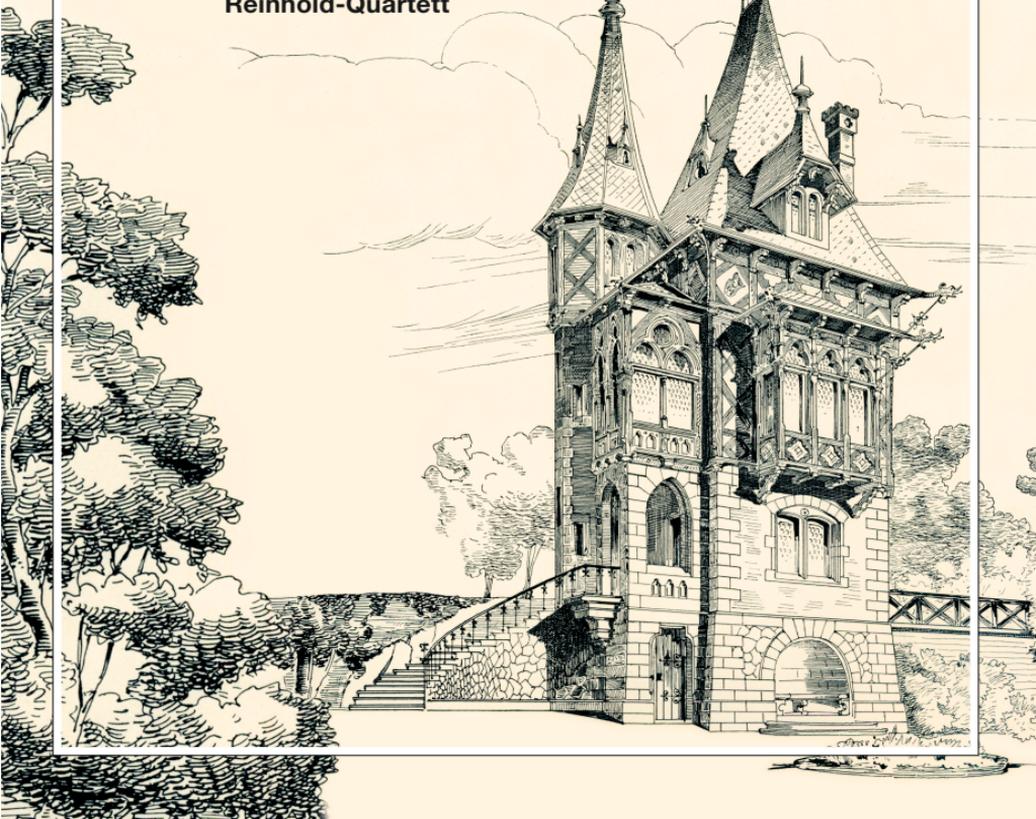
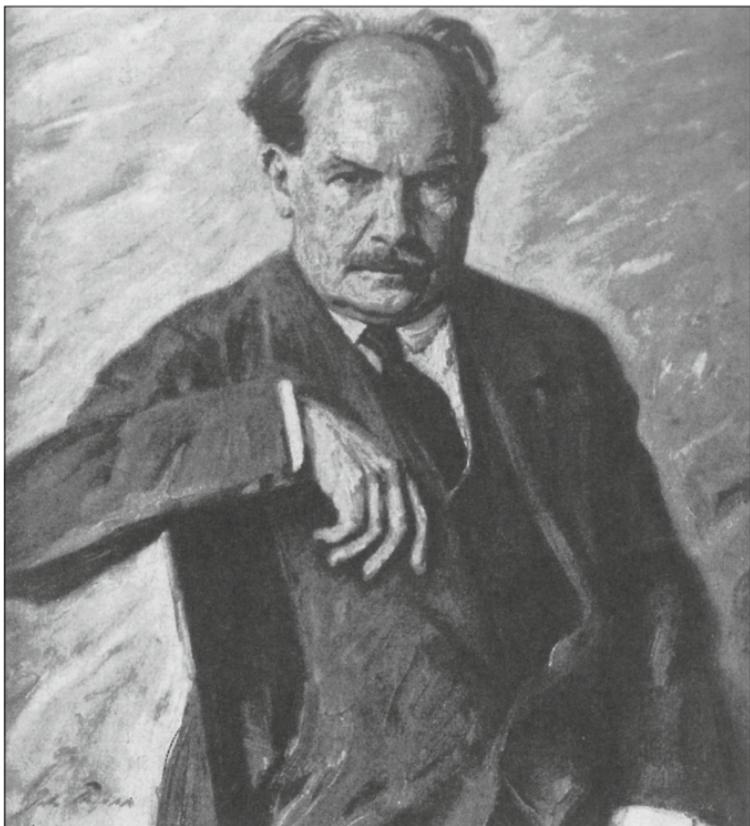


epo

Eugen d'Albert
String Quartets 1 & 2
Reinhold-Quartett





Eugen d'Albert

Eugen d'Albert (1864–1932)

String Quartet op. 11 in E flat major **30'07**

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Andante con moto | 7'35 |
| 2 | Allegro vivace | 7'31 |
| 3 | Adagio ma non troppo e con molta espressione | 8'09 |
| 4 | Allegro | 6'52 |

String Quartet op. 7 in A minor **35'10**

- | | | |
|---|-------------------------|-------|
| 5 | Leidenschaftlich bewegt | 8'28 |
| 6 | Langsam, mit Ausdruck | 8'54 |
| 7 | Mässig bewegt | 6'53 |
| 8 | Thema mit Variationen | 10'55 |

T.T.: 65'33

Reinhold-Quartett

Dietrich Reinhold, Violin

Tobias Haupt, Violin

Norbert Tunze, Viola

Christoph Vietz, Violoncello

Komponist mit Pianistenkarriere

Der Name verrät es: Eugène d'Albert kam 1864 zwar in Glasgow zur Welt, doch seine familiären Wurzeln väterlicherseits liegen in Frankreich und Italien (Alberti). So fremd der Vorname im Englischen klingt, einer Sprache, mit der sein Träger nie wirklich warm wurde, so gut wird sich „Eugen“ der künftigen Wahlheimat Deutschland anpassen. Die deutsche Sprache lernte der Sohn eines Tanzkapellmeisters früh auf eigene Faust, nach Deutschland wiesen familiäre Verbindungen, dort sollte er den größten Teil seines bewegten Lebens verbringen und zur Musik deutscher Komponisten fühlte er sich als Interpret, Bearbeiter und Komponist stets besonders hingezogen.

Ans Klavier führten ihn die Eltern heran, erkannten sein außergewöhnliches Talent und zogen mit ihm nach London, als er sich ein Stipendium für Arthur Sullivans renommierte „National Training-School for Music“ erspielte. Sein Vater fand – wie schon sein Großvater – eine Anstellung an Covent Garden. Wichtigster Lehrer des Sohns wurde der aus Wien stammende Clementi-Schüler Ernst Pauer. Bald war das Wunderkind „Eugy“ am Hofe Queen Victorias und in den Adelshäusern Londons eine gefragte Attraktion. Auch in London gastierende internationale Stars wie Clara Schumann und Hans Richter wurden auf ihn aufmerksam. Letzterer nahm ihn kurzerhand mit nach Wien, führte ihn bei Johannes Brahms ein, aber auch bei Hans von Bülow, Anton Bruckner und vielen anderen – bis ihn wiederum ein durchreisender Musiker unter seine Fittiche nahm: Franz Liszt verlieh „Albertus Magnus“, wie er seinen neuen Lieblingsschüler nannte, in Weimar letzten pianistischen Schliff, verhalf ihm zu wichtigen Debüts seiner Virtuosenlaufbahn und nahm den mittlerweile 18jährigen Wagner-Bewunderer mit nach Bayreuth. Zeitlebens sollte Eugen d'Albert das

Musiktheater als höchste künstlerische Aufgabe betrachten und später ins Zentrum seines kompositorischen Schaffens stellen.

Doch zunächst entschied er sich für die Karriere als Konzertpianist. Zwar hatten ihm von Anfang an beide Wege, Komponisten- und Pianistenlaufbahn, offen gestanden und in der Ausbildung ähnliches Gewicht besessen. Im spielerischen Eifer als Kind und noch im jugendlich unbefangenen Überschwang schien die Zweigleisigkeit kein Problem zu sein. Doch je professioneller er beides betrieb und je größer die Ansprüche von außen und an sich selbst wurden, umso deutlicher zeichnete sich ab, dass nur in der Konzentration auf eines die Perfektion erreichbar war, die er anstrebte. Eugen d'Albert schlug den Weg ein, der schnelleren Erfolg versprach, erlangte als Pianist überwältigenden Ruhm und musste dafür in Kauf nehmen, dass Kompositionen wie die Streichquartette als „Werke des berühmten Pianisten“ wahrgenommen wurden.

Wann immer der atemberaubend dicht gefüllte Konzertkalender es zuließ, komponierte er – und zwar im Unterschied zu anderen „komponierenden Pianisten“ keinesfalls nur Klavierwerke: Er arbeitete sich, das große Ziel der Oper vor Augen, systematisch durch die wichtigen Gattungen. So entstanden neben einer mäßig erfolgreichen Sinfonie die beiden Streichquartette op. 7 und op. 11, die eindrucksvoll zeigen, mit welchem Ernst und Anspruch er das Komponieren scheinbar „nebenbei“ betrieb. D'Albert adelte seine Beiträge zur Königsdisziplin der Kammermusik mit erlesenen Widmungsträgern: Mit Joseph Joachim (op. 7) und Johannes Brahms (op. 11) standen der bedeutendste Geiger und der angesehenste Komponist seiner Zeit Pate.

Er las Partituren, wie andere Zeitung – Quartett in a-Moll op. 7

Ein Brief aus Eisenach, wo d'Albert mit seiner ersten Frau und den Kindern lebte, solange er nicht auf Tournee war, kündigt erstmals von der Arbeit an einem Quartett. Am 12. September 1886 bat er Albert Gutmann, der eine Hofmusikalienhandlung in Wien betrieb und Konzertagent war, den bedeutenden Wiener Geiger und Leiter des Konservatoriums Josef Hellmesberger freundlichst zu fragen, ob ich ihm nächsten mein neues Streichquartett zur Ansicht senden darf; – ich mache die event. Aufführung gänzlich von seinem Gutachten abhängig. Letzteres galt nur eingeschränkt: Bevor Hellmesberger das Manuskript zu Gesicht bekam, hatte d'Albert bereits mit Blick auf eine Berliner Aufführung Stimmen anfertigen lassen und bemühte sich parallel um die Gunst Joseph Joachims, des zweiten großen Geigers jener Zeit. Das Urteil des künftigen Widmungsträgers fiel höflich wohlwollend und respektvoll aus, macht jedoch aus gewissen Vorbehalten keinen Hohl (Brief aus Berlin vom 3. August 1887): *Geehrter Herr d'Albert! Ihr Quartett in a-Moll habe ich mit großem Interesse kennen gelernt und mich im großen und ganzen sehr daran erfreut. Ich gratuliere aufrichtig zu der dem Quartett-Styl angemessenen Behandlung der Instrumente, welche auf diesem Gebiet noch manches Schöne erwarten läßt und die man bei jemand, der sich vorzugsweise dem Klavier gewidmet, in einem Erstlingswerk dieser Gattung mit freudiger Überraschung gewahrt. Ich wünsche mir nun sehr, daß wir es Ihnen gelegentlich eines Besuches in Berlin, der hoffentlich nicht lange warten läßt, einmal vorspielen können. Dann besprechen wir zu dem Vielen, das mir sehr sympathisch ist, auch einiges, das mir die Harmonie des Ganzen zu stören scheint und das Sie vielleicht selbst, wenn Sie es gehört, zu ändern wünschen.*

Ich gestehe, daß ich dahin auch den Anfang des ersten Satzes und überhaupt einige rhythmische Komplikationen darin rechne, die mir die Plastik des Gedankens beeinträchtigen, ihn unruhig erscheinen lassen, ohne daß die Leidenschaftlichkeit dadurch zu tieferem Ausdruck gelangte. Doch das sind Details, über die man besser beim Durchspielen sich verständigt. Wir haben sehr den Wunsch, das Werk im Lauf des Winters öffentlich zu Gehör zu bringen und es würde mir sehr lieb sein, wenn Sie dem zustimmen und vorher einiges anders zu gestalten Lust fühlen. Sehen Sie sich das Werk (...) einmal, nachdem es Ihnen selbst fremder geworden ist, darauf an und verargen Sie einem Kollegen, der Ihnen aufrichtig ergeben, seine Offenheit nicht. Mit bestem Gruß der Ihrige Joseph Joachim.

Der Komponist verspürte nicht die geringste Lust, nur eine Note am Quartett zu ändern und ließ sich auch bei der Interpretation durch Joachim und sein Ensemble und der mündlichen Fortsetzung des Disputs nicht umstimmen. Die von Joachim lobend hervorgehobene Expertise im Umgang mit Streichinstrumenten hatte sich d'Albert als Klavierbegleiter und Kammermusikpartner der besten Streicher seiner Zeit erworben – darunter Pablo de Sarasate und das Gewandhaus-Quartett um den Primarius Henri Petri, das bereits am 15. Januar 1887 d'Alberts Quartett in Leipzig, der musikalischen Heimat des Reinhold-Quartetts, einführte.

„Leidenschaftlich bewegt“, doch leise, nur mit einem Begleitmuster beginnt der erste Satz. Was Joachim nicht behagte, macht gerade den Reiz dieser tastenden Takte aus: d'Albert lässt das Metrum im Dunkeln, hält den Rhythmus in der Schweben, vermeidet deutlich markierte Schwerpunkte. Erst die Melodie der ersten Violine, die sich bald scheinbar frei darüber erhebt, schafft Klarheit und treibt das Ensemble zu ersten erregten Ausbrüchen. Rhythmische Extravaganzen bleiben Kennzeichen des

Satzes: Immer wieder bewegen sich die vier Streicher gleichzeitig in unterschiedlichen Notenwerten und Rhythmen und finden nur zu energischen Gesten an den Höhepunkten der groß angelegten Steigerungen zusammen. Dass der komplexe, aufgewühlte Satz gleichwohl nie auseinander zu brechen droht, ist Verdienst der herrlichen Melodiebögen, die d'Albert in den verschiedenen Stimmen weit ausspannt, und einer „sehr ruhigen“ und „sehr ausdrucksvollen“ Mitte, die das turbulente Geschehen zentriert und bündelt. In Verkehrung der traditionellen Verhältnisse des Sonatensatzes sorgt d'Albert damit nach zerfurchter, dramatischer Exposition am Ort der Durchführung für Ruhe und Konzentration. Aus diesem kompakten Kern des Satzes bricht ein stürmisches Doppelfugato hervor, als wolle sich d'Albert in seinem ersten Quartettsatz zugleich als Meister aller Kontrapunktfinessen präsentieren.

Anknüpfend an die Thematik des ersten, doch wie befreit von dessen exaltiertem Kunstanspruch entspinnen sich im langsamen zweiten Satz ergreifende Dialoge von Violine und Violoncello. Mildes F-Dur breitet sich aus, tendiert jedoch immer wieder wehmütig nach Moll. Elegant lassen die beiden Violinen ihre bewegten Linien durch den As-Dur-Mittelteil schwingen, bis in veränderter Begleitung die Kantilenen des Anfangs wiederkehren und entfernt an Beethovens „Dankgesang in der lydischen Tonart“ aus op. 132 erinnern.

Mit einer beiläufigen Begleitfigur der zweiten Violine lässt d'Albert den dritten Satz beginnen, der zunächst vortäuscht, über einem absteigenden Quart-Bass errichtet zu sein und sich erst in der Mitte zum fugierten, leichtfüßigen A-Dur-Scherzando beschleunigt. Hatte sich d'Alberts Vorliebe für variative Fortspinnung schon im langsamen Satz gezeigt, so nun auch im Finale: Aus einem schlichten, doch mit reizvollen Gegenstimmen umwobenen A-Dur-Thema gewinnt er einen Zyklus von

sieben Variationen. Die Bratsche macht aus der Mitte des Satzes heraus den Anfang, gefolgt von einer rhythmischen zweiten und einer emsig bewegten dritten Variation. Raffiniert lässt d'Albert nun die thematischen und tonartlichen Stationen des gesamten Quartetts noch einmal Revue passieren, wendet sich für die ruhige vierte Variation nach a-Moll und ruft mit der fünften in F-Dur den langsamen Satz in Erinnerung. Zunehmend chromatisiert und von Trillern überwuchert leitet die sechste Variation zur finalen siebten hin, die sich mit fugierten Passagen schmückt (ohne eine Fuge im strengen Sinn zu sein) und zum Beschluss den Musikern Gelegenheit gibt, mit virtuoser Brillanz das unwillkürliche Aufbrausen des Beifalls zu provozieren.

D'Albert vermag große melodische Bögen zu spannen und packende Rhythmen anzuzetteln und weiß die klanglichen und spieltechnischen Potenziale des Streichquartetts auszuschöpfen. Auch mit der Gattungstradition und den Schlüsselwerken ist er offenkundig bestens vertraut. Gern glauben wir seinem Schüler Edwin Fischer, der berichtet: *er las Partituren, wie andere die Zeitung*. Tonartige Bande zu sprengen und neue Formen zu entwickeln, fühlte er sich nicht berufen. Wozu auch, wenn die bestehenden Systeme Raum zur Entfaltung solch wunderbarer, inspirierter Kunst boten.

Zweite Ehe, zweites Quartett (Es-Dur op. 11)

Vielleicht beglückt vom vollen Erfolg der Berliner Aufführung seines Erstlings begann d'Albert bereits 1889, ein zweites Quartett zu skizzieren. Doch die Turbulenzen dieses Jahres hielten ihn immer wieder vom Komponieren ab. Auf die große Amerika-Tournee mit dem Geiger Pablo de Sarasate nahm d'Albert erstmals seine Gattin Louise mit, die zunächst aufblühte und sich die Gepflogenheiten der amerikanischen „high society“

– einschließlich Kleidung und Schmuck – zu eigen machte. Als sie darüber hinaus begann, nach Kräften zu flirten und offenkundig ihren seinerseits umschwärmten Mann hinterging, kam es, wie es kommen musste: D'Alberts erstes Ehefiasko bahnte sich an und wurde dadurch noch dramatisiert, dass seine Frau in manisch-depressive Anwendungen verfiel und behandlungsbedürftig in die Heimat zurückkehren musste. Nachdem auch d'Albert die Reise beendet hatte, folgten Scheidung und Neuorganisation des Lebens (auch der beiden gemeinsamen Kinder). Kaum war alles soweit sortiert, nahm der 27jährige d'Albert die Arbeit am neuen Streichquartett in Es-Dur wieder auf. In die Zeit der Komposition, die sich nun über das Jahr 1891 erstreckte, fällt das Zusammentreffen mit der elf Jahre älteren venezolanischen Pianistin Teresa Carreño, die ebenfalls eine Ehekatastrophe hinter sich hatte. Die beiden Pianisten konzertierten auf Augenhöhe und wurden einander als *Ihr einziger Rivale – Ihre einzige Rivalin* vorgestellt. Freunde und Öffentlichkeit drängten das spektakuläre Künstlerpaar in die Ehe hinein, die am 27. Juni 1892 geschlossen wurde. Zum gemeinsamen Wohnsitz der Vielreisenden wurde die „Villa Teresa“ in Coswig (nahe Dresden) ausserkoren, und man gönnte sich 1893 eine Auszeit vom Konzertleben, in der das erste gemeinsame Kind geboren und das bereits in Eisenach begonnene Quartett Nr. 2 op. 11 vollendet wurde.

Das Es-Dur-Quartett ist „verehrungsvoll“ Johannes Brahms zugeeignet, den d'Albert in seinen frühen Wiener Jahren kennen und schätzen gelernt hatte und dessen Musik er bewunderte – mit hörbaren Konsequenzen in beiden Streichquartetten. Vielleicht war das dem Geehrten sogar etwas zu viel der Annäherung und er mischte seinem Dankeschreiben, wie vormals Joachim, auch skeptische Töne bei. Mit der Unterstellung, d'Albert habe sich an Muzio Clementis Sonaten orientiert, die

schon damals kein allzu hohes Ansehen genossen und gewiss nicht unter die nacheifernswerten Musterwerke zählten, kränkte er den ambitionierten Komponisten tief (undatiert Brief aus dem Jahr 1893):

L.[ieber] Fr.[eund] Brief und Sendung von Ihnen waren mir das Freundlichste und Liebste, das mich neulich bei meiner Rückkehr begrüßte und ich danke für die Mitteilung an sich, für die Widmung aber ganz besonders und von Herzen. (...) Einstweilen aber bin ich sehr zufrieden und würde gar gerne über dies und das Behaglichste – nicht schreiben, aber plaudern. Nur eines bin ich gar zu begierig zu erfahren. Wenn Ihr Quartett kaum anfängt wird jeder ausrufen: Haha, letztes Es-Dur von Beethoven! Mich aber will der erste Satz und seine Form durchaus entnehmen lassen, daß Sie die schönen, kleineren Sonaten von Clementi eingehend kennen und die bewundernswert freie und zugleich meisterhafte Form etwa einer fis-Moll- oder g-Moll-Sonate nachzuzahlen versuchten. (...) Hat denn heute noch jemand Augen für so etwas!? Für heute nur dies unordentlich Eilige von Ihrem herzlich und dankbar grüßenden Joh. Brahms. Durch die Blume wies Brahms seinen guten Freund darauf hin, dass bei manchem, der großen Beethoven oder Brahms komponieren wollte, letztlich kleiner Clementi herauskam. Das traf d'Albert umso härter, als er im Ruf stand (und bis heute steht), ein stark von Vorbildern abhängiger Eklektiker zu sein.

Brahms' Beethoven-Assoziationen drängen sich tatsächlich auf – mehr noch als das letzte Es-Dur-Quartett op. 127 scheint das „mittlere“ op. 74 derselben Tonart Pate gestanden zu haben. Doch auf den verhaltenen Andante-Kopfsatz folgt an zweiter Stelle ein Scherzo, das keinen Zweifel offen lässt, dass d'Albert weit mehr als nur Brahms' und Beethovens Gattungsbeiträge im Kopf hatte: Das leise und eilig dahinhuschende c-Moll-Scherzo knüpft im Tonfall an Mendelssohns unnachahmliche

Feen-Scherzi an und gibt sich zugleich in typischer rhythmischer Extravaganz als ureigenster d'Albert zu erkennen. Immer wieder bricht er den 3/4-Takt auf, schiebt 2/4-Takte dazwischen und lässt aparte 5er-Metrik entstehen. Im C-Dur-Trio kehrt etwas Ruhe ein, dafür weitet sich der tonartliche Horizont bis zum fernen H-Dur. Nachdem erwartungsgemäß der mit Dämpfen musizierte Scherzotil wiedergekehrt ist, greifen in der Coda noch einmal weit die Linien der Trio-Musik aus und spannen den ganzen Quartett-Ambitus über vier Oktaven und eine Quint vom großen C des Cello bis zum g³ der ersten Violine auf. Bis in den Schlusstakt hinein lässt d'Albert offen, ob das Moll des Scherzo oder das Dur des Trio das letzte Wort haben wird.

Der dritte Satz beginnt in den dunklen Farben von Viola und Violoncello und wer bislang noch nicht für d'Alberts Quartettkunst eingenommen ist, der wird spätestens jetzt, wenn sich die andern Instrumente dem As-Dur-Lied ohne Worte mit seinen herrlichen, durch die Stimmen wandernden Melodien beigesellen, einräumen, dass hier ein außergewöhnlicher Komponist am Werke ist, der sich hinter seinen Vorbildern Brahms und in diesem Fall auch Antonín Dvořák keinesfalls verstecken muss. Die Idylle ist freilich nicht von langer Dauer, die Begleitung wird nervöser und rauer. Fast meint man, in den jähzornigen Ausbrüchen dieses Satzes Szenen des Ehelebens mit der temperamentvollen, feurigen Lateinamerikanerin zu entdecken. Der herzerreißende Dialog zwischen erster Violine und Violoncello setzt sich kämpferisch im Finale fort, das nun noch Schumann herbei beschwört. D'Albert arrangiert ganz ungezwungen ein Gipfeltreffen der Quartettgrößen seit Beethoven, verharret aber keinesfalls in ehrfürchtiger Nostalgie, sondern beschreitet eigene, durchaus zukunftsweisende Wege, bekennt sich zur Musiksprache der Spätromantik und wagt sich gelegentlich bis an die Grenzen des im

Quartettstanz möglichen vor – mit einer Nebenwirkung, die Max Reger, selbst berichtigt für anspruchsvollste Satztechnik, beiläufig auf den Punkt brachte, als ihm d'Albert unter anderem die Partitur seines zweiten Quartetts zugesandt hatte: *Da soll mir noch einer von der Schwierigkeit meiner Sachen reden, dann verweise ich ihn direkt auf die Werke d'Alberts* (Brief an Adalbert Lindner 1894).

Ein nobles, schön klingendes, fein und sinnig aufgebautes Werk, lobte der Rezensent des in Berlin erschienenen Drucks, hob die *grosse Selbständigkeit der Stimmen* sowie *Wirkungen von symphonischer Bedeutsamkeit* hervor und befand es als eines der *schönsten im Quartettstil, die mir in der moderneren Literatur bekannt geworden sind* (Musikalisches Wochenblatt, 25. Mai 1893). Wieder konnte d'Albert Vorproben des Joachim-Quartetts in Berlin beiwohnen. Die Uraufführung bestritt nach derzeitigem Kenntnisstand das Böhmische Quartett, das es auf speziellen Wunsch von Johannes Brahms 1895 in Leipzig wiederholte. Das Scherzo an zweiter Stelle – aufgrund seiner „geistreichen Zuspitzung“ auch Lieblingsstz des Wiener Musikkritikers Eduard Hanslick – musste wiederholt werden. In Leipzig kannte man d'Alberts zweites Quartett seit 1893: Der achte Kammermusikabend am 4. März war vom Brodsky-Quartett (in der Besetzung: Arno Hilf, Hans Becker, Hans Sitt und Julius Klengel) damit eröffnet worden. Es fand beifällige Aufnahme, löste jedoch nicht die Begeisterungstürme aus, die d'Albert als Pianist regelmäßig im Gewandhaus entgegenschlugen.

Der erfolgsverwöhnte Virtuose brach noch im selben Jahr auf zu einer weiteren Konzertreise durch die USA und absolvierte mit dem Boston Symphony Orchestra unter Arthur Nikisch einen straffen Tourneepplan mit 30 Konzerten. Das gab vermutlich dem Kneisel String Quartet den Anstoß, das „neueste Quartett“ des „berühmten

Pianisten“ Anfang des Jahres 1894 in Boston aufs Programm zu setzen.

Zukunft ohne Teresa und ohne Quartette

Zurück in Sachsen verkündete Eugen d'Albert wenige Tage nach der Geburt des zweiten gemeinsamen Kindes seiner Frau Teresa, dass er sich scheiden lassen wolle. Schließlich stünde ihm noch eine große Karriere bevor, für die er Freiheit benötige, während sie ihre besten Jahre hinter sich habe. Die Abfindung handelte d'Albert, der als notorischer Geizkragen seiner schottischen Herkunft zeitlebens alle Ehre machte, auf ein Minimum herab.

Was war das für ein Mensch, der so empfänglich für die Reize starker Frauen war und regelmäßig ihrer Faszination erlag, der sich zugleich nach liebevoller Fürsorge in einem geordneten Haushalt sehnte – und letztlich doch beides immer wieder floh, um in absoluter Freiheit seiner künstlerischen Betätigung nachzugehen? Ein Ego-mane, der sich nicht sonderlich um die Konsequenzen für die Zurückgelassenen scherte? Ein rastloser Getriebener gewaltiger Emotionen, die zugleich Antrieb seiner Pianisten- und Komponistenlaufbahn waren und seine interpretatorischen und kreativen Kräfte befeuert?

Die zweite Scheidung war bereits beschlossene Sache, wurde aber vor der Öffentlichkeit geheim gehalten, als man im Januar 1894 gemeinsam im Leipziger Gewandhaus auftrat und Teresa das neue Klavierkonzert ihres Mannes unter seinem Dirigat mit unnachahmlicher Bravour spielte... Wiederum ein Jahr später brachte Eugen d'Albert, längst gefeierter Stammgast im großen und kleinen Saal des zweiten Gewandhauses, beide Klavierkonzerte von Johannes Brahms an einem Abend zur Aufführung – mit dem Komponisten am Pult. Rauschender Erfolg war den beiden Musikern beschieden,

die trotz der Divergenzen ob des Quartetts beste Freunde blieben. So hatte d'Albert, der bereits in den 1880ern Brahms' Konzerte im Gewandhaus interpretiert hatte, maßgeblichen Anteil an der Überwindung des gespaltenen Verhältnisses zwischen Brahms und dem Gewandhaus, das vom Fiasco der ersten Aufführung von Brahms' 1. Klavierkonzert überschattet gewesen war.

Am 18. Dezember 1897 musizierten im selben Haus d'Alberts häufige Kammermusik-Partner vom Brodsky-Quartett, das auch sein op. 11 hier erstaufgeführt hatte, die kompositorische Antwort seiner Ex-Frau. Teresa Carreño schleuderte d'Alberts Es-Dur-Quartett, dessen Entstehung sie hautnah miterlebt hatte, ihren einzigen Gattungsbeitrag nach: ein emotionsgeladenes Streichquartett im fernen, schroffen h-Moll.

Eugen d'Albert hatte sich noch im Jahr 1895 mit Aussicht auf den Hofkapellmeister-Posten nach Weimar begeben, in der Hoffnung auf einen Neubeginn, der ihm ermöglichte, nach all den Reisejahren endlich sesshaft zu werden. Allerdings bekam er bald Theaterintrigen am eigenen Leib zu spüren, musste sich mit eiteln Sängern herumschlagen, die ihren rollenunpassenden Rauschebart nicht ablegen wollten, mit einem Vorgänger, der nicht daran dachte, seinen Platz zu räumen und mit einem dekadenten Hofstaat, der ihn schließlich vor dem regulären Amtsantritt bereits wieder entließ – nachdem er schon viel geleistet, aber noch keinen Heller Lohn empfangen hatte. D'Albert schimpfte in öffentlichen Blättern wie ein Rohrspatz auf die „Weimarische Kunst-hölle“, was nicht gerade zur Entspannung der Situation beitrug, und musste sein unstetes, insgesamt 50 Jahre währendes Virtuosen-dasein wieder aufnehmen.

Als Komponist blieb d'Albert dennoch fortan der Oper treu: 21 Bühnenwerke entstanden, einige davon wurden in Leipzig uraufgeführt. Die ein oder andere stark ihrer Zeit verhaftete, heute schwer verdauliche

Oper d'Alberts tauschte man gern gegen weitere zeitlose Kammermusik. Auch sein Privatleben entbehrte weiterhin nicht gewisser opernhafter Züge und böte Stoff für unzählige Libretti. Die dritte Ehe mit der Sängerin Hermine Finck, die ihn zu einer Vielzahl reizvoller Lieder inspirierte und mit ihm Fahrrad fuhr und Tennis spielte, hielt immerhin über 15 Jahre. Brahms fand das „langweilig“ und Kollegen sprachen scherzhaft von „Leonore III“. Mit weiteren Frauen flog dem auffällig kleinen Wagnerianer der Spitzname „Dalberich“ zu und Arthur Nikisch verstieg sich gar anlässlich einer späteren Hochzeit zum Hinweis: *die Neunte ist mit Chor...* Hätten die Gesetze es zugelassen, wären es womöglich noch mehr als sechs Frauen geworden, die der umjubelte Star nicht nur eroberte, sondern aus moralischem Pflichtgefühl auch heiratete.

Die beiden Quartette blieben Einzelstücke im Schaffen d'Alberts, der letztlich als „Pianist und Opernkompontist“ in die Musikgeschichte einging. Die Einspielung des Reinhold-Quartetts, das an Eugen d'Alberts enge Verbindung zum Gewandhaus anknüpft, lädt ein, dieses Bild des erstaunlich vielseitigen Künstlers wieder einmal zu revidieren.

Ann-Katrin Zimmermann

Reinhold Quartet

(Mitglieder des Gewandhausorchester Leipzig)

Das Reinhold Quartett, bestehend aus Musikern des Gewandhausorchesters Leipzig, gründete sich 1996 mit dem Wunsch, gemeinsam zu musizieren und nach eigenen musikalischen Wegen zu suchen. Wichtige Anregungen bekamen sie durch Prof. Karl Suske und Prof. Thomas Brandis. Seither gab das Ensemble mehr als 250 Quartettabende im In- und Ausland, die

bei Publikum und Kritik gleichermaßen Anklang fanden.

Besondere Höhepunkte waren und sind die Konzerte im Leipziger Gewandhaus und in der Semperoper Dresden. Ein Janacek-Zyklus in Prag und ein Quartett-Abend im Edvard Grieg-Haus in Bergen sind ebenso zu nennen wie die Auftritte bei den Festivals im Rheingau und in Bad Hersfeld. In der Spielzeit 2000/2001 spielte das Reinhold-Quartett im Rahmen des Ballettabends „1000 Grusse“ von Uwe Scholz 12 Vorstellungen mit dem berühmten Oktett von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Der Mitteldeutsche Rundfunk arbeitet seit 1999 regelmäßig mit dem Reinhold-Quartett sowohl bei Live-Produktionen als auch im Studio zusammen. So entstanden Streichquartettproduktionen von Brahms, Dvorak, Bruckner, Haydn und Webern, aber auch Ersteinstrumente mit Werken von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Arnold Mendelssohn und Luciano Chailly.

Einen wichtigen Baustein des Ensemble-Repertoires bildet das Musizieren in erweiterter Besetzung. Hierbei sind u.a. Peter Schurrock sowie die Professoren Wolfgang Manz, Jürnjacob Timm, Peter Bruhns und Felix Schwartz die Quintettspartner.

Basierend auf den Produktionen des MDR liegen bislang drei CDs vor: 2002 beim Label Querstand mit Quartetten von Haydn, Bruckner, Dvorak, 2006 bei Genuin „The British Book“ mit Werken von Elgar, J. Weir und Maxwell Davies und 2013 bei **cpo** die Streichquartette Arnold Mendelssohns. In der Spielzeit 2012/2013 wurde das Streichquartett „At the octoroon balls“ von Wynton Marsalis durch das Reinhold-Quartett im Gewandhaus zur Europäischen Erstaufführung gebracht.



Reinhold-Quartett

A composer with a virtuoso's career

The name says it all: though born in Glasgow in 1864, Eugène d'Albert's paternal roots lay in France and Italy (Alberti). As odd as his Christian name sounds in English (a language he never truly warmed to), it fit well with his future adopted country of Germany as 'Eugen'. The son of a dance-band conductor, he learned German on his own early in life; a number of family ties directed him to Germany, where he would spend the greater part of his eventful life; and as a performer, arranger and composer he always felt a special attraction for the music of German composers. His parents introduced him to the piano, recognised his extraordinary talent and moved with him to London, where his playing won him a scholarship to Arthur Sullivan's renowned National Training-School for Music. His father then found a position in Covent Garden, as had his grandfather before him. The most important teacher in the boy's life was the Vienna-born Ernst Pauer, a pupil of Clementi. Before long 'Eugy' was a much celebrated and sought-after child prodigy playing at the court of Queen Victoria and in the stately homes of London. In London he also came to the attention of such travelling artists as Clara Schumann and Hans Richter. The latter promptly took him to Vienna and introduced him not only to Johannes Brahms but to Hans von Bülow, Anton Bruckner and many others. Then he was again taken under wing by a travelling musician: Franz Liszt, who nicknamed his favourite new pupil 'Albertus Magnus' ('Albert the Great'). Liszt put the finishing touches on the boy's pianistic artistry in Weimar, advanced his career with important débuts and took the now 18-year-old Wagnerian along with him to Bayreuth. To the end of his days d'Albert regarded music theatre as the artist's supreme mission, and he later made it the centre of his

own compositional output. But first he decided to embark on a concert career. True, both paths were open to him from the very beginning – composer and pianist – and both were of similar importance in his training. In the eager playfulness of childhood and the heedless rapture of youth, this dual career seemed perfectly natural to him. But the more professionally he delved into both, and the greater the demands placed on him by himself and the outside world, the more clearly it became that the perfection he sought could only be reached by concentrating on one of them. Choosing the path that seemed the quickest route to success, d'Albert achieved tremendous fame as a pianist, but it came at a price: his compositions – such as his string quartets – were perceived as 'works by the famous pianist'.

Whenever d'Albert's breath-takingly busy schedule permitted, he composed. But unlike other 'composing pianists' he by no means limited himself to piano music: he systematically worked his way through the major genres, with the goal of opera always in sight. The result, in addition to a moderately successful symphony, included the two string quartets opp. 7 and 11, which impressively display the earnestness and high standards with which he composed 'on the side'. He ennobled his contributions to this royal discipline of chamber music by giving them illustrious dedicatees: Joseph Joachim (op. 7) and Johannes Brahms (op. 11), respectively the leading violinist and the most acclaimed composer of their era.

'He read scores the way others read the newspaper' – Quartet in A minor, op. 7

The first sign that d'Albert was working on a quartet is found in a letter from Eisenach, where he lived with his first wife and children whenever he was not on tour. On 12 September 1886 he asked Albert Gutmann, a court music dealer and concert agent in Vienna, to inquire of the Viennese violinist and conservatory director Josef Hellmesberger 'whether I may send him my new string quartet for perusal in the near future; I shall make the performance, if any, entirely dependent on his judgment'. The latter remark was not exactly true: before Hellmesberger could look at the manuscript d'Albert had already had a set of parts prepared with an eye to a performance in Berlin and was currying favour with the other great violinist of the era, Joseph Joachim. The verdict of the work's future dedicatee, though courteous and sympathetic, made no secret of certain reservations (letter of 3 August 1887 from Berlin):

'Dear Herr d'Albert, I have with great interest just formed an acquaintance with your A-minor Quartet and am on the whole very pleased with it. I heartily congratulate you on the treatment of the instruments, which is fully in keeping with the quartet style and raises expectations of many another beautiful creation from your pen. It is pleasantly surprising to find such mastery in a fledgling work in this genre from someone who devotes himself primarily to the pianoforte. I very much hope that we can play it through for your benefit during a visit to Berlin, which will, I hope, be not too far in the future. Then we will discuss not only the many things I like about it, but also a few things which, to my mind, disturb the harmony of the whole and which you yourself, when you hear it, may wish to change. Among these things are, I must confess, the opening of the first

movement as well as a few rhythmic complications there that seem to me to detract from the firmness of your thought, making it appear restless without allowing the passion to reach a deeper level of expression. But these are details which we should rather discuss during the run-through. It is our wish to play the work in public in the course of the winter season, and I would be very grateful if you would grant your consent to this and feel the urge to rework a few things beforehand. Take a look at the quartet [...] with this in mind after it has become less familiar to you, and do not take umbrage at the candour of a fellow-musician who is sincerely devoted to you. With warm greetings, Your Joseph Joachim.'

But the composer did not feel the slightest urge to change a note of his quartet, nor did he allow the performance by Joachim and his ensemble, or the subsequent continuation of the dispute, to convince him otherwise. His expertise in the handling of string instruments, which Joachim singled out for praise, had been acquired from his experience as an accompanist and chamber music partner of the finest string players of the day, including Pablo de Sarasate and the Gewandhaus Quartet headed by Henri Petri. The latter introduced d'Albert's quartet on 15 January 1887 in Leipzig, the home of the Reinhold Quartet.

The first movement opens *appassionato* ('Leidenschaftlich bewegt'), but softly, with nothing more than an accompaniment pattern. What left Joachim unsettled in fact lends these tentative measures their special charm: d'Albert leaves the metre unstated, the rhythm vague, and avoids clear points of emphasis. Only when the first violin enters with the melody, seemingly rising freely above it, does the music assume a distinct shape and propel the ensemble to its first agitated outbursts. The defining feature of the movement is its rhythmic extravagances: again and again the four strings play

in conflicting durations and rhythms at the same time, joining forces only in energetic gestures at the climaxes of broadly conceived escalations. That the complex and turbulent texture never threatens to fall apart is due to the magnificent arcs of melody that d'Albert spreads among the various voices, and to a 'very tranquil' and 'very expressive' middle section that focuses and bundles the tumultuous events. Inverting the traditional proportions of sonata form, d'Albert ensures calm and concentration in the development section after the jagged and dramatic exposition. From this compact nucleus there now bursts forth a tempestuous double fugato, as if d'Albert wanted to present himself as the master of every contrapuntal sophistication in his very first quartet movement.

Drawing on the themes of the first movement, but divested of its lofty artistic aims, the slow second movement gives rise to moving dialogues between the violin and the viola. A mild F major spreads its wings while tending again and again toward a melancholy minor mode. The two violins elegantly unfold their agile lines through the A-flat major middle section before the opening cantilenas return, now with a different accompaniment, distantly recalling the 'Sacred hymn of thanksgiving in the Lydian mode' from Beethoven's op. 132.

The third movement opens with a casual accompaniment figure in the second violin. At first it pretends to be constructed above a descending 4th in the bass, only to accelerate in the middle into a light-footed fugal scherzando in A major. If d'Albert's fondness for continuous variation was already apparent in the slow movement, it now recurs in the finale, where a simple A-major theme surrounded by delightful counter-melodies unfolds into a set of seven variations. The viola makes the start in the middle of the texture, followed by a rhythmic Variation II and a bustling Variation III. Then

d'Albert has the thematic and tonal way-stations of the entire quartet cleverly pass in review before turning to A minor for the tranquil Variation IV and invoking the slow movement in the F-major Variation V. With increasing chromaticism and garlands of trills, Variation VI leads to the final variation, which is adorned with passages of fugato without becoming a fugue in the strict sense. At the end the musicians are given an opportunity to provoke spontaneous storms of applause with brilliant virtuosity.

D'Albert succeeds in erecting grand arcs of melody and unleashing thrilling rhythms while fully exploiting the timbral and executive potential of the string quartet. He is obviously fully *au fait* with the tradition of the genre and its key masterpieces. We are only too willing to believe his pupil Edwin Fischer when he reported that d'Albert 'read scores in the way others read the newspaper'. He did not feel called upon to burst the bonds of tonality and develop new forms. Why should he, when the existing systems offered him room to display such miraculous and inspired art?

Second marriage, second quartet (in E-flat major, op. 11)

Perhaps gladdened by the complete success of his first quartet in Berlin, d'Albert already began to sketch a second quartet in 1889. But time and again the upheavals of this year prevented him from composing. On his great American tour with the violinist Pablo de Sarasate, he took his wife Louise along with him for the first time. At first she blossomed and adopted the ways of America's 'high society', including its clothing and jewelry. But when she went so far as to flirt to her heart's content and to openly cheat on her husband (himself adored by the fair sex), things took their expected

turn, and d'Albert's first marital fiasco loomed on the horizon. The situation became still more dramatic when she fell into manic-depressive fits and had to return home in need of treatment. The completion of the tour was followed by d'Albert's divorce and the reorganization of his private life (and that of his two children). No sooner had everything been sorted out than the 27-year-old pianist resumed work on his new String Quartet in E-flat major. The compositional work extended over the year 1891, during which time he met Teresa Carreño, a Venezuelan pianist 11 years his senior who had likewise just emerged from a disastrous marriage. The two pianists concertised as equals beneath the slogan, 'Her only rival – His only rival'. Friends and audiences urged the spectacular couple to enter the bond of marriage, which they did on 27 June 1892. The busy travellers chose the 'Villa Teresa' in Coswig (near Dresden) as their joint place of residence, and in 1893 they took a break from their concert life, during which time their first child was born and the Second Quartet, op. 11, having been started in Eisenach, reached completion.

The E-flat major Quartet is dedicated 'in deepest veneration' to Brahms, whom d'Albert had met and befriended during his early years in Vienna, and whose music he admired – with audible consequences for the two string quartets. Perhaps the dedicatee found this a bit too forward, for like Joachim before him he mingled sceptical notes in his words of thanks. He deeply insulted the ambitious composer by insinuating that he had sought guidance from the sonatas of Muzio Clementi, which were not highly valued at the time and were assuredly not among the works most worthy of emulation. Here is Brahms's undated letter of 1893:

'Dear Friend, Your letter and package were the most amiable and dearest things that greeted me upon my recent return, and I thank you for the communication

itself and quite especially, and with all my heart, for the dedication. [...] For the time being, however, I am very satisfied and would very much like, not to write, but to chat about this and that at our leisure. There is but one thing I would most like to know. Hardly does your quartet get started, everyone will cry out: Aha, Beethoven's final quartet in E-flat major! To my ears, however, the first movement reveals that you have a deep knowledge of the lovely lesser sonatas of Clementi and have attempted to imitate the admirable free yet masterly form of, say, his F-sharp minor or G-minor sonata. [...] Does anyone nowadays appreciate these sorts of things? For today, these disorderly and hasty lines from your cordial and grateful Johannes Brahms.'

Thus, in a roundabout way, Brahms pointed out to his good friend that many a composer who sets out to write like the great Beethoven, or like Brahms, will ultimately produce a minor Clementi. This was a severe blow for d'Albert, the more so as he had, and still has, the reputation of being an eclectic composer heavily dependent on historical forebears.

Brahms's allusions to Beethoven indeed strike the ear: more than the final E-flat major Quartet (op. 127), it is the 'middle-period' quartet in the same key (op. 74) that seems to have stood godfather to d'Albert's work. Yet the subdued Andante opening movement is immediately followed by a scherzo which leaves no doubt that d'Albert had set his sights on much more than Brahms's and Beethoven's contributions to the genre. The soft, hurriedly scampering C-minor scherzo takes its inflection from the inimitable elfin scherzos of Mendelssohn while proclaiming, with its typically extravagant rhythms, that it is quintessentially d'Albert. Again and again the 3/4 metre is broken up with interpolated bars of 2/4 to create a rivetting quintuple metre. Peace returns in the C-major trio only to have

the tonal horizon expanded to a distant B major. Once the scherzo section has returned as expected, albeit this time with mutes, the lines of the trio again luxuriate in the coda, spanning the entire four-and-a-half octave range of the string quartet from low C in the cello to g3 in the first violin. Whether the minor mode of the scherzo or the major mode of the trio will have the final word is left open to the very last bar.

The third movement begins with the dark hues of the viola and cello, after which the other instruments enter with a song without words in A-flat major, its magnificent melodies migrating through the parts. Here, at the latest, those not taken in by d'Albert's mastery of the quartet style will concede that an extraordinary composer is at work, one who need not hide behind his models Brahms and, in this case, Dvořák. Yet the idyll is not destined to last: the accompaniment becomes more nervous and rough-edged. One is almost tempted to hear, in the irate outbursts of this movement, scenes from d'Albert's conjugal life with the fiery and temperamental Carreño. The heart-breaking dialogue between the first violin and the cello continues its struggle in the finale, which now invokes the shade of Schumann. Here d'Albert nonchalantly arranges a summit meeting of great post-Beethovenian masters of the quartet. But rather than lingering in awestruck nostalgia, he sets out on trail-blazing paths all his own, paying allegiance to the musical language of late romanticism and occasionally venturing to the limits of the possible in the quartet style. Max Reger, himself notorious for his demanding compositional technique, casually summarised the impact of this music when d'Albert sent him, among other things, the score of his Second Quartet: 'Should anyone again talk about the difficulty of my music I'll refer him directly to the works of d'Albert' (letter of 1894 to Adalbert Lindner).

'A noble, euphonious, fine-nerved and ingeniously constructed work', wrote the critic of the printed edition when it appeared in Berlin. Singling out the 'great independence of the parts' and the 'symphonic scope of its impact', he pronounced it 'one of the most beautiful works in the quartet style known to me in the more recent literature' (*Musikalisches Wochenblatt*, 25 May 1893). Once again d'Albert was able to attend preliminary rehearsals by the Joachim Quartet in Berlin. As far as we know today, the première was given by the Bohemian Quartet, with a repeat performance in Leipzig at the special request of Brahms (1895). The second-movement scherzo, whose 'spirited intensification' made it the favourite of Viennese music critic Eduard Hanslick, had to be encores. D'Albert's Second Quartet was known in Leipzig since 1893, when the Brodsky Quartet (with Arno Hilf, Hans Becker, Hans Sitt and Julius Klengel) used it to open the eighth chamber music recital on 4 March. Though warmly applauded, it failed to unleash the storms of excitement that regularly greeted d'Albert in his piano recitals.

In the same year the lionised virtuoso set out on another tour of the United States, playing a tight schedule of 30 concerts with the Boston Symphony Orchestra under the baton of Arthur Nikisch. This presumably prompted the Kneisel String Quartet to place the 'latest quartet' by the 'famous pianist' on its Boston programme in early 1894.

A future without Teresa – and without quartets

On his return to Saxony just a few days after the birth of their second child, d'Albert announced to his wife Teresa that he was seeking a divorce. After all, he claimed, a great career awaited him for which he needed freedom, whereas she already had her best years behind her. A notorious miser who did lifelong credit to his Scottish origins, d'Albert whittled the divorce settlement down to a bare minimum.

What sort of man was this who proved so susceptible to the charms of strong women, who regularly fell under their spell and longed for loving care in an orderly home, yet who fled both when it came to pursuing his artistic activities in absolute freedom? An egomaniac who couldn't be bothered about the consequences for those he left behind? A driven, restless man of powerful feelings that spurred his career as pianist and composer and inflamed his interpretive and creative powers? The second divorce, though a foregone conclusion, was kept secret from the public in January 1894 when the couple made a joint appearance in the Leipzig Gewandhaus. There Teresa, with inimitable bravura, played her husband's new piano concerto under his baton. A year later d'Albert, long a celebrated guest in the great and small auditoriums of the second Gewandhaus, played the two Brahms concertos on a single evening – with the composer himself at the conductor's rostrum. Rousing applause greeted both men, who, despite their differences over the quartet, remained the best of friends. D'Albert, who had already played Brahms's concertos in the Gewandhaus in the 1880s, was instrumental in settling the bad blood that had pertained between Brahms and the Gewandhaus ever since the fiasco of the première of his First Piano Concerto.

On 18 December 1897 the Brodsky Quartet, d'Albert's stalwart chamber music partners who had given the first performance of his op. 11 in the same house, presented a compositional response from his ex-wife. After playing d'Albert's E-flat major Quartet, whose genesis she had witnessed first-hand, she flung her sole contribution to the genre into the fray: a emotion-laden string quartet in the craggy and remote key of B minor.

In 1895 d'Albert, hoping for a fresh start that would enable him finally to settle down after years of travel, set out for Weimar with the prospect of receiving the position of court conductor. But he soon fell victim to theatrical intrigues: he was forced to deal with vain singers unwilling to part with a patriarchal beard even when it clashed with their roles, with a predecessor who refused to leave his post, and with decadent court officials who ultimately dismissed him even before he had properly assumed office, despite the fact that he had accomplished much without receiving a farthing in recompense. He railed in public against the 'artistic inferno of Weimar', which did not exactly help to ease the situation, and had to resume an unsteady virtuoso career that would last altogether 50 years.

Nevertheless, d'Albert the composer remained true to the opera: 21 stage works flowed from his pen, several of which were premièred in Leipzig. Listeners today would gladly exchange one or another of his outdated and barely digestible operas for more of his timeless chamber music. His later personal life, too, did not lack certain operatic touches that might have provided food for countless librettos. Yet his third marriage, with the soprano Hermine Finck, who not only cycled and played tennis with him but inspired him to a good many delightful lieder, at least lasted more than 15 years. Brahms found the subject 'boring', and d'Albert's colleagues spoke jokingly of 'Leonore III'. His other

wives earned the noticeably short-statured Wagnerian the nickname 'Dalberich', and Arthur Nikish went so far as to say of a later marriage, 'The Ninth comes with chorus...' If the laws had permitted it, there would probably have been even more than the six wives whom the celebrated star not only conquered but, from a sense of moral duty, married.

The two string quartets remained isolated phenomena in d'Albert's oeuvre, and in the end he has gone down in music history as a 'pianist and opera composer'. This recording by the Reinhold Quartet, drawing on d'Albert's close association with the Gewandhaus, invites us once again to revise our picture of this astonishingly versatile artist.

*Ann-Katrin Zimmermann
Translated by J. Bradford Robinson*

Reinhold Quartet

(Members of the Gewandhaus Orchestra)

The Reinhold Quartet formed by musicians from the Gewandhaus Orchestra in Leipzig was founded in 1996 in order to enable its members to perform together and to pursue their own musical paths. They received important advice from Prof. Karl Suske and Prof. Thomas Brandis. The ensemble has gone on to present more than 250 quartet concerts in Germany and foreign countries, meeting with positive resonance from the public and music critics alike.

The ensemble's special career highlights have included its concerts at the Gewandhaus in Leipzig and at the Semper Opera in Dresden. A Janacek cycle in Prague and a quartet evening in the Edvard Grieg House in Bergen merit mention – as do the quartet's performances at the Rheingau and Bad Hersfeld Festivals. During the 2000/01 season the Reinhold Quartet presented Felix Mendelssohn-Bartholdy's famous octet a total of twelve times (with the Arzberger Quartet) in connection with Uwe Scholz's »1000 Grüße« ballet program.

Since 1999 the MDR, a radio network serving three Central German regions, has regularly worked with the Reinhold Quartet in live productions and in the studio. The ensemble has made string quartet productions of Brahms, Dvorák, Bruckner, Haydn, and Weber and first recordings of works by Felix Mendelssohn-Bartholdy, Arnold Mendelssohn, and Luciano Chailly.

Performances in expanded ensemble form represent an important element in the Reinhold Quartet's repertoire. Its quintet partners include Peter Schurrock and the professors Wolfgang Manz, Jürnjakob Timm, Peter Bruns, and Felix Schwartz.

Two CDs based on MDR productions have been released: quartets by Haydn, Bruckner, and Dvorák on the Querstand label in 2002 and *The British Book* with works by Elgar, J. Weir, Maxwell Davies on Genuin in 2006, and 2013 String Quartets by Arnold Mendelssohn (**cpo**). During the 2012/13 season the Reinhold Quartet will present the European premiere of the string quartet *At the Octoroon Balls* by Wynton Marsalis at the Gewandhaus.



Reinhold-Quartett

cpo 555 012-2