

**cpo**

**Anton Reicha**  
**Chamber Works**  
Albert-Schweitzer-Ensemble



## Anton Reicha 1770–1836

### Chamber Music

#### Grand Quatuor concertant in E flat major op. 104 for Piano, Flute, Bassoon and Cello

**35'20**

1	Adagio-Allegro	14'51
2	Andante	7'53
3	Allegro assai	4'11
4	Finale: Allegro	8'25

#### Trio for Flute, Violin and Cello in G major

**35'02**

5	Adagio	4'56
6	Allegro	8'49
7	Menuetto: Allegro	11'24
8	Rondo: Allegretto	9'53

#### Grand Trio concertant in A major op. 101 for Violin, Cello and Piano

**26'28**

9	Allegro non troppo	10'33
10	Minuetto: Allegro vivace	3'09
11	Andante con sordini	6'02
12	Finale: assai	6'44

#### Quintet No. 2 in E flat major for Flute, Clarinet, French Horn, Bassoon and Viola

**32'31**

13	Adagio	1'19
14	Allegro assai	6'10
15	Menuetto	4'36
16	Andante	5'58
17	Tempo di Minuetto	3'39
18	Andante con Variationi: Thema	1'21
19	Variation I	1'16
20	Variation II	1'30
21	Variation III	1'08
22	Variation IV	1'15
23	Variation V	1'06
24	Presto: Rondeau	3'13

**Total time 129'40**

#### Albert-Schweitzer-Ensemble

**Kiveli Dörken** piano  
**Angela Firkins** flute  
**Martin Spangenberg** clarinet  
**Tillmann Höfs** horn  
**Eckart Hübner** bassoon  
**Florian Donderer** violin & viola  
**Tanja Tetzlaff** cello

sendesaal bremen

LC 8492 GEMA

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

**cpo** 555 397-2

Recording: Bremen, Sendesaal, April 16-18, 2022

Recording Producer, Editing & Mastering: Bernhard Hanke

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover: Wolfgang Kessler »Die Erkenntnis« 2023 (Ausschnitt), Öl auf Leinwand 210 × 140 cm,

© VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Design: Lothar Bruweleit

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

© 2024 – Made in Germany



**Czech musicologist and composer Anton Reicha (1770-1836)**  
by C. Constans after Counis

Der 1770 in Prag geborene Anton Reicha übersiedelte 1785 nach Bonn, wo er Violinist und Flötist im Hoforchester wurde. Zum gleichaltrigen Ludwig van Beethoven entwickelte sich eine enge Freundschaft. Zunächst schien Reicha erfolgreicher gewesen zu sein, gelang es ihm doch bereits 1787, seine erste Sinfonie und weitere kleinere Werke in Bonn zur Aufführung zu bringen. Im Gegensatz dazu gab Beethoven zu dieser Zeit die Arbeit an einer c-moll-Sinfonie auf, und seine beiden großangelegten Kantaten aus dem Jahre 1790 scheinen nicht zu seinen Lebzeiten aufgeführt worden zu sein. Reicha hingegen hatte auch deutlich stärkere akademische Aspirationen und immatrikulierte sich 1789 an der Universität Bonn (möglicherweise wegen familiären Drucks), während Beethoven 1792 nach Wien übersiedelte. Die beiden sollten sich erst 1802 wieder treffen.

In der Zwischenzeit hatte Reicha auch in Hamburg gelebt sowie Mathematik, Philosophie und Komposition ebenso wie die besten Unterrichtsmethoden studiert. Diese universitäre Ausbildung schlug sich auch in Reichas Œuvre nieder, das oftmals die Grenzen zwischen dem musikalischen, dem didaktischen und dem theoretischen Bereich verwischt, und beeinflusste seine Zeitgenossen, darunter auch Beethoven, zutiefst.

Im Jahre 1808 ließ sich Reicha in Paris nieder, wo er sich einen ausgezeichneten Ruf als Kompositionslehrer erarbeitete. Nicht weniger als acht seiner Schüler wurden ihrerseits zu Professoren am Conservatoire ernannt, der zu dieser Zeit wohl prestigeträchtigsten Institution ihrer Art. Reicha selbst wurde 1818 als Professor für Kontrapunkt und Fuge ans Conservatoire berufen und unterrichtete fortan eine ganze Generation an musikalischen Talenten, darunter Berlioz und Liszt.

Auch wenn seine Opern nie allzu erfolgreich waren, wurde er besonders als Kammermusik-Komponist zu

einer bekannten Figur des Musiklebens. Honoré de Balzac setzte Reichas Musik in seinem Roman *Les Employés* ein Denkmal, der zwar erst zwei Jahre nach Reichas Tod 1836 erschien, aber im Jahre 1824 spielt: Eine Romanfigur ermuntert einen Freund, ihn zu einer Soirée zu begleiten, bei der ein neues Bläserquintett von Reicha gespielt werden soll – Reichas Musik galt also als interessant und aufregend.

Die Aufregung angesichts der Aussicht auf ein neues Bläserquintett von Reicha mag sich am Umstand entzündet haben, dass die Besetzung mit Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott derjenigen Kompositionsweise, die Reicha besonders interessierte, entgegenkommt: Kammermusik, die durch die geschickte Disposition von Klangfarben, Unisono und Harmonik sowie weiteren kontrastierenden Elementen die Instrumente in vielfältige Dialoge treten lässt.

Gerade derartige Kontraste und Verbindungen scheinen im Zentrum von einem von Reichas großen Vorhaben gestanden zu haben, das er in seiner Autobiographie beschreibt: ein Doppelquartett, bestehend aus einem Streichquartett G-Dur und einem Bläserquartett e-moll, die sowohl jeweils für sich als auch kombiniert als Oktett gespielt werden können. Leider scheint dieses Werk nie vollendet worden zu sein, doch das Konzept nimmt Pietro Raimondis monumentales Tripel-Oratorium *Putifar-Giuseppe-Giaccobe* aus dem Jahre 1848 sowie die bekannteren Streichquartette Nr. 14 und 15 (1948/49) von Darius Milhaud vorweg.

Die vier Werke dieser Aufnahme zeigen, wie Reicha die ihm zur Verfügung stehenden Instrumente bestmöglich zur Geltung kommen lässt.

Das **Grand Quatuor Concertant op. 104** ist ein virtuoses Konzertstück für Klavier, Flöte, Violoncello und Fagott, eine ungewöhnliche Besetzung, der man in dieser Form vor ebenso wie nach 1824 kaum begegnet.

Diese auffällige Besetzung und die Widmung des Werkes an Reichas Schülerin Herminie Daubonne, von deren eigenen Werken manche durchaus erfolgreich waren, legen einen konkreten Entstehungsanlass und ein bestimmtes Ensemble nahe. Vielleicht dachte Reicha an eine Aufführung durch Studenten und Lehrer des Conservatoire, möglicherweise mit Daubonne am Klavier. Dies wäre für diese eine ausgezeichnete Gelegenheit gewesen, gleichermaßen ihre Virtuosität und ihre Begabung für Kammermusik unter Beweis zu stellen.

Wie so manche der von weiblichen Pianisten in Paris gespielten Musik ermöglichte es dieses Werk der Interpretin nicht nur, ihre solistischen Fertigkeiten zu präsentieren, sondern verlangte ihr ebenso lyrische Qualitäten ab. In der langsamen Einleitung des ersten Satzes steht das Klavier zunächst hinter den anderen Instrumenten zurück, wird aber mit dem *Allegro*-Teil allmählich präsenter und wirkt manchmal fast wie dem Ensemble entgegengestellt statt Teil desselben. Reicha nutzt diese Gegenüberstellung geschickt aus, nicht nur zur Inszenierung der Virtuosität, sondern auch, um auszuloten, inwiefern das Klavier andere Instrumente imitieren kann. Im ersten Satz etwa taucht ein bemerkenswerter glockenartiger Effekt auf, der Kivel Dörkens Klavier fast wie eine Celesta klingen lässt.

Der zweite Satz hebt deutlich solistischer an, mit ausschweifenden Arpeggien über den gesamten Tonumfang der damaligen Klaviere. Danach bringen die Bläser das Hauptthema. Nach der Themenwiederholung im Klavier folgt ein dramatischer Solo-Abschnitt mit gelegentlichen Einwüfen der Flöte, der zu einem wiederum sanfteren Tutti übergeht. Dieser symbolische Prozess, durch den der Solist zurück in den Schoß des Ensembles geführt wird, zählte zu den bekannten Verfahren des Solokonzerts, einer Gattung, zu der dieses Werk deutlich strebt. Das *Minuetto*, der dritte Satz, ist

gänzlich anders konzipiert als das zweite Menuett dieser Aufnahme und weist deutliche Ähnlichkeiten mit dem *Klaviertrio* op. 101 Nr. 6 (Track 9 bis 12) auf, allerdings mit harfen-ähnlichen Klangeffekten. Das Finale ist ein Rondo, in dem nicht die Gegenüberstellung zwischen dem Klavier und den übrigen Instrumenten, sondern vielmehr die Einheit des Ensembles im Zentrum steht.

Während das Quartett also ein ideales Stück für einen virtuoson Konzertauftritt ist, steht das zweite Stück am anderen Ende des Spektrums und zielt auf den intimen Kontext des Salons. Das **Grand Trio für Flöte, Violine und Cello** steht in der langen Traditionslinie der Triosonate, einer Gattung, die im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert entstand und ein Jahrhundert später mit den Werken von Arcangelo Corelli und Johann Sebastian Bach sehr beliebt wurde. Die Sonaten des Letzteren sind bisweilen mit weniger als drei Instrumenten besetzt, sodass mehrere Stimmen auf einem einzigen Instrument zu spielen sind und nicht ein Spieler auf die eher untergeordnete Rolle des Begleiters beschränkt wird. Reicha treibt diesen Ansatz nun noch weiter und schreibt ein Trio für drei gänzlich gleichberechtigte Instrumente.

Das einleitende *Adagio* etwa hebt mit einer eleganten Flötenmelodie als Oberstimme an, zu der Cello und Violine Basstöne und Harmonien ergänzen. Diese traditionelle Aufteilung wird aber noch vor dem Abschluss der Melodie aufgebrochen: Nach der dritten Wiederholung des eröffnenden Flöthemas übernimmt es das Cello zwei Oktaven tiefer. Die Violine, die bislang vorwiegend das Cello imitiert hat, wird ebenfalls selbständiger und ergänzt nach der eigenen Themenwiederholung subtil eine Dissonanz, ein Verfahren, das den restlichen Satz prägen wird. Der zweite Satz (*Allegro*) folgt *attacca* auf den ersten und nutzt zu Beginn die Fähigkeit der Flöte, sich in höchsten Höhen selbst

an lauten Stellen über die sirrenden Streicherstimmen zu erheben. Es ist ein bemerkenswert leichtfüßiger Satz mit virtuosem Passagenwerk in allen drei Stimmen, doch der Schlussabschnitt ist viel ruhiger und führt das Geschehen nicht zu einem fulminanten, sondern vielmehr einem gewissermaßen geflüsterten Abschluss. Das an dritter Stelle stehende *Menuetto* ist deutlich komplexer als zu erwarten wäre, und es gibt seine Geheimnisse bloß allmählich preis. Das ruhige Tanzmotiv am Satzbeginn verschleiert den gänzlich ausgearbeiteten Sonatensatz, der folgen wird, und erst wenn eine eindeutig als solche zu erkennende Durchführung erklingt, wird klar, dass es sich nicht um ein typisches Menuett handelt. Als ob dieses besondere Menuett noch zusätzlich hervorgehoben werden sollte, ist das reizend-kleine Trio so kurz wie jedes andere traditionelle mit einem Menuett gepaarten Trio, wie es etwa in Beethovens Werken vorkommt, und fungiert hier gewissermaßen als Gaumenreiniger vor der Wiederkehr des Menuetts. Das Schlussrondo lebt von den Unterschieden in der Satzstruktur zwischen den Instrumenten und endet wie der zweite Satz nicht in bravouröser Virtuosität, sondern äußerst zart.

Ähnlich wie das Bläsertrio (Track 5 bis 8) entwickelte sich auch die Gattung des Klaviertrios aus der barocken Triosonate, wobei sich Tasteninstrument und Cello allmählich von ihrer vorwiegend begleitenden Funktion als Generalbassinstrument emanzipiert und eine der Violine gleichwertige Rolle erlangt haben. Einer der ersten Verfechter dieser Gattung war Joseph Haydn, den der junge Reicha in Bonn und einige Jahre später während des Studiums in Hamburg getroffen hatte. Viele von Haydns Klaviertrios sind im Wesentlichen für Klavier mit Streicherbegleitung geschrieben statt für drei gleichwertige Stimmen, und es sind eher leichte, für Amateure geeignete Stücke.

Die Gattung wurde freilich bald derart komplex, dass viele Werke nur für die besten Instrumentalisten spielbar waren: Beethovens erste in Wien unter einer Opuszahl herausgegebene Kompositionen sind die drei Klaviertrios op. 1, die besonders dem Pianisten einiges an Virtuosität abverlangen. Im Gegensatz zur Violine, die traditionell eine unabhängige Rolle hatte, emanzipierte sich das Cello erst etwa zu dieser Zeit von seiner bloß unterstützenden Bassfunktion. Beethoven, der auch die ersten Sonaten für Cello und Klavier schrieb, trug wesentlich zu dieser Entwicklung bei: In vielen seiner Trios spielt das Cello manche Themen vor der Violine, etwa im Kopfsatz des Klaviertrios op. 70 Nr. 1. Die zwei Klaviertrios, die Franz Schubert gegen Ende seines Lebens komponierte, setzen die Entwicklung der Streichinstrumente hin zu mehr Unabhängigkeit fort.

Die zunehmende Emanzipierung der Streicher war jedoch nicht die einzige wichtige Entwicklung in der Gattung zu dieser Zeit. Reichas Klaviertrios etwa behalten einige Qualitäten von Beethovens Werken dieser Gattung bei, so den virtuoson Klaviersatz, und weisen gleichzeitig auch deutlich andere Perspektiven auf. Das **Klaviertrio op. 101 Nr. 6** beispielsweise, das letzte in einer Reihe von 1824 in Paris veröffentlichten *Trios Concertants*, entzückt auf ganz eigene Weise.

Der erste Satz beginnt *in medias res*, jedoch nicht mit dem Thema, sondern mit einer einfachen ausgehaltenen Oktave in den Streichern, die laut anfängt, doch schnell leiser wird und vom Klavier mit einem ruhigen Motiv in Schrittbewegung beantwortet wird. Nach der Wiederholung dieser kontrastierenden Elemente leitet ein spielerischer Lauf im Klavier zum ersten scheinbar wirklichen Thema in der Violine über: eine aufsteigende Melodie, die durch einen murmelnden Lauf im Klavier beantwortet wird. Auch der weitere Satzverlauf ist

geprägt von derartigen Kontrasten in der Faktur, doch am meisten entzückt wohl eine Stelle, von der Reicha nicht ansatzweise ahnen konnte, dass sie zu solcherlei Betrachtungen Anlass geben würde: Eines der Themen am Ende der Exposition erinnert überraschend stark an die Habanera aus Bizets *Carmen*, eine amüsante Ähnlichkeit, die wohl reiner Zufall ist.

In der Durchführung tritt eine weitere überraschende Facette von Reichas Stil zu Tage. Traditionellerweise ist dieser Formteil von Modulationen in verschiedene Tonarten geprägt, ehe das Hauptthema in der Ausgangstonart zurückkehrt, in diesem Falle A-Dur. Reicha nun erfüllt zwar den ersteren Aspekt, umgeht aber den letzteren: Er führt den Hörer geschwind durch zahlreiche Tonarten, Endpunkt ist aber die decrescendierende Oktave auf E, nicht auf A. Die offene Oktave ist seit dem Satzanfang nicht mehr erklingen, Reicha zählt also darauf, dass sie der Hörer als Beginn der Reprise versteht. Nach der Wiederholung des Hauptthemas in E-Dur (der »falschen« Tonart für die Reprise!) moduliert Reicha mit dem Seitensatz geschickt nach A-Dur. Eine ausgedehnte Coda bekräftigt, dass wir endgültig am Ziel angekommen sind – das einzige Merkmal des Satzes, das Reicha von Beethoven übernommen haben mag.

In einem viersätzigen Werk wie dem Klaviertrio entspräche es der Tradition, wenn der zweite Satz langsam und der dritte ein Menuett wäre, doch zur Entstehungszeit dieses Werkes war diese Anlage bereits zur Norm geworden, gegen die zu rebellieren Mode wurde. Beethovens neunte Sinfonie, die im Jahr der Veröffentlichung dieses Trios uraufgeführt wurde, weist ebenfalls einen schnellen zweiten Satz auf. Im Gegensatz zu Beethovens Scherzi aber, die oftmals tänzerisch wirken, schreibt Reicha ein Menuett, das bisweilen in jeglicher Hinsicht – abgesehen vom Namen – ein Scherzo ist. Der dritte Satz wiederum verzichtet auf sol-

che Maskenspiele und erinnert deutlich an ein Opernduett, eine Gattung, für die sich Reicha trotz mäßigen Erfolges durchaus interessierte. Am Anfang des Finales steht dann ein Motiv, das deutlich dem Hauptthema aus dem Kopfsatz der Beethoven'schen Klaviersonate op. 31 Nr. 2 ähnelt – der *Sturm und Drang*-Sonate schlechthin, die auch unter dem Beinamen »Sturm-Sonate« bekannt ist. Es steht zu vermuten, dass diese Anspielung angesichts von Beethovens Ruhm Absicht war, möglicherweise, weil Reicha vorführen wollte, auf welche Art und Weise er das Motiv behandeln konnte.

Reichas **Quintett Es-Dur** wartet erneut mit einer überraschenden Besetzung auf: Bläserquartett plus Viola, eine Konstellation, für die es, wie beim *Grand Quatuor Concertant* (Track 1 bis 4), keinen Vorläufer geben dürfte. Anders als das *Quatuor* jedoch stellt das Quintett nicht ein einzelnes Instrument in den Vordergrund, sondern Reicha nahm sich des heterogenen Ensembles mit einem bewusst gleichberechtigenden Ansatz an.

Der erste Satz wird von einem langsamen, Overtüren-ähnlichen Abschnitt eröffnet, in dem im Horn ein durchgehender Bordunton erklingt, während die Bratsche die bekannte Besetzung von Flöte, Klarinette und Fagott mit subtilen Nuancen in der Textur bereichert. Das folgende *Allegro* hebt mit einer Klarinettenmelodie an, begleitet von einer Art Jagdmusik des Fagotts und des Horns, als ob das ganze Ensemble beschwingt einen Waldweg entlangginge, die Flöte bald dazustoßend. Die Bratsche, die wie ein Außenseiter wirkt, macht sich bald mit einigen thematischen Einwüfen bemerkbar, doch Reicha widersteht der Versuchung, das einzige Streichinstrument im Ensemble aufs Podest zu stellen und aus dem Stück ein Bratschenkonzert werden zu lassen. Stattdessen bezieht er die Viola ins Bläserensemble mit ein, indem er allen Stimmen gleicher-

maßen Aufmerksamkeit zukommen lässt und alle Instrumente brillieren lässt. Der Satz schreitet mit Leichtigkeit fort, auch die Rückkehr des Hauptthemas in der Reprise, normalerweise ein Moment mit einer gewissen Dramatik, vollzieht sich fast beiläufig, als ob sich Reicha über solche Überlegungen erhebe.

Ähnlich dem *Klaviertrio* weist auch dieses Stück ein als Menuett verkleidetes Scherzo als zweiten Satz auf, gefolgt von einem lyrischer angelegten *Andante*. Beides sind gewichtige fünfteilige Sätze, mit einem dreimal erklingenden ersten Abschnitt und zwei Mittelteilen, wobei das Scherzo durchaus virtuos-asant angelegt ist. Der langsame Satz ist etwas kompakter, der zunächst von Fagott und Horn dominiert wird, während sich die anderen Instrumente erst später entfalten. Für den beiläufigen Hörer scheint die Bühne am Ende dieses dritten Satzes für das Finale bereit.

Dieser Hörer aber wäre gehörig überrascht und möglicherweise gar etwas verunsichert gewesen, denn statt des Finale folgt erneut ein Menuett und ein weiteres *Andante*. Das virtuose Menuett wirkt bewusst provokativ: Während das erste Menuett trotz seiner Neigung zum Scherzo noch manche Aspekte des ursprünglichen Tanzes beibehielt, würden die kapriziösen synkopischen Betonungen in diesem Menuett jedem, der dazu tanzen wollte, eine äußerst solide Technik abverlangen. Weniger provokativ, aber gleichermaßen beeindruckend ist dann das zweite *Andante*, ein Variationsatz, in dem pro Variation ein Instrument mit virtuoseren Läufen hervortritt. Das Finale dieses unerwartet ausgedehnten Quintetts schafft genau kalkulierte Kontraste zwischen verschiedenen Texturen und Stimmungen und endet geradezu komödienhaft abrupt.

– Marten Noorduyn

Übersetzung: Christoph Jannis Arta

**Kiveli Dörken** ist eine international gefragte Pianistin. Kiveli widmet einen bedeutenden Teil ihrer Konzerttätigkeit der Kammermusik und tritt regelmäßig mit Künstlern wie Christian Tetzlaff, Sharon Kam, Florian Donderer und Tanja Tetzlaff auf. 2015 gründete sie zusammen mit ihrer Schwester Danae auf der griechischen Insel Lesbos das Molyvos International Music Festival (MIMF), dessen künstlerische Leiterin sie auch ist.

Nach Tätigkeit als Soloflötistin der Symphoniker Hamburg und der Radiophilharmonie Hannover des NDR wurde **Angela Firkins** zur Professorin für Flöte und Kammermusik an der Musikhochschule Lübeck berufen. Als Solistin war sie Gewinnerin des Wettbewerbs der Deutschen Hochschulen und Preisträgerin des Deutschen Musikwettbewerbs. Als Mitglied des Albert Schweitzer Quintetts Preisträgerin des ARD-Wettbewerbs und des Deutschen Musikwettbewerbs. Kammermusikalische und solistische Tätigkeit im In- und Ausland, CD- und Rundfunkproduktionen, Dozentin bei Kammermusik- und Meisterkursen.

Der Klarinettist **Martin Spangenberg**, geboren in Wangen in Allgäu, studierte in Hannover bei Hans Deinzer. Als Soloklarinettist der Münchner Philharmoniker spielte er unter vielen großen Dirigenten, solistisch unter anderem auch unter Sergiu Celibidache und James Levine. Neben seinen kammermusikalischen und solistischen Aktivitäten widmete er sich schon früh dem Unterrichten. Neben Dozententätigkeiten beim internationalen Kammermusikurs in Weikersheim und der Internationalen Sommerakademie in Frenswegen unterrichtete er seit 1997 an der Musikhochschule Weimar und seit 2013 an der HfM Berlin »Hanns Eisler«.

Der Hornist **Tillmann Höfs** ist Preisträger des Deutschen Musikwettbewerbs 2017, des Opus Klassik 2019 und des Usedomer Musikpreises. Als Solist konzertiert er u. a. mit Orchestern, wie der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, den Augsburger Philharmonikern, dem Deutschen Kammerorchester Berlin, sowie der Deutschen Radiophilharmonie Saarbrücken/Kaiserslautern. Als Kammermusiker tritt er in verschiedenen Besetzungen auf und ist zu Gast bei Festivals wie den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Moritzburg Festival, dem Schleswig-Holstein Musikfestival, den Sommerlichen Musiktagen Hitzacker oder dem Davos Festival. Auch im Orchester ist Tillmann Höfs zu hören und ist zu Gast in den führenden deutschen Orchestern. Seit Juni 2022 spielt er als Solohornist an der Komischen Oper Berlin.

Der Fagottist **Eckart Hübner** war mit dem Albert Schweitzer Quintett Preisträger zahlreicher Wettbewerbe. Nach Stationen als Solofagottist in Dortmund, bei der Badischen Staatskapelle und schließlich im SWR Sinfonieorchester wurde er zum Professor für Fagott und Kammermusik an der Universität der Künste ernannt. Zahlreiche kammermusikalische und solistische Aufnahmen erschienen überwiegend beim Label **cpo**.

Der Geiger und Bratscher **Florian Donderer** ist einer der vielseitigsten Musiker seiner Generation. Als Kammermusiker, Solist, Dirigent und Konzertmeister ist er ein hochgeschätzter Partner vieler renommierter Musiker und Orchester. Florian Donderer ist Primarius des Signum Quartetts, das auf internationalen Podien von Berlins Pierre Boulez Saal bis zu New Yorks Carnegie Hall zu Hause ist.

Die Cellistin **Tanja Tetzlaff** erhielt ihre Ausbildung in Hamburg bei Prof. Gmelin und in Salzburg bei Heinrich Schiff – seit vielen Jahren ist sie als Solistin und Kammermusikerin international bekannt. Sie widmet sich gern auch spartenübergreifenden Kunstprojekten und engagiert sich besonders für den Klimaschutz. Tanja Tetzlaff ist Professorin für Violoncello und Kammermusik an der HfK Bremen. Sie spielt ein Cello von Giovanni Battista Guadagnini von 1776.



- 1 **Martin Spangenberg**  
© Astrid Ackermann
- 2 **Tillmann Höfs**  
© Peter Adamik
- 3 **Eckart Hübner**  
© Heinz Pelz
- 4 **Florian Donderer**  
© Giorgia Bertazzi
- 5 **Tanja Tetzlaff**  
© Giorgia Bertazzi
- 6 **Kiveli Dörken**  
© Giorgia Bertazzi
- 7 **Angela Firkins**  
© Giorgia Bertazzi

Born in Prague in 1770, Anton Reicha moved to Bonn in 1785, where he played violin and flute in the court orchestra, along with Ludwig van Beethoven. The two, who were the same age, struck up a close friendship, and initially it seemed that Reicha was the more successful of the two, as already in 1787, he managed to get his first symphony and several smaller works performed in Bonn. By contrast, Beethoven worked on and abandoned a symphony in c minor during this time, and his two large-scale cantatas from 1790 do not seem to have been performed during his lifetime. Reicha, however, was also far more academically inclined and entered the University of Bonn in 1789, although possibly due to familial pressure, whereas Beethoven left for Vienna in 1792. They would not meet until 1802, by which time Reicha had lived in Hamburg, studied mathematics, philosophy, and composition, as well as the best methods of teaching it. As a result of these studies, much of Reicha's output blurs the boundaries between the musical, the didactic, and the theoretical, and he had a profound effect on his contemporaries, including Beethoven.

In 1808, Reicha settled in Paris, where he acquired significant fame as a teacher of composition, and no less than eight of his own students were appointed professor at the Conservatoire, arguably the most prestigious musical institution of its kind at this time. He was himself appointed as professor of counterpoint and fugue at the Conservatoire in 1818 and spent the remainder of his life teaching an entire generation of musical talent, including Berlioz and Liszt. Although his operas were never particularly successful, his fame as a composer of chamber music made him a well-known figure whose music had broad appeal. In Honoré de Balzac's novel *Les Employés* published two years after Reicha's death in 1836 but set in 1824, a character attempts to convince

a friend to join him at a soirée with the prospect of hearing a new wind quintet by Reicha performed, so clearly Reicha's music was deemed attractive and exiting.

One reason to be excited at the prospect of a new wind quintet by Reicha is that the instrumentation, consisting of a flute, oboe, clarinet, horn and bassoon, favours writing the kind of music that Reicha was particularly interested in: that is chamber music that focuses on creating dialogues between the different instruments through the clever use of timbre, unison and harmony, as well as other contrasting elements. In fact, creating these contrasts and connections seems to have been the focus of one of Reicha's planned grand projects described in his autobiography: a double quartet consisting of a string quartet in G major and a quartet for winds in e minor that could be played independently or together as an octet. Unfortunately, this composition seems to have never been completed, but the concept anticipates Pietro Raimondi's massive triple oratorio *Putifar-Giuseppe-Giacobbe* from 1848, and the more well-known 14th and 15th String Quartets by Darius Milhaud from 1948–9. The four works on this recording each show Reicha making the most of the instruments at his disposal.

The **Grand Quatuor Concertant op. 104** is a virtuosic concert work for piano, flute, cello, and bassoon, an unusual combination of instruments hardly seen together in a quartet before 1824 or since. One suspects that the unusual instrumentation and the work's dedication to his student Herminie Daubonne, who had had some successes with compositions of her own, indicates that this is quartet was written for a very particular occasion and ensemble. Perhaps it was to be played by students or professors of the Paris Conservatoire, possibly with Daubonne at the piano. If that is indeed the background for this composition, it would have been

both an excellent vehicle for Daubonne to showcase her virtuosity as well as her chamber music skills.

Like much music played by female pianists in Paris around this time, this work not only gives the pianist an opportunity to show soloistic qualities, but also relies on the pianist's lyric qualities. The first movement opens with a slow introduction, in which the piano initially takes a back seat to the other instruments but becomes increasingly prominent when the fast allegro movement begins, with the piano becoming at times placed in opposition to—rather than part of—the ensemble. Reicha cleverly uses this positioning not only as a showcase of virtuosity, but also to explore the pianist's ability to imitate other instruments. The first movement, for instance, includes a rather notable bell-like effect that makes it sound like Kiveli Dörken's piano has been replaced by a celesta.

The second movement announces itself as a much more soloistic movement, opening with a broad arpeggio across what was at the time the entire range of the keyboard, followed by the winds stating the primary theme. After the piano repeats this theme, it transitions into a highly dramatic solo section, with occasional interjections by the flute, which leads it into a more softly spoken tutti. This symbolic process, the soloistic individual being brought back into the fold by the full ensemble, was a well-known feature of solo concertos, a genre this work clearly aspires to. The third *Minuetto* movement is a far cry from the second *Minuetto* on this recording and more clearly related to the *Piano Trio* Op. 101 No. 6 (on Track 9 to 12), with added harp-like special effects. The last movement is a rondo that stresses not the oppositions between the piano and the rest of the ensemble, but the ensemble's unity.

Where the quartet is an ideal piece for virtuoso concert, the second piece occupies the other end of the spectrum, being more suited to the intimacy of the

drawing room. Reicha's **Grand Trio for flute, violin, and cello** comes out of a long tradition of trio sonatas, a genre which originated in the late 16th and early 17th century, and which became rather popular a century later with the sonatas by Arcangelo Corelli and Johann Sebastian Bach. The latter's contributions occasionally involve fewer than three instruments due to multiple parts being played on the same instrument, which has the added benefit of avoiding relegating one player to the somewhat subservient role of accompanist. Reicha, however, takes this approach one step further, and writes a trio between three instrumentalists that each receive equal prominence.

The opening *Adagio*, for instance, begins with an elegant melody in the flute part on top while the cello plays the bass note and the violin fills in the harmonies. This traditional division of material, however, is disrupted even before the flute can finish presenting the melody: after the third time that the flute presents the opening theme, the cello gently plays it two octaves below its original sounding pitch. The violin, which hitherto has largely been imitating the cello, also soon shows its independence by adding a subtle dissonance after its repetition of the material, something which becomes a feature throughout the rest of the movement. The *allegro* second movement follows straight from the first and in its opening makes the most of the flute's ability to be heard soaring above the buzzing textures of the strings, even in the louder dynamics. It is a remarkably light-footed movement with much virtuosic passagework in all three instruments, but the final section is much calmer and ends not with a bang but with a whimper. The *Menuetto* third movement, on the other hand, is far more elaborate than one would expect, and takes a surprisingly long time to reveal its secrets. The calm dance tune that opens the movement masks the full-blown sonata

procedure that is to follow, and only when the listener hears what sounds unmistakably like a development section it becomes clear that this is not an ordinary minuet. As if to underline this special minuet, the delightful little trio that follows is as short as any traditional trio paired with a minuet found in works by Beethoven, and in context serves a brief palate cleanser before the minuet returns. The final rondo explores the textural differences between the instruments, ending much like the second movement with a delicateness that eschews virtuosic fireworks.

Much like the trio with wind instruments (Track 5 to 8), the genre of the piano trio also developed out of the baroque trio sonata, with the keyboard and cello parts slowly emancipating themselves from the role of basso continuo to a more equal role to that of the violin. One of the early champions of this genre was Joseph Haydn, whom Reicha had met in Bonn as a young man and then again in Hamburg some years later when studying. Many of Haydn's piano trios were essentially written for piano with string accompaniment rather than three equally important parts and were rather lightweight pieces, suitable for amateur players.

But the genre quickly became so complex that many works would stay far out of the reach of all but the most trained instrumentalists: the first works that Beethoven published in Vienna with an opus number were the three piano trios Op. 1, and they require significant virtuosity on the part of the pianist in particular. While the violin traditionally had a large degree of independence, the cello only emancipated itself from its function as a purely supporting bass part around this time. Beethoven, who also wrote what appears to have been the first sonatas for cello and piano, was an important contributor to this development: several of his trios give important themes to the cello before the violin gets to play

them, such as in the opening movement of the Piano Trio Op. 70 no. 1. Franz Schubert's two piano trios, composed towards the end of his life, also easily fit into the narrative of increasing independence for the string.

However, it would be wrong to say that the emancipation of the string instruments of the piano trio was the only important development in the genre at this time. Reicha's piano trios, for instance, retain some of the qualities of Beethoven works in this genre, such as the virtuosic piano writing, while also being distinctly different in outlook. The **Piano Trio op. 101 no. 6**, the last in a series of *Trios Concertants* that were published in Paris in 1824, offers a wholly different set of delights.

The first movement opens *in medias res*, not with a theme, but with a simple static open octave in the strings that starts loud but quickly drops in dynamic, which the piano answers with a quiet stepwise motif. After this contrasting material is repeated, a playful run in the piano transitions into what sounds like the real first theme in the violin: a rising melody that is answered by grumbling run in the pianist's left hand. The rest of this movement is full of textural contrasts like this, but one of the greatest delights is reserved for passage that Reicha could not possibly have known would inspire such mirth: one of the closing themes towards the end of the exposition sounds uncannily like the *Habanera* from *Carmen* by Bizet, an amusing similarity that is probably based on a coincidence.

The development section shows another surprising aspect of Reicha's compositional style. Normally, this would be the part of the piece where the composer visits different keys before returning to the first theme in the home key, which in this case is A major. Reicha, however, does the first but avoids the second: he takes the listener on a whistle-stop tour of a whole range of keys, but ends up with a loud-soft open octave in the strings

on E rather than A. Since this texture has been unheard since the opening of the piece, Reicha counts upon the listener to accept it as the start of the recapitulation. After the first theme is repeated in E (the 'wrong' key for the recapitulation!), Reicha smartly moves to A with the second theme. An extended coda confirms that we are finally where we were supposed to be going—the one feature of this movement that Reicha may have borrowed from Beethoven.

Traditionally in a four-movement work like this one, the second movement would be a slow movement and the third a minuet, but by the time that Reicha wrote this piece this had become a norm against which rebelling had begun to be very fashionable. Beethoven's Ninth Symphony, first performed in the same year that this trio was published, also had a fast second movement. But where Beethoven's scherzos often had a dance-like quality to them, in this trio Reicha presents us with a minuet that is at times a scherzo in all but name. The third movement, however, wears no such masks, and is strongly reminiscent of an operatic duet, a genre in which Reicha was very interested in, despite limited success. The finale opens with a motif with a strong similarity to the primary theme from the first movement of Beethoven's Piano Sonata op. 31 no. 2, the quintessential *Sturm und Drang* sonata occasionally known under its nickname 'Tempest'. We can assume that this reference was intentional, considering Beethoven's fame at this time, and it may be that Reicha deliberately picked this motif just to show how differently he could treat it from his famous colleague in Vienna.

Reicha's **Quintet in E-flat major** is surprising not just because it is written for wind quartet with the addition of a viola. Much like in the case of the *Grand Quatuor Concertant* (Track 1 to 4), there is no known precedent for this precise instrumentation, nor does it

seem to have been used much since. Unlike the *Quatuor*, however, this quintet does not have one instrument that is more prominent function; instead, Reicha has taken a very egalitarian approach to a heterogenous ensemble.

The first movement opens with a slow, overture-like section, in which the horn provides a constant drone, while the viola provides subtle textural variation to the familiar combination of flute, clarinet, and bassoon. The following *Allegro* begins with the clarinet accompanied by what sounds like hunting music in the bassoon and horn, as if the entire ensemble is skipping down a forest path, with the flute soon joining the party. The viola, clearly the odd one out here, soon makes itself heard with some delicate thematic interjections, but Reicha resists the temptation to put the lone string instrument in this ensemble on a pedestal and turn the whole into a viola concerto. Instead, he integrates the viola into this wind ensemble by drawing attention to its constituent parts equally and giving all instruments their time to shine. There is no sense of heavy-handedness here: the return of the main theme in the recapitulation, normally a spot for instrumental drama or at least some compositional cleverness, happens almost casually, as if Reicha deemed himself above such concerns.

Much like the *piano trio*, this piece also has a minuet that moonlights as a scherzo as a second movement followed by a more lyrical *Andante*. Both are substantial 5-part movements, with an initial section that is played thrice, and two alternative sections, with the former being a rather virtuosic fast paced-affair. The latter is a somewhat more compact movement initially led by the bassoon and horn, with the other instruments being prominent only later. For the casual listener, the stage is set for the finale at the end of this third movement.

But this listener would have been mightily surprised and perhaps even somewhat unsettled to find that what followed was not the finale, but another minuet followed by another *Andante*. The virtuosic minuet seems to be deliberately provocative: whereas the earlier minuet maintained some aspects of its original dance form, despite its scherzo inflection, the capricious off-beat accents here ensure that anyone planning to dance to this better have extremely good footing. Somewhat less provocative, but equally impressive is the second *Andante*, which features a theme and variations during which in each variation one instrument shows off with virtuosic runs. The fast finale of this unexpectedly long quintet carefully juxtaposes different textures and moods and ends with comical abruptness.

– Marten Noorduin

**Kiveli Dörken** is an internationally sought-after pianist. Kiveli has devoted a significant part of her concert career to chamber music and regularly performs with artists such as Christian Tetzlaff, Sharon Kam, Florian Donderer and Tanja Tetzlaff. In 2015, together with her sister Danae, she founded and became the artistic director of the Molyvos International Music Festival (MIMF) on the Greek island of Lesbos.

**Angela Firkins**, after having positions as solo flutist with the Hamburg Symphony Orchestra and the Hanover Radio Philharmonic Orchestra, was appointed professor of flute and chamber music at the Lübeck University of Music. As a soloist, she has won the German University Competition and the German Music Competition. As a member of the Albert Schweitzer Quintet, she has won awards at the ARD Competition and the German Music Competition. Her activities include chamber music and solo performances in Germany and abroad, CD recordings and radio broadcasts, and giving chamber music courses and master classes.

The clarinetist **Martin Spangenberg**, born in Wangen, Germany, studied in Hanover with Hans Deinzer. As principal clarinetist with the Munich Philharmonic Orchestra, he has played under many great conductors, including Sergiu Celibidache and James Levine. In addition to chamber music and solo performance, he devoted himself to teaching starting at an early age. In addition to teaching at the International Chamber Music Course in Weikersheim and the International Summer Academy in Frenswegen, he has taught at the Weimar University of Music since 1997 and at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin since 2013.

Hornist **Tillmann Höfs** won the German Music Competition in 2017, an Opus Klassik in 2019 and the Usedom Music Prize. As a soloist, he has performed with orchestras such as the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, the Augsburg Philharmonic Orchestra, the Deutsche Kammerorchester Berlin and the Deutsche Radiophilharmonie Saarbrücken/Kaiserslautern. He performs chamber music in various formations and has appeared at festivals such as the Mecklenburg-Vorpommern Festival, the Moritzburg Festival, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Hitzacker Summer Music Festival and the Davos Festival. Tillmann Höfs is also an orchestral player and can be heard with leading German orchestras. He has been principal horn at the Komische Oper Berlin since June 2022.

Bassoonist **Eckart Hübner** has won numerous competitions with the Albert Schweitzer Quintet. After working as a solo bassoonist in Dortmund, with the Badische Staatskapelle and finally with the SWR Symphony Orchestra, he was appointed professor of bassoon and chamber music at the Berlin University of the Arts. He has been involved in numerous chamber music and solo recordings, which mainly have been released on the **cpo** label.

The violinist and violist **Florian Donderer** is one of the most versatile musicians of his generation. As a chamber musician, soloist, conductor and concertmaster, he is a highly esteemed partner of many renowned musicians and orchestras. Florian Donderer is primarius of the Signum Quartet, which is at home on international stages from Berlin's Pierre Boulez Saal to New York's Carnegie Hall.

Cellist **Tanja Tetzlaff** received her musical training in Hamburg with Professor Gmelin and in Salzburg with Heinrich Schiff—she has been internationally renowned as a soloist and chamber musician for many years. She also enjoys devoting herself to interdisciplinary art projects and is particularly committed to protecting the climate. Tanja Tetzlaff is Professor of violoncello and chamber Music at the HfK Bremen. She plays a cello built by Giovanni Battista Guadagnini in 1776.