic harmonic language employed by the composer results in a striking melange of ancient and Romantic timbres. The second movement, following a three-part song form, presents an intimate, touching theme draped

in subtle delicacy and set against Impressionistic textures, this contrasted by a lugubrious «Brahmsian» middle section. The subsequent variation movement serves as a testament to Johanna Senfter's exceptional compositional prowess. It introduces a Baroque dance-like theme that begins with the expressive interval of a descending seventh, unfolding into an array of imaginative variations. Instead of the conventional recurrence of the theme at the end of variation movements, a surprising final chorale emerges gracefully. This chorale serves as an imperceptible segue into the closing movement, reappearing there as a transitional motif. In the Finale, analogous to the inaugural movement, the unison of the strings provides an added sense of grandeur to the piano harmonies. Utterly full of diversity, this movement is characterised by its tumultuous shifts, intricate harmonic modulations and dazzling brilliance.

Sonata Op. 37 for clarinet, viola, horn and piano in D major

Johanna Senfter's middle creative period spanned two decades, during which she reached the pinnacle of her productivity, composing a total of 61 works. Her music garnered an ever-expanding circle of connoisseurs and enthusiasts, as attested by the abundance of letters addressed to the highly esteemed composer. During this epoch, she crafted a plethora of piano compositions, the third through seventh Symphonies, violin concertos and eleven chamber music pieces, including the Quartet Sonata Op. 37, which premiered in Darmstadt on November 8th, 1920.

What a delightful constellation Johanna Senfter has devised here: three alto instruments that are so different and, at the same time, so complementary to each other! The homogeneous range aligns with the concept

encapsulated in the title »Sonata« as this composition eschews a hierarchical arrangement of voices. Instead, each voice emerges with its own individual soloistic expression.

Right from the outset, Johanna Senfter's exquisite artistry in phrasing can be perceived: each instrument embraces the theme. As each soloist enters, they reach the climax slightly sooner, allowing the phrase to unfold akin to the unfolding of a poem. Following a robust upbeat and a more densely woven canon, the piano comes to the fore, evoking a tempestuous moment that culminates in an a-cappella interlude of the three instruments. This leads to the melancholic emergence of the second theme — a polyrhythmic elegy of the horn in hemiolas. The melody appears in a harmonious canon across all soloists and increases up to a dramatic zenith. A special moment of piano solo beckons the other instruments to join, culminating in the recapitulation. A piano sequence guides us into a magnificent cadenza and the viola's entry, adroitly interlacing both themes, heralding the coda and bringing the movement to its shimmering conclusion.

The second movement displays a spirited scherzo, interspersed with canonic- and contrapuntal elements, characterised by lively interplay between nimble triplet rhythms and lyrical melodic lines. The trio section introduces a dreamy, resplendent horn theme, exuding pleasant serenity with its rhythmic simplicity. While all instruments engage in contrapuntal harmony alongside the melody, the primary instrument's melodic daintiness consistently shines above the others. According to Classical tradition, the scherzo recapitulates itself (da capo), traversing to a vigorous and majestic final passage.

The third movement offers an elaborate fugue; a form that explores the instrumental voices to their fullest glory. Each instrument introduces the wistful melody,

showcasing the composer's mastery of timbral nuances. Upon the reprise of the fugue theme, a new motif emerges in the piano, this undergoing thematic development by the other instruments. As the horn reintroduces the initial theme, both elements interweave harmoniously. Following a dramatic climax led by clarinet and viola, the piano sustains a pedal point while the other instruments take up the original theme. Via modulation, this musical weaving flows seamlessly into the finale.

The final movement adheres to a bipartite Baroque structure and commences with a spectacular theme shaped by ascending intervals and an expanded range. Opulent Romantic gestures and the return to D major convey an aura of optimism and warmth. The second theme is accompanied by triplets reminiscent of the second movement, subsequently followed by a distinct citation from the second movement in the piano. The re-emergence of the first theme, again executed by the clarinet, initiates a fugue by the trio, performed unaccompanied by the piano, drawing inspiration from the third movement. After a harmonically unsettled passage, the second theme returns, intensifies, and leads with splendid momentum to the coda, signifying not only the conclusion of this movement but of the entire composition.

The initial movement as an introduction, the Scherzo and Fugue, both anchored in C, along with the smooth transition into the final movement, forge an almost uninterrupted sense of unity. This imparts the impression of a self-contained, cohesive composition, comprising a single movement.

Trio Op. 103 for clarinet, horn and piano in G major

Presumably composed in 1943, Trio Op. 103 belongs to Johanna Senfter's late repertoire, which is

marked by the intensified employment of chromaticism, heightened dissonant richness and composite harmony. The work is characterised by Senfter's sublime compositional style, wherein she gently melds the instruments together giving rise to a refined form of instrumental singing.

The enchanting theme of the first movement is supported by a quaver accompaniment that contributes to the graceful interweaving of the voices. The presence of the three-four time almost fades away, as the clarinet derives its phrase from a five-crochet motif. Following the intimate and tender secondary theme, all elements undergo development which leads to the recapitulation. The coda ascends to a poignant climax as the clarinet and horn join together to play the initial motif, bestowing a celebratory conclusion upon the movement.

The slow movement reflects the sombre and ominous shadows of the wartime era. The dotted upbeat of the theme, coupled with the piano's rhythmic pulsations resembling a heartbeat, evoke the sensation of a funeral march. The eerie melody traverses all the instruments, evolving gradually yet persistently from a subdued pianissimo to an immense fortissimo. As the horn reaches the zenith of the movement, the movement incrementally subsides, leading to a coda that introduces a new, considerably brighter motif. While the funeral march still resonates in the piano, the clarinet and horn engage in a harmonious dialogue, imparting a sense of departure and redemption in a luminous major key finale.

The final movement rekindles the atmosphere with a range of invigorating character changes. The clarinet's thematic material is promptly taken up by the horn in a canon, culminating in a shared fanfare. Once again, Johanna Senfter deftly manipulates the time signature, rendering the three-four time almost imperceptible as the second theme is introduced in hemiolas. Noteworthy is

the written low D sharp (sounding as C sharp) for the clarinet — a note allegedly absent on the instrument, as the lowest note on the B-flat clarinet is a sounding D. This might appear as an oversight by Johanna Senfter though, in actuality, certain B-flat clarinet models did extend a semitone lower at that time; some clarinetists have transposed the entire repertoire for the A clarinet to be performed on the B-flat clarinet. After careful consideration regarding the appropriateness of an alternative tone within the harmony, we decided to perform this passage on the A clarinet, preserving consistency with the corresponding section in the exposition. The composition reaches its grand ending as the clarinet and horn unite to present the theme together in impressive bravura.

Quintet in B flat major Op. 119

Johanna Senfter held in great esteem the musical compositions of Johannes Brahms and Max Reger, drawing considerable inspiration from their works. It is then perhaps serendipitous that, in her later years, she undertook the composition of a quintet for clarinet and string quartet. Composed in December of 1950, this quintet remained unperformed during her lifetime, and its premiere was not realised until April 7th 1991, when it was performed by the *Zurich Chamber Musicians*.

In this mature piece, Johanna Senfter further develops Max Reger's modulatory concept to the extent of almost unrestricted tonal exploration, all while skillfully avoiding the realm of atonality. Nonetheless, it is not only the tonal palette that excels: the meticulous structuring of form and inventive phrasing across all instruments lend an exceptionally captivating quality to the piece.

Given a grandiose and broad melodic line, the opening movement's first theme consists of sixteenth-note

upbeats and expansive leaps which are shaped by falling triplets. Initially introduced by the clarinet, it is then taken up by the violin and promptly developed into a fugato passage. A transitional theme of exploration, momentarily interrupted by the dotted rhythm of the first theme, paves the way to the lyrical emergence of the second theme. The subsequent development section intensifies progressively to the point of nearly unparalleled density before transitioning into the recapitulation. A fugato passage marks the coda, which dissolves naturally in the manner of augmentation.

At the outset of the second movement, the clarinet introduces a reflective and contemplative theme that is delicately passed on to the violin. This rhapsodic core, serving as a tranquil focal point within the quintet, vividly demonstrates the composer's immense expressive spectrum and effective mastery: a rich palette of sonories and colours, light and shade, evocative lushness, creating, indeed, a fluttering of the heart.

Radiant and playful, the third movement stands in stark contrast to its predecessors. The simple yet sprightly theme, featuring a two-crotchet upbeat reminiscent of the Gavotte of Trio Op. 134, transforms right away into a fugato. An animated syncopated accompaniment infuses the second theme, bearing an agitated and churning character. Barely prepared, facilitated by a virtuosic passage executed respectively by the violin and then clarinet, we return to the first theme, which recurs, albeit sometimes varied, to constructing a quasi-sonata-rondo structure. As the theme makes its final appearance, it engages in a dialogue between the clarinet and violin, gradually expanding and slowing to the extreme. However, the clarinet then re-enters swiftly and cheekily, potentially signifying its triumph in this spirited discourse, concluding the movement with a lighthearted, whimsical and humorous touch.

Sonata in A major Op. 57

The Op. 57 Sonata, premiered in Karlsruhe in 1932 by Alois Spranger (clarinet) and Rudolf Schwarz (piano), erupts tempestuously and passionately. The date of the work's composition can only be determined approximately; it probably dates from 1925.

The inaugural theme of the first movement, imbued with its swinging and extensive rhythmic impetus, undergoes immediate development. It subsequently finds resolution through the restlessly undulating transitional theme, marked by harmonic instability, ultimately leading to the conciliatory and soulful emergence of the second theme. Adhering to the structural framework of the sonata form, these themes are methodically explored and subjected to variation. Ensuing the return to the recapitulation, an invigorating coda, adorned with developmental elements, unfolds gracefully, bringing the movement to a climactic pinnacle marked by its most striking contrast.

In plaintive and grievous resonance, the second movement sees its mournful central theme gently melt into a state of surrender that gradually evolves into a profound and enduring sense of longing. The movement unfolds in a fantasy-like manner, unified by ascending and descending lines that incrementally heighten their expressive intensity up to the final note. Rich tonal registers and ethereal textures are woven together, evoking a profound sense of tragic fragility, leaving the listener trembling.

The initial theme of the third movement blossoms gradually: like a rainbow, it traverses nearly all key signatures and builds up to tremendous momentum. Reminiscent of the second movement's elegiac breadth, a contrasting and painful second theme appears after a brief transition. At the centre of the development is a

fugato, which, at its first peak, falls back into the recurrence of the first theme. As massive piano chords juxtapose the clarinet cantilena, the dactylic rhythm of the first movement is resumed, thrusting the development into its climax. The recapitulation presents both movement themes symmetrically, segueing to a coda that preserves the first theme and then leads to the »absolute« coda of the entire sonata: an eternal farewell.

Easy Little Trio Op. 134

»I believe that I am somewhat biased in my musical expression, without wanting to deny the justification of the phenomena that run counter to my feelings. The highest and most important tenet for me in the art of music lies in that of the great melodic line. I have no taste for the mere creating of the moods and chord sequences that one finds in so many works of contemporaries. Since my early childhood, my idols have been, above all others, Bach and Mozart, to whom I have remained completely faithful to this day, without of course wanting to disparage or diminish our other greats. That is also what has always attracted me so much to Reger: the hale, natural feeling, the wonderful melodic lines with their tremendous intensification...«

Johanna Senfter's own words resonate prominently in her »Easy Little Trio,« which notably highlights her profound familiarity with Bach's musical oeuvre deftly melded with her own unique and genuine artistic expression.

This late Romantic trio is possibly one of her last completed works, if not the final one. The conventional formal structures inherent in these miniatures: the minuet, sarabande, and gavotte, along with the incorporation of canonic and imitative elements, exhibit a remarkable degree of tonal expansion, occasionally bordering on a sense of quasi-free tonality. This fusion of tradition and

innovation stands as a hallmark of Johanna Senfter's compositional oeuvre.

In 18th-century minuets, hemiolas were typically employed only when the fundamental triple meter was already consciously perceptible to the listener. However, Senfter departs from convention in her Minuet, commencing with a hemiola in a novel and playful manner, only revealing its classic character later on. Despite their late Romantic harmonies, the cadenzas harken back to the Baroque era. The Sarabande's structure is rigorously preserved, and the Gavotte, featuring its customary two-crotchet upbeat, is intricately woven with contrapuntal elements, imparting a delightful and joyful quality.

Shelly Ezra

Named after the poet and painter Else Lasker-Schüler, the **Else Ensemble** comprises German and Israeli musicians, prize-winners of international competitions and members of leading orchestras worldwide. The ensemble is dedicated to the performance of German and Jewish composers and eagerly explores neglected works and repertoire suppressed by political events. As part of its research, the ensemble works with editions by publishers such as *Schott* and *Donemus*.

The *Else Ensemble* regularly collaborates with diplomatic and cultural institutions and has also initiated innovative interdisciplinary concerts. With its enthusiastic music-making and unique sound, the Else Ensemble has performed throughout Europe as well as in Israel, appearing at such prestigious concert series as the *SWR Schlosskonzerte* (Ettlingen) and at major venues, such as the *Berlin Philharmonie* and the *Tel Aviv Museum of Art*.

Stefan Hempel studied the violin with Stephan Picard and chamber music with Eberhard Feltz. He is a prize-winner of numerous international competitions, such as the Max Rostal Violin Competition, the New Zealand-based Michael Hill International Violin Competition and the Schubert and Modern Music competition in Graz. He has been the violinist of the Morgenstern Trio since 14 years, and in 2010 he was appointed professor of violin at the Rostock University of Music and Theatre. He plays a violin by Nicola Gagliano, dating around 1760.

Petra Schwieger, violinist and 2nd concertmaster of the Staatskapelle Berlin, has performed worldwide and has worked intensively with such esteemed musicians as Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Christian Thielemann, Martha Argerich, Yo-Yo Ma and Yefim Bronfman. As a chamber musician, she has performed in

various formations, including appearances at the Pierre Boulez Hall and the Jerusalem Chamber Music Festival. Her instrument is a violin made by Ferdinand Gagliano.

Lena Eckels studied with Barbara Westphal and Lars Anders Tomter. She was the violist of the Amaryllis Quartet for a decade, with whom she performed worldwide and won, among other awards, the International Chamber Music Competition in Melbourne, Australia. She has been teaching viola at the Lübeck University of Music since 2018.

Valentin Scharff, cellist of the Frankfurt Radio Symphony Orchestra since 1999, honed his skills under Christoph Henkel in Freiburg. He has manifested his artistry through chamber music, notably influenced by the Vermeer Quartet, gracing numerous festivals worldwide and contributing to numerous radio recordings.

Cellist **Daniela Shemer**, a passionate chamber musician, has played with the Frankfurt Radio Symphony Orchestra since 2019. She specialises in contemporary music and has performed throughout Europe with such distinguished ensembles as Ensemble Modern and the SWR Experimentalstudio. She has received scholarships from the America-Israel Cultural Foundation and the Barenboim-Said Andalusian Public Foundation (West-Eastern Divan Orchestra).

Shelly Ezra has been awarded prizes at such prestigious competitions as the International ARD Competition in Munich, the Freiburg International Clarinet Competition, the Braunschweig Classix Festival Competition and the International Max Reger Chamber Music Competition, Karlsruhe. As a soloist she has performed with renowned orchestras, those including the Bavarian

Radio Orchestra, the Munich Chamber Orchestra, the Bonn Classical Philharmonic, Collegium Musicum Basel, the Jena Philharmonic, and the Israel Chamber Orchestra.

Kristian Katzenberger, having previously served as the solo horn player in the Frankfurt Opera and Museum Orchestra from 2016 to 2020, transitioned to the same role in the Frankfurt Radio Symphony Orchestra in 2021. He has also collaborated with major orchestras, including the Berlin Philharmonic, the Bavarian Radio Symphony Orchestra and the Staatskapelle Berlin. As a chamber musician he has performed with such celebrated artists as Lars Vogt, Maximilian Hornung and the Scharoun Ensemble.

Naaman Wagner studied piano with Arie Vardi and Eitan Globerson and conducting with Evgeny Zirlin. He is a first prize winner of the Jerusalem Music Academy's Piano-, Chamber Music- and Beethoven Competitions and has won scholarships from the Israel-American Cultural Foundation for his outstanding achievement in piano performance and composition. With baritone Assaf Levitin he has recorded all of Alberto Hemsí's Piano Songs, which were published by Saarländischer Rundfunk and Rondeau Production



Else Ensemble (Photo: Rafael Herlich)

cpo 555 495-2