

cpo

Caspar Joseph Brambach

Complete Piano Quartets

Piano Sextet op. 5

Breidenbach · de Haas · Rössel

Nemtsov · Kalbhenn-Rzepka · Daniels



Deutschlandfunk



Caspar Joseph Brambach

Caspar Joseph Brambach 1833–1902

CD 1

Piano Sextet in C minor, Op. 5

29'27

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 1 | Allegro appassionato | 10'10 |
| 2 | Allegro energico | 5'26 |
| 3 | Andante | 6'22 |
| 4 | Allegro vivace | 7'29 |

Piano Quartet in E flat major, Op. 13

40'25

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 5 | Andante – Allegro molto | 11'48 |
| 6 | Adagio | 11'40 |
| 7 | Molto allegro vivace quasi Presto | 6'12 |
| 8 | Allegro vivace, ma non troppo | 10'45 |

Total time 69'57

CD 2

Piano Quartet in A minor, Op. 43

37'15

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | Andante sostenuto – Allegro con brio | 11'24 |
| 2 | Andante con moto | 10'20 |
| 3 | Allegro vivace | 6'31 |
| 4 | Allegro | 9'00 |

Piano Quartet in G minor, Op. 110

35'46

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 5 | Andante espressivo – Allegro agitato | 11'21 |
| 6 | Adagio non troppo | 10'01 |
| 7 | Scherzo. Allegro molto vivace | 5'19 |
| 8 | Un poco Adagio – Allegro vivace | 9'05 |

Total time 73'06

Ernst Breidenbach piano · **Ingo de Haas** violin

Thomas Rössel viola · **Mikhail Nemtsov** violoncello

Gesine Kalbhenn-Rzepka violin II (CD 1, [1-4](#))

Marie Daniels viola II (CD 1, [1-4](#))

Caspar Joseph Brambach

Caspar Joseph Brambach wurde 1833 als Sohn eines Musiklehrers und Klavierstimmers im rheinischen Oberdollendorf geboren. Nach seiner Schulzeit in Bonn schrieb er sich 18-jährig am Kölner Konservatorium ein, wo Ferdinand Hiller (Komposition), Carl Reinecke (Klavier) und Domorganist Franz Weber zu seinen Lehrern zählten. Und zur selben Zeit, als der gleichaltrige Johannes Brahms einige Kilometer rheinabwärts vom Ehepaar Schumann »entdeckt« wurde, nahm auch Brambachs Karriere Fahrt auf. 1853/54 konnte er sich der Öffentlichkeit mit einem Streichquartett und einem Klaviertrio vorstellen, außerdem erhielt er das Mozart-Stipendium des Frankfurter Liederkranzes, das ihm weitere Studien bei Hiller ermöglichte.

In den folgenden Jahren erweiterte Brambach sukzessive sein Betätigungsfeld: Er trat als Klaviersolist in Beethoven-Konzerten auf (Nr. 2 und 3, Trippelkonzert), dazu als Organist und Bratscher. Seine ersten beiden Opera erschienen 1858 im Verlag Breitkopf & Härtel und wurden wohlwollend besprochen. Darüber hinaus unterrichtete er ab 1859 selbst am Konservatorium. Eine Vielseitigkeit, die sich spätestens 1861 auszahlte, als ihn seine Heimatstadt Bonn zum Musikdirektor berief; sein Vorgänger Albert Dietrich soll ihn persönlich empfohlen haben.

Die neue Aufgabe in Bonn scheint der 28-jährige mit viel Elan angegangen zu sein. Obwohl ihm kein festes Orchester zur Verfügung stand und er Verstärkung aus Köln kommen lassen musste, präsentierte er in den Abonnementskonzerten groß besetzte Werke, darunter Oratorien von Händel, Haydn und Mendelssohn, Bachs *Johannes-Passion*, aber auch Zeitgenössisches und Raritäten wie

Caldaras *Regina Coeli*. Er professionalisierte die Arbeit mit dem Städtischen Gesangverein, etablierte eine Kammermusikreihe, in der gleich zu Beginn sein op. 5 erklang, und übernahm 1862 zusätzlich die Leitung des Männergesangsvereins Concordia.

Dass diese erfolgreiche Zeit bereits nach acht Jahren endete, dürfte vor allem an unzureichenden Arbeitsbedingungen gelegen haben. Ohne eigenes Orchester blieben künstlerische Mängel in der Darbietung nicht aus, auch scheinen die Publikumszahlen nicht immer den Erwartungen entsprochen zu haben, und in Brambachs letzter Saison stand kein Konzertsaal mehr zur Verfügung. Zudem wurde er 1865 über seinen Bruder Wilhelm in den »Bonner Philologenstreik« hineingezogen, was ihm ein negatives Presseecho einbrachte. Nachdem er bereits früher mit einem Wechsel nach Aachen spekuliert hatte, legte er Anfang 1869 sein Amt nieder.

Die verbleibenden gut 30 Jahre bis zu seinem Tod sind dokumentarisch nur schwach belegt. Brambach blieb seiner rheinischen (genauer: Bonner) Heimat treu, unterrichtete, dirigierte, komponierte. Dabei verlagerte sich sein Tätigkeitsschwerpunkt immer mehr Richtung Chorgesang; hier nahm er dank seiner Arbeit als Dirigent und Funktionär, vor allem aber dank seiner zahlreichen Vokalwerke bald eine führende Rolle im deutschen Kaiserreich ein. Auf den großen Sängerbundtreffen erklang seine Musik regelmäßig; noch in den 1890er Jahren äußerte sich ein kritischer Beobachter wie Eduard Hanslick anerkennend über Brambachs Schaffen. Sogar in den USA war er erfolgreich: Für seine Kantate *Columbus* op. 60 erhielt er 1886 beim Nordamerikanischen Sängerkongress in Milwaukee den ersten Preis, verbunden mit einem Honorar von 1000 Dollar.

Wenn man Brambach heute nur noch als Schöpfer des »Bergischen Heimatlieds« kennt, lässt sich dies mit seiner zunehmenden Fixierung auf Chormusik erklären: Mehr als drei Viertel seiner veröffentlichten Kompositionen sind Vokalwerke, nach 1891 erschien nur noch ein einziges Instrumentalstück. Was Brambachs Chorwerke transportieren – bürgerliche Selbstvergewisserung, Heimatliebe, Staatstreue, konservative Moral –, wurde spätestens nach dem Ersten Weltkrieg kritisch hinterfragt und aus dem zeitgenössischen Konzertleben weitgehend verdrängt. Hinzu kam, dass Brambach ein Leben lang dem Rheinland verhaftet blieb, er andernorts also keine Gefolgschaft, geschweige denn »Schule« ausbilden konnte. Und, drittens, verfolgte er kompositorisch einen eher traditionellen Ansatz, was ihn für eine auf Fortschritt ausgerichtete Musikgeschichtsschreibung uninteressant machte. Dass er dennoch aus der Masse romantischer Gelegenheitskomponisten herausragt, sollen die vier Werke dieser CD belegen.

Denn gerade in seinen Anfangsjahren bemühte sich Brambach um ein möglichst breites musikalisches Spektrum: Neben den schon erwähnten Kölner Jugendkompositionen entstanden allein bis 1863 diverse Klavier- und Kammermusikwerke, eine Ouvertüre für Orchester sowie eine (verscholene) Sinfonie in D-Dur. Zusammen mit dem 1879 publizierten Klavierkonzert und der einzigen Oper *Ariadne* (1885) ergibt sich so das Bild eines Musikers, dessen Ziel es war, alle klassischen Gattungen zu bespielen. Erst Brambachs besondere Lebensumstände, sein »Scheitern« als Musikdirektor sowie sein Erfolg als Chorkomponist, führten zu jener Spezialisierung, wie wir sie auch von anderen Künstlern des späten 19. Jahrhunderts kennen.

Klaviersextett c-Moll op. 5

Warum der junge Brambach für seine erste kammermusikalische Veröffentlichung ausgerechnet eine Sextettbesetzung wählte, muss Spekulation bleiben. Möglicherweise betrachtete er seine ersten Versuche auf diesem Gebiet, das Quartett und das Klaviertrio, als Studienarbeiten und wollte sich der Öffentlichkeit – inklusive dem Widmungsträger Reinecke – mit einem dezidiert originellen Werk präsentieren. Eine Rolle könnte auch gespielt haben, dass er in Köln regelmäßig mit Streicherkollegen auftrat und für diese sowie für sich selbst als Pianist ein Stück schreiben wollte. Kompositorische Vorbilder jedenfalls sind rar und meist mit Kontrabass besetzt statt mit 2. Bratsche, wie die Sextette von Ries, Kalkbrenner, Bennett oder Hillers Lehrer Aloys Schmitt (1840).

Dass es sich bei op. 5 um ein großes, anspruchsvolles Stück Kammermusik handelt, macht schon der düstere Moll-Beginn klar, vor allem aber der Aufbau des Werks mit vier Sätzen, die beiden äußeren in Sonatenform. Dabei integriert der 1. Satz auch Elemente des brillanten Stils: Der eröffnende Themenvorschlag der Streicher wird vom Klavier zwei Mal improvisatorisch beantwortet und erst danach zu einem stabilen Hauptthema ausgeformt. Und das hat Konsequenzen, denn diese improvisatorischen Anteile mit ihrer metrischen Freiheit und plötzlichem Innehalten begegnen in allen Teilen des Satzes – auch in Durchführung, Reprise und Coda – und bilden so ein Gegengewicht zum hymnisch gefestigten Seitenthema.

Der 2. Satz hat trotz seiner Ruppigkeit Menuettcharakter; dass sein Hauptthema deutliche Ähnlichkeiten mit dem des 1. Satzes aufweist, mag Zufall sein. Formal interessant ist wiederum das

Andante, dessen gesangliche Geigenmelodie vom Klavier aufgenommen und verzerrt wird. Es folgt ein überraschend massiver Mittelteil, in dem sich die Streicher mit einer eigenen Wechselnotenfigur gegen die Übermacht der Klavierakkorde stemmen. Die Rückleitung erfolgt mittels einer Serie von Doppelpunktierungen, und wieder zieht Brambach aus dieser Maßnahme Konsequenzen. Das Gesangsthema erscheint nämlich nun in ganz neuem Licht: Zum innigen Duett von Geige und Cello treten nicht nur begleitende Klavierarpeggien, sondern auch hartnäckige Doppelpunktierungen in der 2. Bratsche – der Mittelteil hat Spuren hinterlassen.

Das Finale wiederum stellt mit seiner demonstrativen Heiterkeit zwar einen Gegenentwurf zum 1. Satz dar, nimmt formal aber auf ihn Bezug. Auch hier ist das Hauptthema nicht einfach da, sondern entsteht im Dialog zwischen Streichern und Klavier. Vom Charakter und den klar definierten Themen her handelt es sich um ein Rondo, doch gibt es erneut einen durchführungsartigen Abschnitt, der am Ende sogar mit einem musikalischen Witz aufwartet. Die Rückkehr nach C-Dur, der Reprisebeginn also, wird durch einen langen Cello-Triller auf G pompös angekündigt, dann aber nonchalant überspielt, da das Cello überhaupt nicht mehr aufhört zu trillern. Ansonsten liegt der Pfiff dieses Satzes in der Verschränkung unterschiedlicher Themen und Motive, mit dem Höhepunkt in der Coda, wenn das Hauptthema plötzlich mit einem neuen Thema kombiniert wird, das sich am Ende triumphal durchsetzt.

Erstmals gespielt wurde das Sextett offenbar im Frühsommer 1860 in Köln, »unter rauschen dem Beifall«, wie die *Niederrheinische Musik-Zeitung* vermerkt, die zudem die »concertierende Klavierstimme« hervorhebt. Brambach setzte das Stück auch auf das Programm seiner ersten Bonner

Quartettsoirée, weitere Aufführungen gab es in Frankfurt/M. (1864), Bremen (1869), Bonn (1871) und Hamburg (1879). Eine Rezension in der *Wiener Deutschen Musik-Zeitung* beurteilte das Werk zwiespältig: Handwerklich tadellos, weise es in seiner Abhängigkeit von Komponisten wie Hummel zu wenig Eigenes auf – alles klinge »etwas Rococo«.

Klavierquartett Es-Dur op. 13

Anders als im Sextett reihte sich Brambach mit der Komposition seines ersten von drei Klavierquartetten deutlich in eine bestehende Tradition ein, die vor allem von Schumanns op. 47 und den beiden Brahms-Quartetten op. 25 und 26 (1863 veröffentlicht) geprägt war. Eine zeitgenössische Besprechung in der *Bonner Zeitung* rückt Brambachs op. 13 denn auch dezidiert in die Schumann-Nachfolge, besonders mit Blick auf die Themengestaltung. Und wie beim Sextett werden auch hier die »formelle Klarheit« und »gewandte Arbeit« einem Mangel an selbständiger Erfindung, an Originalität also, gegenübergestellt.

Anlass für diese Rezension war eine Aufführung des Quartetts 1877 in Bonn, neun Jahre nach Veröffentlichung des Werks im Leipziger Verlag Kistner und fast ebenso lange nach Brambachs Rückzug von seinem Amt als Musikdirektor. Wann genau op. 13 seine Premiere erlebte, ist unklar; 1870 wurde es als »Novität« in Köln gespielt, 1874 in Meiningen. Gewidmet ist das Werk Clara Schumann, die Ende 1866 in Bonn mit dem Klavierkonzert ihres verstorbenen Mannes aufgetreten war, natürlich unter dem Dirigat Brambachs.

So sehr op. 13 durch die Widmung und die Tonart Es-Dur einen Bezug zu Schumanns Klavierquartett herstellt, folgt Brambach diesem Modell doch

nur bedingt. Der 1. Satz setzt fast durchgehend auf Gesanglichkeit, wobei das Klavier – anders als noch im Sextett op. 5 – hauptsächlich begleitende oder stützende Funktionen übernimmt. Während bei Schumann die langsame Einleitung für den gesamten Satz thematisch bedeutsam ist, dient sie bei Brambach lediglich der Hinführung zum schnellen Hauptteil.

Am stärksten emanzipiert sich der langsame Satz vom Vorbild. So feierlich er beginnt, so rasch mündet er in eine Reihe witziger Variationen. Schon in der ersten wird die ernste Stimmung charmant ignoriert, in der zweiten ruppig beiseite gefegt, wobei die Initiative jeweils von einer Variante des Auftaktachtels ausgeht, das mal als Sechzehntelfigur, mal punktiert, später auch als Triole oder als 32tel erscheint. Mit der Rückkehr zum Adagio-Tempo scheint der Satz seinem Ende zuzustreben, doch dann folgen noch zwei Andante-Variationen in neuer Taktart.

Wieder näher an Schumann ist das c-Moll-Scherzo mit seinem Perpetuum-mobile-Gestus und den versetzten Stimmenseiten. Das Hauptthema des ruhigeren Trio-Teils wird am Ende in die durchlaufenden Achtel-Bänder integriert. Und das Finale nimmt das Spiel mit den Taktstärkungen, das schon die ersten beiden Sätze geprägt hatte, wieder auf. Ständige Betonungen auf schwache Zählzeiten verleihen diesem Allegro vivace seinen »Drive«, dem sich allein das Seitenthema mit seinem demonstrativen Gewicht auf der »Eins« entgegenstellt.

Klavierquartett a-Moll op. 43

Beim Klavierquartett a-Moll kennen wir das Datum der Uraufführung: Es wurde erstmals am 13. Februar 1879 in Bonn öffentlich gespielt, und zwar aus dem »Manuscript«, wie es in den Ankündigungen heißt. Vorausgegangen war eine Privatdarbietung in Köln, beide Male mit Brambach am Klavier. Eine weitere Aufführung ist für 1880 in Düsseldorf nachweisbar; im selben Jahr wurde es bei Cohen in Bonn gedruckt sowie 1902 im Berliner Verlag Werntal. Auf eine Widmung scheint Brambach in diesem Fall verzichtet zu haben. Wieder wird in der Presse (*Bonner Zeitung*) die »Gediegenheit der Arbeit« und »Schönheit des Ausdrucks« gelobt, während die thematischen Einfälle nicht zu überzeugen vermögen.

Tatsächlich bleibt Brambach auch im 2. Quartett seinen kammermusikalischen Idealen treu: Die langsame Einleitung zum 1. Satz dient dem Zusammenfinden der Partner sowie der Stauung von Energie, die sich im Allegro con brio entlädt. Dem stürmischen Hauptthema wird als Kontrast ein gesangliches, in sich ruhendes Seitenthema des Cellos gegenübergestellt. Die Durchführung verarbeitet beide sowie diverse Übergangsmotive geradezu lehrbuchhaft, ohne dass die Konflikte überhand nähmen. Auch in formaler Hinsicht gibt es kaum Überraschungen; stattdessen liegt der Fokus auf dem ständigen Wechsel der Rollen, Klangdichte und Intensität.

Ungewöhnlicher ist da schon das Andante con moto, das in seinen Außenteilen ganz auf klangliche Variation eines wiegenliedartigen Themas setzt. Im Mittelteil dagegen formt Brambach aus der kleinen Terz, mit dem diese Melodie beginnt, eine Passage im Stil einer vierstimmigen Invention, deren

Massivität immer mehr zunimmt, bis sie in einem schmerzlichen Höhepunkt kulminiert. Demgegenüber knüpft das d-Moll-Scherzo wieder an das Wechselspiel von Bewegung und Ruhe, Motorik und Gesang aus dem 1. Satz an.

Ganz anders das Finale. Zwar muss sich die neue Grundtonart A-Dur mehrfach gegen Moll-Eintrübungen behaupten, insgesamt aber herrscht ein gelöster, am Ende sogar übermütiger Ton vor. Auf der einen Seite arbeitet Brambach hier mit Floskeln aus dem Bereich der Tanzmusik, die er immer wieder neu kombiniert, auf der anderen unterbricht er den Fluss der Musik häufig und unerwartet. Überraschende Harmonieverläufe und »falsche« Tonarten tun ein Übriges, um aus diesem Satz ein gut gelauntes Kabinettstückchen zu machen.

Klavierquartett g-Moll op. 110

Spezielle Fragen wirft das Klavierquartett Nr. 3 auf. Es erschien 1899, drei Jahre vor Brambachs Tod, im Leipziger Verlag von Friedrich Kistner, doch sind weder Aufführungen noch Rezensionen des Stücks nachweisbar. Ohnehin sticht es aus Brambachs Schaffen nach 1891 auffällig heraus: als einziges Instrumentalwerk des letzten Lebensjahrzehnts gegenüber mehr als 30 Vokalkompositionen. Der Verdacht liegt nahe, dass es zu einem früheren Zeitpunkt komponiert und möglicherweise aus Vollständigkeitsgründen zur Publikation gebracht wurde.

Stilistisch jedenfalls unterscheidet sich op. 110 kaum von den früheren Quartetten. Der Idealtypus romantischer Kammermusik, das Schaffen eines Schumann, Mendelssohn, Brahms, prägt sowohl Form wie Inhalt: Zwei bewegte Ecksätze, beide in Sonatensatzform, umrahmen ein gesangliches

Adagio und ein unbekümmert spiefreudiges Scherzo. Auch die kompositorischen Strategien innerhalb der Sätze sind die gleichen wie bisher: die gründliche, um nicht zu sagen schulgerechte Verarbeitung des thematischen Materials in Satz 1 und 4, die immer intensivere Umspielung des Gesangsthemas im Adagio sowie das Additionsverfahren kleinster Motive im Scherzo.

Und doch ist etwas neu, nämlich die Tatsache, dass die Hauptthemen aller vier Sätze einem motivischen Kern entspringen. Schon in älteren Werken, etwa im Sextett, ließ sich eine solche Substanzgemeinschaft vereinzelt erahnen, hier aber ist sie evident. Die kleine melodische Geste des Cellos in den allerersten Takten des Quartetts bestimmt nämlich nicht nur den Tonvorrat der Hauptthemen, sondern auch ganz konkret den Raum, in dem sie sich bewegen.

Und das hat Folgen auf mehreren Ebenen. Zum einen natürlich eine gewisse Ähnlichkeit in der thematischen Formulierung, die stark von Halbtönen lebt. Dann aber auch klanglich, geht der Anfangsimpuls doch stets von der Tenorlage aus und damit vor allem von Bratsche und Cello. Dagegen heben sich die Seitenthemen der Ecksätze durch ihren helleren Klangcharakter ganz gezielt vom Vorherigen ab. Und noch etwas ist anders als in den restlichen Klavierquartetten: Ein Durchbruch nach Dur findet in op. 110 nicht statt. Zwar enthält der Schlusssatz gleich zwei gewichtige Nebenthemen in Dur, am Ende aber bewährt sich die Idee der Substanzgemeinschaft auch im aufrecht erhaltenen Moll-Charakter.

– *Marcus Imbsweiler*

Ernst Breidenbach erhielt seinen ersten Klavierunterricht im Vorschulalter und studierte später bei Werner Hopstock, Rainer Hoffmann, Aloys Konarsky und Günter Ludwig in Darmstadt und Köln.

Noch während seiner Studienzeit erhielt er 1980 seine erste Lehranstellung an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt.

Über 20 CD-Veröffentlichungen, zahlreiche Rundfunkaufnahmen und Konzertmitschnitte belegen seine künstlerische Vielseitigkeit als Solist, Kammermusiker, Liedpartner und Interpret Neuer Musik.

Als Herausgeber veröffentlichte er Notenausgaben bei Bärenreiter, Zimmermann und im eigenen Melibokus-Musikverlag (Röntgen, Gernsheim, Brambach).

Ingo de Haas erhielt seine Ausbildung bei Ulf Hoelcher und David Takeno in Karlsruhe und London.

Bereits vor Studienabschluss wurde er 1. Konzertmeister am Staatstheater Darmstadt und wechselte 1999 in gleicher Position zum Frankfurter Opern- und Museumsorchester, das 2025 bereits zum fünften Mal zum *Orchester des Jahres* gekürt wurde.

Als gefragter Gastkonzertmeister spielt er regelmäßig bei den großen Orchestern in Deutschland und Europa und ist seit 2023 auch 1. Konzertmeister des Bayreuther Festspielorchesters.

Als Solist und Kammermusiker, auch auf der Barockgeige, ist Ingo de Haas vielfältig aktiv. Das belegen zahlreiche CD-Produktionen und seine Tätigkeit als Primarius des 2007 gegründeten *Hindemith-Quartetts*.

Ingo de Haas spielt eine Violine von Lorenzo Storioni, Cremona 1770.

Thomas Rössel, Solobratscher des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters, besuchte 13-jährig die Violinklasse von Ursula Scholz an der *Spezialschule für Musik Hanns Eisler* in Berlin. 1991 wechselte er mit der Bratsche zu Alfred Lipka, dessen Student er anschließend an der gleichnamigen Hochschule für Musik wurde. In dieser Zeit absolvierte er Praktika beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker. An der Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar schloss Thomas Rössel seine Studienzeit bei Erich Krüger mit dem Konzertexamen ab und trat kurz darauf seine erste Stelle als 1. Solobratscher des Gewandhausorchesters Leipzig an.

Seine Leidenschaft gilt der Kammermusik, speziell dem Quartettspiel, der Lehrtätigkeit und – in seiner Freizeit – dem Bau eigener Instrumente.

Mikhail Nemtsov, Solocellist des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters, erhielt seine erste Ausbildung an der *Rimski-Korsakow-Spezialmusikschule* in St. Petersburg und studierte danach an der *Chetham's School of Music* und dem *Royal Northern College of Music* in Manchester bei Nicholas Jones, Hannah Roberts, Ralph Kirshbaum und Gary Hoffman.

Als Solist spielte Mikhail Nemtsov mit bedeutenden Orchestern, wie etwa dem Mozarteumorchester Salzburg, dem Philharmonia Orchestra London, dem London Festival Orchestra sowie in der Wigmore Hall und Royal Festival Hall.

Seit 2025 hat er eine Professur an der *Anton Bruckner Privatuniversität* in Linz.

Gesine Kalbhenn-Rzepka studierte bei Heinz Rudolf Violine und Musikpädagogik in Dresden (beide Abschlüsse mit Auszeichnung) und wechselte dann

zu Thomas Brandis nach Berlin, wo sie als dessen Assistentin tätig war und ihr Konzertexamen ablegte. In dieser Zeit sammelte sie auch erste Orchestererfahrungen als Konzertmeisterin des *European Union Youth Orchestra* und als Substitutin der Staatskapelle Dresden. Ein Kammermusikstudium beim Alban Berg Quartett rundete ihre Ausbildung ab.

Ihre erste Stelle als Stellvertretende Konzertmeisterin trat sie im Jahr 2000 am Staatstheater Darmstadt an und hat die gleiche Position im Frankfurter Opern- und Museumsorchester seit 2005 inne. Sie ist eine gefragte Kammermusikpartnerin, u. a. des *Beaux Arts Trio*, als Solistin und Gastkonzertmeisterin tritt sie regelmäßig mit namhaften Orchestern auf.

Marie Daniels, geboren 1991 in Texas, gibt ihre Begeisterung für Musik als Bratschistin und Lehrerin gerne weiter. Von 2018 bis 2023 war sie Vorspielerin bei den Bremer Philharmonikern und wechselte 2024 zum Frankfurter Opern- und Museumsorchester. Seit 2012 leitet sie *The Woodlands Chamberfest*, ein Kammermusikfestival für Schüler*innen in Texas. Marie Daniels hat ihre Master- und Bachelorstudien an der *Juilliard School* in NYC absolviert.

In ihrer Freizeit engagiert sie sich mit dem *Orchester des Wandels e.V.* oder trainiert für ihren nächsten Triathlon.



Ernst Breidenbach

Caspar Joseph Brambach

Caspar Joseph Brambach was born in 1833 in Oberdollendorf in the Rhineland. He was the son of a music teacher and piano tuner. After his schooling in Bonn, the 18-year old enrolled at the Cologne Conservatory. Among his teachers were Ferdinand Hiller (composition), Carl Reinecke (piano) and cathedral organist Franz Weber. At the same time Johannes Brahms, who was the same age, was being "discovered" by the Schumanns a few kilometres downstream on the Rhine, Brambach's career also began to take off. In 1853-54, he presented the public with a string quartet and a piano trio. He also received a Mozart scholarship from the Frankfurt Liederkrantz, which enabled him to further his studies with Hiller.

In the following years, Brambach successively expanded his range of activities. He appeared as a piano soloist performing Beethoven's concertos (Nos. 2 and 3, Triple Concerto) and played organ and viola. His first two operas were published by Breitkopf & Härtel in 1858 and were favourably received. Beyond that, he taught at the conservatory starting in 1859. His versatility paid off in 1861 at the latest, when his home city of Bonn appointed him music director; his predecessor Albert Dietrich is said to have personally recommended him.

The 28-year old seems to have begun his new position in Bonn with great enthusiasm. Although he had no permanent ensemble available to him and he had to organise substitute musicians from Cologne, he presented large-scale works at the subscription concerts, including oratorios by Handel, Haydn, and Mendelssohn, Bach's *St. John's Passion*, contemporary works and rarities such as Caldara's *Regina Coeli*. He brought professionalism to the

city's choral society, established a chamber music series that featured his Op. 5, and took over the direction of the men's choral society Concordia in 1862.

The fact that this successful time ended after only eight years was most likely due to the poor working conditions. Without his own orchestra, there was no way to maintain high artistic standards in performance. In addition, audience attendance did not always live up to his expectations and there was not even a concert hall available to Brambach in his final season there. In addition, he was drawn into the "Bonn Philologists' Dispute" in 1865 along with his brother Wilhelm, which earned him negative press coverage. Having previously speculated about a move to Aachen, he resigned from his post at the beginning of 1869.

The remaining 30 years until his death are poorly documented. Brambach remained loyal to the Rhineland (specifically: Bonn), teaching, conducting and composing. His focus shifted increasingly towards choral singing, where he soon assumed a leading role in the German Empire thanks to his work as a conductor and functionary, but above all thanks to his numerous vocal works. His music was regularly performed at large choral festivals, and even in the 1890s, critical observers such as Eduard Hanslick wrote appreciatively of Brambach's work. He was even successful in the United States. In 1886, he received first prize and \$1,000 at the North American Choral Festival in Milwaukee for his cantata *Columbus*, Op. 60.

If Brambach is only known today as the composer of the *Bergisches Heimatlied*, this can be explained by his increasing focus on choral music. More than three quarters of his published compositions are vocal works, and after 1891, he published only one

more instrumental piece. What Brambach's choral works convey—bourgeois self-assurance, love of one's homeland, loyalty to the state, conservative morals—was critically questioned after the First World War and largely suppressed from contemporary concert life. In addition, Brambach remained attached to the Rhineland throughout his life, meaning that he was unable to establish a following elsewhere, let alone educate a school of followers. Thirdly, he believed in a rather traditional approach to composition, which made him uninteresting to music historians focused on progress. The four works on these CDs prove that he nevertheless stands out from the crowd of romantic composers who wrote occasional works.

Especially in his early years, Brambach strove to cover as broad a musical spectrum as possible. In addition to the aforementioned compositions for young people in Cologne, he wrote various piano and chamber music works, an overture for orchestra and a symphony in D major (now lost) all by 1863. Together with the piano concerto published in 1879 and his only opera, *Ariadne* (1885), this paints a picture of a musician whose goal was to master all classical genres. It was Brambach's unusual circumstances, his "failure" as a music director and his success as a choral composer that led to the specialisation we see in other artists of the late 19th century.

Piano Sextet in C minor, Op. 5

Just why the young Brambach chose a sextet instrumentation for his first published chamber music work remains speculation. He may have regarded his first attempts in the field, the quartet and the piano trio, as student works and wanted to present

the public—including his dedicatee Reinecke—with a decidedly original work. The fact that he regularly performed in Cologne with string players and wanted to write a piece for them and himself as a pianist could have also played a role. Compositional role models are rare and mostly include a double bass instead of a second viola, including the sextets of Ries, Kalkbrenner, Bennett, or Hiller's teacher Aloys Schmitt (1840).

The fact that Op. 5 is a large-scale, ambitious piece of chamber music is clear from the very beginning, not only with the opening in a sombre minor key, but also the dramaturgy of the piece with four movements, with the two outer movements in sonata form. The first movement also incorporates elements of the brilliant style. The opening suggested theme of the strings is answered by the piano in an improvisatory way and only afterwards does a stable main theme crystallize. And this has consequences, because these improvisational elements, with their metrical freedom and sudden pauses, occur throughout all parts of the movement—including the development, recapitulation and coda—thus forming a counterweight to the hymn-like secondary theme.

Despite its coarseness, the second movement has a minuet character; the fact that its main theme bears clear similarities to that of the first movement may be coincidental. The form of the *Andante* is also interesting, with its cantabile violin melody later taken on and embellished by the piano. This is followed by a surprisingly massive middle section in which the strings counter the overwhelming power of the piano chords with their own, alternating note figure. The return is made by means of a series of double dotted rhythms, and later Brambach draws from them. The cantabile theme now appears in a

completely new light. The intimate duet between violin and cello is accompanied not only by piano arpeggios, but also by persistent double dotted rhythms in the second viola—the middle section has left its mark.

With its demonstrative cheerfulness, the finale represents a contrast to the first movement. Its form, however, refers back to it. Here, too, the main theme does not simply appear, but emerges in dialogue between the strings and the piano. In terms of character and clearly defined themes, this is a rondo, but there is once again a development-like section, which even ends with a musical joke. The return to C major and with it the beginning of the recapitulation is announced pompously by a long cello trill on G, but then nonchalantly continues, as the cello does not stop trilling at all. Otherwise, the appeal of this movement lies in the interweaving of different themes and motifs, culminating in the coda, when the main theme is suddenly combined with a new theme that triumphantly prevails at the end.

The sextet was apparently first performed in early summer 1860 in Cologne, “to thunderous applause”, as the *Niederrheinische Musik-Zeitung* noted, which also highlighted the “concertante piano part”. Brambach also included the piece in the programme for his first quartet soirée in Bonn, and further performances followed in Frankfurt am Main (1864), Bremen (1869), Bonn (1871) and Hamburg (1879). A review in the *Wiener Deutsche Musik-Zeitung* gave the work a mixed review. According to the reviewer, the piece was technically flawless, but showed too little originality in its dependence on models such as Hummel—everything sounded “somewhat Roccoco”.

Piano Quartet in E flat major, Op. 13

Unlike his sextet, Brambach’s first of three piano quartets clearly followed an existing tradition, which was mainly influenced by Schumann’s Op. 47 and Brahms’ two quartets Op. 25 and 26 (published in 1863). A contemporary review in the *Bonner Zeitung* places Brambach’s Op. 13 firmly in the Schumann tradition, particularly with regard to the thematic structure. As with the sextet, his “formal clarity” and “skilful craft” are unfortunately coupled with a lack of independent invention, meaning originality.

The occasion for this review was a performance of the quartet in 1877 in Bonn, nine years after the work was published by Kistner in Leipzig and almost as long after Brambach stepped down from his position as music director. It is unclear exactly when Op. 13 premiered; it was performed as a “novelty” in Cologne in 1870 and in Meiningen in 1874. The work is dedicated to Clara Schumann, who performed her late husband’s piano concerto in Bonn at the end of 1866, naturally under Brambach’s baton.

Although Op. 13 establishes a connection to Schumann’s piano quartet through its dedication and the key of E flat major, Brambach only follows this model to a limited extent. The first movement is almost entirely vocal in character, with the piano—unlike in the Sextet, Op. 5—mainly taking on an accompanying or supporting role. While Schumann’s slow introduction is thematically significant for the entire movement, Brambach uses it merely as a transition to the fast main section.

The slow movement is the one that most strongly breaks away from the model. Although it begins solemnly, it quickly leads into a series of jocular variations. The serious mood is charmingly ignored in

the first variation and even brusquely swept aside in the second, with the impetus coming from a variation of the opening eighth note, which appears sometimes as a sixteenth note, sometimes dotted, and later also as a triplet or a thirty-second note. Just as the movement seems to be drawing to a close with the return to the *Adagio* tempo, two *Andante* variations follow in a new time signature.

The C minor *Scherzo* is again more Schumannesque with its perpetual motion and staggered voice entries. The main theme of the quieter trio section is integrated into the continuous chains of eighth notes at the end. With its varied rhythmic emphases, the finale then picks up where the first two movements leave off. Constant emphasis on weak beats gives this *Allegro vivace* its drive, which is balanced only by the secondary theme with its demonstrative weight on the downbeat.

Piano Quartet in A minor, Op. 43

We know the date of the premiere of the Piano Quartet in A minor—it was first publicly performed on 13 February 1879 in Bonn, from the “manuscript”, as stated in the announcements. This was preceded by a private performance in Cologne. Both performances featured Brambach on the piano. Another performance on record took place in Düsseldorf in 1880; in the same year, it was printed by Cohen in Bonn and in 1902 by the Berlin publisher Werntal. In this case, Brambach seems to have dispensed with a dedication. Once again, the press (*Bonner Zeitung*) praised the “solidity of the work” and “beauty of expression”, but the thematic ideas failed to convince the critics.

In fact, Brambach remains true to his chamber music ideals in his second quartet. The slow

introduction of the first movement serves to bring the musicians together and build up energy, which is then released in the *Allegro con brio*. The stormy main theme is contrasted by a lyrical, tranquil secondary theme played by the cello. The development treats both of these, as well as various transitional motifs, in an almost textbook manner, without allowing the conflicts to get out of hand. There are few surprises in terms of form; instead, the focus is on the constant shifting of roles as well as the density and intensity of sound.

The *Andante con moto* is more unusual. Its outer sections rely entirely on tonal variations of a lullaby-like theme. In the contrasting middle section, Brambach employs the minor third from the opening of the melody to form a passage in the style of a four-part invention, whose massiveness increases steadily until it culminates in a poignant climax. On the other hand, the D minor *Scherzo* again takes up the alternation between movement and repose, drive and song from the first movement.

The finale is completely different. Although the new key of A major has to assert itself several times against excursions in minor, overall a relaxed and ultimately even exuberant tone prevails. Brambach works with elements of dance music, which he combines in ever-changing ways. He also frequently and unexpectedly interrupts the flow of the music. Surprising harmonic progressions and “wrong” keys contribute to making this movement a cheerful showpiece.

Piano Quartet in G Minor, Op. 110

Piano Quartet No. 3 raises a number of specific questions. It was published by Leipzig's Friedrich Kistner in 1899, three years before Brambach's death, but no performances or reviews are on record. In any case, it stands out conspicuously from Brambach's oeuvre after 1891. It is the only instrumental work he wrote in the last decade of his life, compared to more than 30 vocal compositions. It seems likely that it was composed earlier and was published for reasons of completeness.

Stylistically, at least, Op. 110 hardly differs from the earlier quartets. The ideal pattern of romantic chamber music as set forth by Schumann, Mendelssohn and Brahms influences both the form and the content of the piece. Two surging outer movements, both in sonata form, create the framework for a cantabile *Adagio* and a carefree, exuberant *Scherzo*. The compositional strategies of the movements are also the same as before. The thorough or even textbook treatment of the thematic material in movements 1 and 4, the increasingly intense elaboration of the cantabile theme in the *Adagio*, and the cumulative effect of tiny motifs in the *Scherzo*.

Yet something is new, especially the fact that the main themes of all four movements clearly emerge from a single motivic core. In earlier works, such as the sextet, such common ground could be discerned now and again, but in Op. 110, it is obvious. The small melodic gesture of the cello in the very first bars of the quartet not only sets forth the tonal range of the main themes, but also very specifically the space in which they move.

This has consequences on several levels. On the one hand, there is of course a certain similarity

between the themes, which rely heavily on semitones. In terms of sound, the initial impulse always emerges from the tenor register and thus primarily from the viola and cello. In contrast, the secondary themes of the outer movements are deliberately distinguished from what precedes them by their lighter character. Something else differs from the other piano quartets—there is no breakthrough to a major key in Op. 110. Although the final movement contains two significant secondary themes in major, the idea of common ground ultimately prevails with its consistently minor character.

– Marcus Imbsweiler

Ernst Breidenbach received his first piano lessons as a preschooler and later studied with Werner Hopstock, Rainer Hoffmann, Aloys Kontarsky, and Günter Ludwig in Darmstadt and Cologne.

While still a student, he received his first teaching position at the Academy of Music in Darmstadt in 1980.

Over 20 CD releases, numerous radio recordings, and concert recordings attest to his artistic versatility as a soloist, chamber musician, lieder partner, and interpreter of new music.

As an editor, he published sheet music with Bärenreiter, Zimmermann, and his own Melibokus music publishing house (Röntgen, Gernsheim, Brambach).

Ingo de Haas received his training from Ulf Hoelscher and David Takeno in Karlsruhe and London.

Even before graduating, he became First Concertmaster at the Darmstadt State Theater and in 1999 moved to the same position with the Frankfurt Opera and Museum Orchestra, which was named *Orchestra of the Year* for the fifth time in 2025.

As a sought-after guest concertmaster, he regularly plays with major orchestras in Germany and Europe and has been Principal Concertmaster of the Bayreuth Festival Orchestra since 2023.

Ingo de Haas is widely active as a soloist and chamber musician, including on the baroque violin. This is evidenced by numerous CD productions and his work as first violinist of the Hindemith Quartet, founded in 2007.

Ingo de Haas plays a violin by Lorenzo Storioni, Cremona 1770.

Thomas Rössel, principal viola player of the Frankfurt Opera and Museum Orchestra, attended Ursula Scholz's violin class at the Hanns Eisler Special School of Music in Berlin at the age of 13. In 1991 he switched to Alfred Lipka as a viola player, and subsequently became his student at the music college of the same name. During this time, he completed internships with the Berlin Radio Symphony Orchestra and the Karajan Academy of the Berlin Philharmonic. Thomas Rössel completed his studies with Erich Krüger at the Franz Liszt Academy of Music in Weimar with a concert exam and shortly thereafter took up his first position as principal viola with the Gewandhaus Orchestra in Leipzig.

His passion lies in chamber music, especially quartet playing, teaching, and—in his free time—building his own instruments.

Mikhail Nemtsov, principal cellist of the Frankfurt Opera and Museum Orchestra, received his initial training at the Rimsky-Korsakov Special Music School in St. Petersburg and subsequently studied at Chetham's School of Music and the Royal Northern College of Music in Manchester with Nicholas Jones, Hannah Roberts, Ralph Kirshbaum, and Gary Hoffman.

As a soloist, Mikhail Nemtsov has performed with major orchestras, including the Mozarteum Orchestra Salzburg, the London Philharmonia Orchestra, the London Festival Orchestra, as well as at Wigmore Hall and the Royal Festival Hall.

Since 2025, he has held a professorship at the Anton Bruckner Private University in Linz.

Gesine Kalbhenn-Rzepka studied violin and music education with Heinz Rudolf in Dresden (both degrees with distinction) and then moved to Thomas Brandis in Berlin, where she worked as his assistant and completed her concert exam. During this time, she also gained her first orchestral experience as concertmaster of the European Union Youth Orchestra and as a substitute with the Dresden State Orchestra. Chamber music studies with the Alban Berg Quartet rounded out her training.

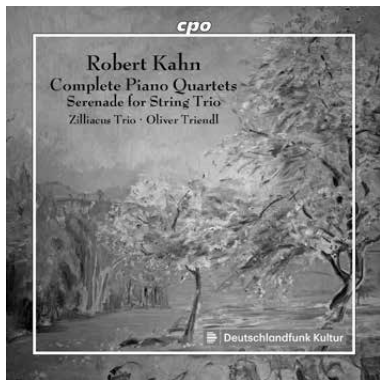
She took up her first position as deputy concertmaster at the Darmstadt State Theater in 2000 and has held the same position with the Frankfurt Opera and Museum Orchestra since 2005. She is a sought-after chamber music partner, including with the Beaux Arts Trio, and regularly appears as a soloist and guest concertmaster with renowned orchestras.

Marie Daniels, born in Texas in 1991, enjoys sharing her passion for music as a violist and teacher. From 2018 to 2023, she was principal of the Bremen Philharmonic and joined the Frankfurt Opera and Museum Orchestra in 2024. Since 2012, she has directed The Woodlands Chamberfest, a chamber music festival for students in Texas. Marie Daniels completed her master's and bachelor's degrees at the Juilliard School in NYC.

In her free time, she is involved with the *Orchestra des Wandels* e.V. (Orchestra of Change) and trains for her next triathlon.



V.l.n.r.: Mikhail Nemtsov, Marie Daniels, Thomas Rössel, Gesine Kalbhenn-Rzepka, Ingo de Haas



Already available

cpo 555 510-2



Already available

cpo 555 330-2

cpo 555 653-2

Co-Production: **cpo**/Deutschlandfunk

Recording: Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Köln, 27-30 November 2023 (opp. 13 & 110),
2-5 December 2024 (opp. 5 & 43)

Recording Producer, Digital Editing & Mastering: Holger Urbach

Recording Engineer: Hendrik Manook (opp. 13 & 110), Michael Morawietz (opp. 5 & 43)

Executive Producers: Christoph Schmitz (DLF) / Burkhard Schmilgun (**cpo**)

Cover: Gustav Preyer, "Waldpartie aus dem Bergischen Land", 1834; private collection

© Photo: akg-images, 2025

Photography: Ernst Breidenbach (p. 11, 18), Frederico Kersting (p. 20)

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2026 – Made in Germany



V.l.n.r.: Mikhail Nemtsov, Thomas Rössel, Michael Morawietz (TI), Ernst Breidenbach, Holger Urbach (TM), Marie Daniels, Gesine Kalbhenn-Rzepka, Ingo de Haas