



EMILIE MAYER



1

EMILIE MAYER (1812-1883)

Overture in D minor

Ré mineur / d-Moll

- 1 | Andantino - Allegro Vivace 8'05

Piano Concerto *

B-flat major / Si bémol majeur / B-Dur

- 2 | I. Allegro 12'48
3 | II. Un poco adagio 6'05
4 | III. Allegretto - Adagio - Allegretto - Adagio - Vivace 9'40

Overture No.3 in C major

Do majeur / C-Dur

- 5 | Adagio - Allegro Vivace 10'00

Symphony No.1 in C minor

Do mineur / c-Moll

- 6 | I. Adagio - Allegro energico 9'58
7 | II. Adagio 7'05
8 | III. Allegro vivace - Minuetto. Moderato - Allegro vivace 6'38
9 | IV. Finale. Adagio - Allegro 8'53

Alexander Melnikov* *grand piano (Blüthner, 1867)*

Akademie für Alte Musik Berlin

Bernhard Forck *concertmaster*



Akademie für Alte Musik Berlin

<i>Violins I</i>	Bernhard Forck, <i>concertmaster</i> , Kerstin Erben, Javier Aguilar Bruno, Barbara Halfter, Sophie Wedell, Semion Gurevich, Julita Forck
<i>Violins II</i>	Edi Kotlyar, Dörte Wetzel, Erik Lloyd Dorset, Gabriele Steinfeld, Katharina Grossmann, Thomas Graewe, Erika Takano-Forck
<i>Violas</i>	Clemens-Maria Nuszbaumer, Sabine Fehlandt, Annette Geiger, Monika Grimm
<i>Cellos</i>	Katharina Litschig, Antje Geusen, Barbara Kernig, Philine Lembeck
<i>Double basses</i>	Christine Sticher, Kit Scotney, Leopold Rucker
<i>Flutes</i>	Gergely Bodoky, Andrea Theinert
<i>Oboes</i>	Xenia Löffler, Michael Bosch
<i>Clarinets</i>	Ernst Schlader, Odile Ettelt
<i>Bassoons</i>	Christian Beuse, Eckhard Lenzing
<i>Horns</i>	Erwin Wieringa, Miroslav Rovenský
<i>Trumpets</i>	Ute Weyrich, Sebastian Kuhn
<i>Trombones</i>	Marick Vivion, Till Krause, Tural Ismayilov
<i>Timpani</i>	Francisco Manuel Anguas Rodriguez

Le texte musical des œuvres au programme est basé sur une nouvelle édition réalisée grâce à l'Akademie für Alte Musik Berlin. Les sources des œuvres d'Emilie Mayer conservées à la Bibliothèque d'État de Berlin ont servi à leur élaboration.

The scores of the recorded works are based on a new edition by the Akademie für Alte Musik Berlin, drawing on the source material of Emilie Mayer's works archived in the Berlin State Library.

Der Notentext der eingespielten Werke basiert auf einer neuen Edition durch die Akademie für Alte Musik Berlin. Für deren Erstellung wurden die in der Berliner Staatsbibliothek überlieferten Quellen der Werke Emilie Mayers herangezogen.

LA REDÉCOUVERTE D'UNE COMPOSITRICE INOUIË

I. CONTEXTE

Compositrice parmi les plus importantes et les plus connues du XIX^e siècle, Emilie Mayer (1812-1883) réussit à s'imposer dans un paysage culturel dominé par les hommes. Bien que ses pages aient été jouées dans l'Europe entière, sa mort la précipita dans l'oubli. Il fallut attendre ces dernières années pour constater un regain d'intérêt à l'égard de cette remarquable créatrice. Preuve en est la présence accrue de ses œuvres aux programmes des concerts, enregistrements et publications. Cela non seulement parce que l'attention portée à la production artistique féminine s'est globalement améliorée, mais aussi du fait que la qualité exceptionnelle de sa musique exige une reconnaissance à la hauteur de son talent. Nous admirons aujourd'hui l'étendue et la richesse singulière de son catalogue, lequel va du domaine chambriste aux grandes pièces orchestrales, incluant même un singspiel de jeunesse sur un texte de Goethe (*La Pêcheuse*).

L'Akademie für Alte Musik Berlin présente, pour la première fois regroupées sur trois disques et dans une restitution sonore historiquement informée, les œuvres orchestrales de Mayer parvenues jusqu'à nous. L'ensemble comprend quatre ouvertures de concert (sur plus d'une douzaine à l'origine), un concerto pour piano et les cinq symphonies (sur les huit envisagées) connues aujourd'hui en version instrumentée ; une sixième n'existe que sous forme de réduction pour piano à quatre parties. Mayer se consacra ainsi de manière particulièrement intense à un genre qui, plus que tout autre, était destiné à l'exécution en public.

Imputable au manque d'éditions imprimées ainsi qu'au snobisme universitaire, la diffusion limitée de ses œuvres eut pour effet que les compositions orchestrales de Mayer dormirent longtemps dans de sombres fonds d'archives. De plus, la majorité de sa production dans le domaine se situe entre la *Quatrième* de Schumann (1851) et la *Première* de Brahms (1876), moment que la musicologie a longtemps étiqueté comme une période de crise pour le genre. La comparaison quasi réflexe avec Beethoven comme mesure de toute chose contribua aussi à entraver une vision objective des diverses contributions de Mayer à la symphonie. Les fondements de cette recherche furent notamment posés par Almut Runge-Woll qui, en 2003, consacra une thèse exhaustive à la vie et à l'œuvre de l'artiste. Aujourd'hui encore, les préjugés obscurcissent la perception de ses partitions lorsque, dans les annonces de concerts, Mayer est ouvertement désignée comme un "Beethoven au féminin", manière de continuer à sous-estimer son génie créatif propre.

II. APERÇU BIOGRAPHIQUE

Emilie Mayer vit le jour à Friedland, dans le Mecklembourg, en 1812. Elle était la fille d'un riche pharmacien de la ville et de sa seconde épouse, laquelle mourut en couches deux ans plus tard. La musique entra dans sa vie à l'âge de cinq ans : l'organiste et professeur local, Carl Heinrich Ernst Driver, lui donna ses premières leçons de piano et l'encouragea très tôt à composer quelques danses et variations. Dès lors, la création musicale devint pour elle quelque chose de tout à fait naturel.

Tandis que ses frères et sœurs se mariaient et quittaient peu à peu le foyer, Emilie gérait le domicile paternel. Ce n'est qu'à 28 ans qu'elle décida de s'installer à Stettin (aujourd'hui Szczecin) pour devenir compositrice. Un dramatique événement familial agit comme déclencheur : en 1840, le jour du vingt-sixième anniversaire de la mort de sa mère, son père se suicida. Orpheline, elle prit l'initiative de tracer sa propre route : célibataire, mais la musique à ses côtés. L'héritage qu'elle toucha lui assura l'indépendance financière.

À Stettin, Mayer étudia avec Carl Loewe, dont on se souvient surtout comme auteur de ballades, mais qui est également à la tête d'un riche catalogue d'oratorios et d'opéras. Dans sa nouvelle ville, Emilie fréquentait les salons musicaux et se fit remarquer pour sa musique instrumentale à grand effectif. Ses premières œuvres témoignent de la richesse et de la profondeur de son inspiration, marquant les débuts de sa quête de reconnaissance publique en tant que compositrice professionnelle.

Si les femmes occupèrent des places de choix parmi les artistes interprètes de l'époque, leur capacité à créer de manière indépendante se voyait souvent contestée. Il y eut certes des compositrices renommées, mais peu nombreuses, comme Fanny Hensel, dont les talents n'étaient en rien inférieurs à ceux de son frère Felix Mendelssohn. Pourtant, leur père refusa à sa fille toute carrière artistique. Les conventions sociales – dictées par les hommes – réservaient généralement aux dames de l'ère Biedermeier les prestations privées ou semi-publiques, et leur imposaient d'écrire pour le tiroir. Clara Schumann dut finalement elle aussi se résigner à l'incompatibilité entre la vie d'épouse et celle de créatrice. Ailleurs, on se montrait toutefois plus libéral : en France, la pianiste et compositrice Louise Farrenc (1804-1875), qui enseigna le piano au Conservatoire de Paris pendant trois décennies, put affirmer son indépendance dans un monde musical où les femmes rencontraient de nombreux préjugés.

Audacieuse, Mayer franchit une nouvelle étape en 1847, à l'âge de 35 ans, en s'installant à Berlin pour poursuivre ses études auprès d'Adolf Bernhard Marx. L'ancien rédacteur en chef de la *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* passait pour un fervent admirateur de Beethoven et une autorité en matière de théorie

musicale. Emilie suivit également des cours d'instrumentation auprès de Wilhelm Wieprecht. Le réformateur de la musique militaire prussienne devait désormais s'efforcer de faire jouer ses œuvres en tant que chef de l'orchestre Euterpe.

Lorsqu'en 1851, Mayer emménagea dans un appartement au numéro 72 de la Markgrafenstraße, non loin du Théâtre royal – l'actuel Konzerthaus, place du Marché des Gendarmes –, elle se fit inscrire dans l'annuaire de la ville en tant que "compositrice". Chose qui témoigne d'une confiance en soi unique pour l'époque, assurance dont on ne mesure qu'aujourd'hui toute la portée. Dans les années de son installation à Berlin, le philosophe Arthur Schopenhauer écrivait dans son *Essai sur les femmes* (1851) qu'"elles ne possèdent ni le sentiment, ni l'intelligence de la musique, pas plus que de la poésie ou des arts plastiques".

Mayer eut la chance, en tant qu'élève privée, de trouver des professeurs partageant déjà des idées plus progressistes et, de par son activité, elle favorisa également ce changement. Adolf Bernhard Marx déclarait en 1855 : "Nous ne pouvons fermer aux femmes ni l'enseignement ni les salles de concert [...] Nous devons reconnaître [leur] droit à une éducation sans restriction et remplir pleinement notre devoir envers elles."

Si les professeurs de Mayer furent d'un grand soutien, il lui fallut aussi faire preuve d'un engagement personnel extrêmement énergique pour surmonter les résistances de l'époque. De 1850 à 1854, elle organisa et finança personnellement des concerts annuels de ses œuvres au Théâtre Royal de Berlin. Sa musique eut un grand écho au sein de la critique contemporaine. Cependant, il était rare que des plumes influentes comme celle de Ludwig Rellstab lui adressent des éloges impartiaux. La plupart des commentateurs lui faisaient parfois des compliments ambigus, voire la raillaient. On lut dans la *Neue Berliner Musikalische Zeitung* : "Ce que les forces féminines, les forces de second ordre, peuvent – Emilie Mayer l'a réussi et reproduit". C'est dans la capitale prussienne qu'elle parvint enfin à percer en tant que compositrice de pages instrumentales d'envergure, centre de son activité de 1847 à 1862, puis à nouveau après son retour de Stettin dans les années qui suivirent 1875.

Sa tombe au cimetière de la Trinité à Kreuzberg fut seulement redécouverte lors du tournage du documentaire *Komponistinnen – eine filmische und musikalische Spurensuche*¹ (2021) de Kyra Steckweh et Tim van Beveren, jalon récent dans la réappropriation d'Emilie Mayer par un large public.

Si deux portraits contemporains de la compositrice nous sont parvenus, les traces de Mayer elle-même restent rares. Ce que l'on en sait grâce à quelques lettres, encyclopédies et témoignages de ses proches brosse le portrait d'une femme modeste mais toujours souveraine dans ses actes. Si l'on regrette que sa personnalité soit si peu mise en avant par rapport à son œuvre, cette lacune constitue paradoxalement un atout, permettant d'apprécier pleinement ses partitions. Se faire une idée d'Emilie Mayer aujourd'hui consiste avant tout en une chose : laisser parler sa musique.

1 Compositrices - une quête cinématographique et musicale

III. SUR LES ŒUVRES

Quelles qu'aient été l'assurance et l'originalité avec lesquelles Mayer traça sa voie de compositrice, sa plume témoigne également d'une audace singulière face aux conventions musicales. C'est principalement durant ses études à Stettin, ville alors en plein essor économique et culturel, qu'elle acquit une expérience significative du répertoire symphonique. Inaugurée en 1843, la ligne de chemin de fer vers Berlin reliait le chef-lieu poméranien à la capitale prussienne en seulement quatre heures et demie. Au cœur de la vie artistique de Stettin, Carl Loewe, nommé directeur musical municipal à 24 ans par Carl Friedrich Zelter, chef de la *Sing-Akademie de Berlin* et fondateur de la *Preußischen Musikpflege*, exerça ses fonctions de manière déterminante pendant près de quarante ans. Comme le souligne Martin Ruhnke : "La vie musicale publique connu, sous sa direction, un essor remarquable. Presque toutes les symphonies de Beethoven furent jouées, ainsi que des œuvres orchestrales de Mendelssohn, Schubert, Spohr et d'autres. L'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, composée en 1826, fut donnée [par Loewe] dès 1827, et la *Symphonie en ut majeur* de Schubert, découverte en 1839, dès 1841."

Compilé durant ses années d'études, un recueil de partitions intitulé *Musikalisches Allerley* ["Mélanges musicaux"] offre un éclairage supplémentaire sur la formation de son style. Les pièces qu'elle y nota, sous forme d'extraits, sont principalement de Mozart, Haydn et Beethoven, figures omniprésentes dans les programmes de concerts berlinois du milieu du XIX^e siècle. De nombreux autres compositeurs y sont représentés, dont Robert Schumann, Gioachino Rossini et, bien sûr, Felix Mendelssohn, ami proche de Marx, dont la musique fut également défendue par Loewe. Originale, l'œuvre orchestrale de Mayer s'étendra entre le classicisme et le romantisme.

Comme beaucoup de compositeurs – et de compositrices, telle Fanny Hensel –, Emilie Mayer considérait l'ouverture de concert comme un laboratoire d'écriture symphonique. Depuis le début du XIX^e siècle, le genre s'était développé en tant que page orchestrale à part entière, régulièrement mis en tête des programmes de concert. Ce type de morceau reflétait un nouvel intérêt esthétique pour un cheminement de pensée musicale "caractéristique". Schumann, évoquant les ouvertures de Mendelssohn, décrivait pertinemment ce phénomène comme "l'idée de la symphonie contenue tout entière dans un cercle plus restreint" (1835).

L'une des caractéristiques de l'**Ouverture en ré mineur** est l'imprévisibilité, presque méticuleusement orchestrée, avec laquelle s'enchaînent les idées. L'*Andantino* liminaire instaure un paysage sonore authentiquement romantique, issu d'une introduction hésitante et mystérieuse. Puis l'*Allegro vivace* présente le premier thème intelligible de la pièce, lequel s'élance avec véhémence et se développe rapidement en

de puissantes progressions sonores. De surprenants moments s'immiscent dans la formidable intensité de l'œuvre, comme l'intégration d'un solo de flûte très exposé avant le retour du thème secondaire.



Mayer ne se consacra qu'une seule fois au concerto instrumental. Malgré des traits de caractères préromantiques, le **Concerto pour piano en si bémol majeur** s'inscrit nettement dans le courant classique de son œuvre. Comme c'est généralement le cas pour les compositions de la musicienne, non-datées, la période de sa conception demeure incertaine. Cet ouvrage-ci n'est mentionné par Emilie elle-même que dans une lettre du 7 août 1857 au chef et fondateur de la Société musicale de Hambourg, Georg Dietrich Otten. Non seulement aucune exécution de son vivant n'est attestée, mais les parties d'orchestre de l'exemplaire autographe conservé ne portent pas de trace d'utilisation. Dans le cas contraire, la pièce aurait probablement été signalée dans les comptes rendus des concerts organisés par Mayer.

La partition en question apparaît d'abord comme la recherche musicale d'une image sonore que Mayer connaissait depuis sa jeunesse. L'effectif, avec deux clarinettes au lieu de hautbois, évoque celui des ultimes concertos pour piano de Mozart. Lequel avait pourtant déjà ouvert la voie au romantisme plus de soixante ans auparavant avec la sombre passion de son *Vingtième*, en *ré* mineur. On peut vaguement situer l'œuvre de Mayer dans les années 1850, époque à laquelle Brahms accoucha de son *Premier*, monumental, et où Liszt travaillait sur la version finale de son *Deuxième*, en la majeur, initialement conçu comme un "concert symphonique".

À l'inverse, l'œuvre de Mayer se distingue par une virtuosité finement tissée. Le premier épisode solo du piano présente un thème entièrement déployé dans le style d'une sonate classique viennoise, sur un accompagnement de croches ininterrompues. Il est précédé de deux thèmes orchestraux contrastés, dont le second, interprété par la flûte, exhale un charme rossinien. Alternativement confié aux vents et aux cordes, le motif de tête de l'idée liminaire domine ensuite le développement, tandis que le soliste séduit par des passages plus libres. Étonnamment, la réexposition – comme dans le troisième mouvement – renonce à toute cadence.

Le volet central se caractérise par une idée pleine de douce mélancolie, d'abord présentée dans une riche texture orchestrale. Le thème gagne en profondeur émotionnelle grâce aux variantes expressives du piano, puis aux accents dramatiques du tutti. S'ensuit un "imprévu" typiquement mayerien, alors que le mouvement s'éteint, plein de charme, sur de pulsatiles sonorités de cor.

Le début du *rondo* surprend également, animé par un matériau présenté par le piano à découvert. Evocation de chasse, il est d'abord travaillé par l'orchestre. Deux épisodes élégiaques en mode mineur viennent cependant ternir son caractère léger. L'approche originale de Mayer à l'égard du thème se manifeste à la fin du mouvement, où l'ensemble des vents le reprend peu avant la conclusion. Sa forme mélodique y résonne pour la première fois aux cors.



La version *princeps* de l'**Ouverture en ut majeur** compte probablement parmi les premières œuvres orchestrales de Mayer. Ce que corrobore la disposition des parties dans la partition qui, comme elle le pratiquait à l'époque, place encore les cordes aiguës au-dessus des vents. Elle n'y ajouta les trombones que plus tard. Un saisissant *Adagio* établit le mode mineur, mais induit l'oreille en erreur : l'*Allegro vivace* qui suit s'avère plein d'une verve mélodique parfois alliée au panache de l'ensemble. Voilà qui pourrait précéder n'importe quel opéra-comique.



Nous ignorons la date exacte des débuts publics de Mayer en tant que symphoniste. Ludwig Rellstab rapporte le 4 mars 1847 dans la *Vossische Zeitung*, l'un des principaux journaux de la bourgeoisie libérale de l'époque : "Il est encore rare qu'une dame conçoive de grandes œuvres. Nous pouvons attirer l'attention du monde musical sur une compositrice, Mme Emilie Mayer, élève de Loewe, ayant déjà deux symphonies à son actif, en *ut* et *mi* mineur, jouées avec succès par l'Instrumental-Verein de Stettin."

La **Symphonie en ut mineur** s'ouvre sur un court *Adagio* en forme de marche funèbre. Il semble que Mayer l'ait ajouté ultérieurement pour instaurer l'ambiance générale du mouvement. Dans la partition autographe, la numérotation des pages recommence en effet du début avec l'*Allegro energico* qui s'enchaîne. Des allusions motiviques lient cependant les deux sections de cette œuvre, témoignant déjà d'une maîtrise exceptionnelle dans l'interaction des cellules et des thèmes. La saisissante idée principale, à l'unisson, révèle encore une orientation tournée vers une construction et un profil thématique classique par son insistance sur les notes de l'accord de tonique ainsi que sur un bref motif brodé de notes de passage également repris dans le groupe secondaire.

Mais l'architecture symphonique de Mayer est véritablement caractérisée par l'appropriation audacieuse de ses modèles : en *la* bémol majeur, le thème lyrique du deuxième volet respire l'esprit de Mendelssohn. Il se trouve toutefois remis en question par le ton menaçant consécutif à sa première apparition.

Débutant comme un "Menuetto in canone" – comprenez : par une entrée des voix en imitation –, l'*Allegro Vivace* en *fa* mineur apporte de nouveaux éléments. Les intermèdes en mode majeur contrebalancent le caractère robuste du thème. Noté "Minuetto. Moderato", le Trio se présente comme un menuet inhabituellement terrien.

Le finale, dramatique, se caractérise par une alternance savamment orchestrée de moments pleins d'allant et d'autres plus retenus. D'une nervosité palpable, le thème principal est circonscrit par la légèreté de la seconde idée et habilement travaillé en contrepoint, polyphonie à laquelle participent violoncelles et contrebasses. Conçu de manière presque ludique, le matériau résonne d'ailleurs aux cordes graves lors de son apparition suivante.

Mayer joue encore efficacement de tous les registres, comme c'est le cas dans la coda. Caractérisé par des digressions sur le thème principal, le *crescendo* du *tutti* subit une surprenante transformation harmonique avant que le discours ne marque une ultime pause dans un *piano* plein de tension. Encadré par un trille de flûte solo et de timbales, le motif de tête de ladite idée résonne désormais comme un écho côté cors, avant la conclusion triomphale du mouvement.

LINUS BICKMANN
Traduction : Nicolas Demy

SYMPHONIC SELF-CONFIDENCE

EMILIE MAYER – THE REDISCOVERY OF AN INCREDIBLE WOMAN COMPOSER

I. BACKGROUND

Emilie Mayer (1812-1883), one of the most important and – in her time – best-known female composers of the 19th century, managed the considerable feat of making her music heard in a cultural sphere dominated by men. Her works were played all over Europe, though she was quickly forgotten after her death. It is only in the past few years that interest in this remarkable creative artist has intensified, as more of her works are played in concert, recorded and published: not just because of the increased attention paid to the works of women composers and artists in general, but because the outstanding level of her work demands a corresponding recognition. The sheer range and quality of her output is astonishing: from chamber music to works for large orchestra, and even an early Singspiel, *Die Fischerin*, to a text by Goethe.

Mayer's complete surviving orchestral works have now been recorded on three CD albums by the Akademie für Alte Musik Berlin in historically authentic sound. They comprise the four concert overtures that survive of more than a dozen that she wrote, a piano concerto, and five of her originally eight symphonies (two of which are lost, and one remaining only in a version for piano duet). Mayer devoted herself intensively to the symphony, a genre that – above all others – was aimed at a public hearing.

Because her music was little-known – largely unavailable in print, and receiving scant attention from academia – for a long time Mayer's orchestral works in particular gathered dust in the archives. Moreover, her symphonic music dates largely from the years between Schumann's last Symphony (1850) and Brahms's First (1876) – a period that musicologists had long rated as a phase of symphonic crisis. In addition, the constant comparison of her to Beethoven (as the yardstick of all things symphonic) hindered an unbiased view: even now, Mayer's music often encounters prejudice, when pre-concert publicity labels her exaggeratedly as a 'female Beethoven', belying the individual creativity of her work. For the healing groundwork of research into her rich and varied contribution to many different genres we are particularly indebted to Almut Runge-Woll and her wide-ranging thesis in 2003 on Mayer's life and work.

II. BIOGRAPHICAL INSIGHTS

Emilie Mayer was born in 1812 in Friedland, Mecklenburg, the daughter of a well-off apothecary and his second wife. Two years later her mother died in childbirth. Music entered Emilie's life with lasting consequences when at the age of five she had her first piano lessons from the town organist and teacher, Carl Heinrich Ernst Driver, who gave her early encouragement in her first compositions – variations and dances. For Emilie, music making was a normal and natural part of her home background.

One by one her sisters married and left the house, leaving Emilie in charge of her widowed father's household. Finally at the age of 28 she resolved to leave for the city of Stettin (today Szczecin in Poland) and establish herself there as a composer. The trigger was a family tragedy: her father took his own life, on the 26th anniversary of his wife's death in 1840. Now parentless, Emilie decided to take the initiative: to follow her own chosen way of life, unmarried but dedicated to music, her financial independence made possible by her father's inheritance.

In Stettin she studied with Carl Loewe, today known mainly as a song composer, though he also left behind a large output of operas and oratorios. In her new surroundings she frequented the city's musical salons, soon attracting attention with her compositions for large instrumental forces: early evidence both of her fertile musical imagination, and of her purposeful first steps towards gaining public recognition as a professional composer.

At the time, practising women musicians and composers were definitely gaining in profile, though their capacity for artistic individuality was frequently challenged. Indeed there were a few reputed women composers, such as Fanny Hensel, whose musical creativity fully equalled that of her brother Felix Mendelssohn, though their father prevented Fanny from turning professional. The social proprieties of the Biedermeier era – dictated by men – as a rule restricted women to performing in the household or at semi-professional concerts, and composing only for the desk drawer. Even Clara Schumann had to resign herself to the reality that life as a housewife was irreconcilable with a career as a composer. Elsewhere the situation was more liberal: in France the pianist and composer Louise Farrenc (1804-1875), a professor of piano at the Paris Conservatoire for thirty years, was able to maintain a large degree of independence, despite the norms of musical life that viewed women with intolerance.

Emilie Mayer took a further courageous step in 1847 when – now aged 35 – she settled in Berlin, to continue her studies with Adolf Bernhard Marx, the former editor of the influential *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, a passionate admirer of Beethoven and an authority in the field of music theory. She also took orchestration lessons with Wilhelm Wieprecht, famed for reforming the organization of Prussian military music. From then on Wieprecht, with his 'Euterpe' orchestra, did what he could to perform and support her work.

When in 1851 Emilie Mayer moved into her new home in the heart of the Prussian capital, at 72 Markgrafenstrasse, near the Gendarmenmarkt and its Royal Theatre (today the Konzerthaus), in Berlin's directory she gave her profession as 'Componistin' – woman composer – showing a self-assurance remarkable for the period. It was a step whose importance is difficult to appreciate today. At the same time that Mayer was living in Berlin, Schopenhauer was writing dismissively in his essay *On Women (Über die Weiber, 1851)*: 'Neither for music, nor poetry, for the fine arts, do they have a real and true instinct and sensitivity.'

As a private student Mayer had the luck to find more progressively-minded teachers, and with their help she was able to promote change. Adolf Bernhard Marx stated in 1855: 'We cannot close the path of women to teaching, nor to the concert hall. [...] We must recognize the right of women to unrestricted education, and fully discharge our duty towards them.'

Even with the sterling support of her teachers, Mayer needed an uncommonly energetic degree of commitment to overcome the resistance of her time. From 1850 to 1854 she organized – and financed herself – annual concerts at the Royal Theatre in Berlin dedicated to her own works. Her music found great critical acclaim from influential critics such as Ludwig Rellstab. However, such unprejudiced praise remained the exception. Most critics issued backhanded compliments or even sneers. The *Neue Berliner Musikalische Zeitung* wrote: 'What female powers – powers of secondary order – are capable of, Emilie Mayer has certainly achieved and expressed.' Yet it was in Berlin that Mayer finally had her breakthrough as a composer of large-scale orchestral works: it was the centre of her activity between 1847 and 1862, and again after 1875, following her later stay in Stettin.

Her grave in the Trinity Cemetery in Kreuzberg, Berlin was discovered only in 2021, during filming for *Women Composers: A cinematic search for their lives in music* by Kyra Steckweh and Tim van Beveren – a documentary that marks a more recent stage in the attempt to recover Emilie Mayer for the general audience.

Though we have two contemporary portraits of the composer, traces of her personal life are few and far between. The few surviving letters and the sparse information in encyclopedias and eye-witness reports show us the outlines of a woman who was both modest yet self-possessed and ever-active. While we may regret

that her personality was so overshadowed by her work, it enables her music to be all the more fairly assessed. To portray Emilie Mayer in her true light means, above all, to allow her music to speak for itself.

III. THE WORKS

Mayer's music is every bit as self-confident and individual as the path she pursued in life, and just as fearlessly indifferent to convention. She was able to gain memorable experiences of the symphonic repertoire during her studies in Stettin, the main city of Germany's north-eastern region of Pomerania, then undergoing a booming period of industrial and cultural prosperity. The main railway line had opened in 1843, allowing Berlin to be reached in only four and a half hours. The central figure of Stettin's music making was Carl Loewe, who at the age of 24 had been appointed the city's Music Director by Carl Friedrich Zelter, Director of the Berlin Sing-Akademie, and the groundbreaking founder of Prussia's musical life. Loewe tirelessly exercised his post for more than forty years. To quote musicologist Martin Ruhnke: 'Public concert life [in Stettin] saw a remarkable expansion under Loewe. Nearly all Beethoven's symphonies were performed there, as well as orchestral works by Mendelssohn, Schubert, Spohr and others. Mendelssohn's Overture *A Midsummer Night's Dream*, composed in 1826, was performed in Stettin only a year later, and Schubert's Great C-major Symphony (discovered in 1839) was programmed already in 1841.'

A music notebook entitled 'Musical Miscellany' is a guide to Mayer's focal interests during her years of study. The excerpted works found there are principally by Mozart, Haydn and Beethoven, all of whose works abounded in Berlin's concert diaries during the mid-19th century. Yet many others also featured in her 'Miscellany', including Schumann, Rossini and Mendelssohn (a close friend of Marx, and greatly championed by Loewe). Mayer's orchestral music was to span both Classical and Romantic styles in a highly original way.

As with many composers – including women composers such as Fanny Hensel – for Emilie Mayer too the concert overture became a workshop for the writing of symphonic music. Since the beginning of the 19th century the overture had developed into a fully-fledged orchestral piece that now opened many a concert programme. It reflected a new aesthetic interest in the musical characterization of ideas. In 1835 Schumann hit the nail on the head when (referring to Mendelssohn's concert overtures) he declared that they 'concentrated the idea of the symphony within a smaller circle'.

Mayer's **Overture in D minor** is characterized by the consistently inventive unpredictability of its musical ideas. The *Andantino* opening forms a truly romantic sound picture, proceeding in a mysteriously questing

introduction to the main *Allegro vivace*, which for the first time presents a clearly-defined theme, vehemently surging forward and swiftly building up into powerful washes of sound. Amid the work's gripping intensity there are moments of surprise, such as the exposed virtuoso flute solo before the return of the second subject.



Mayer wrote only one solo concerto: the **Piano Concerto in B-flat major**, the most overtly classical in style of all her works, despite showing aspects of early romanticism. When it was composed cannot be stated with certainty: a general problem with her works, as she did not date her manuscripts. This Concerto is mentioned only in a letter of 7 August 1857 to Georg Dietrich Otten, the founder-conductor of the Hamburg Musikverein. We do not even know if it was performed during her lifetime, for the orchestral parts (which she copied out herself) show no signs of use, and there is no mention of the work in the various published reviews of her concerts.

The initial impression given by the score is that Mayer was aiming at the kind of sound she would have been familiar with from early childhood. For example, scoring the piece with two clarinets (instead of oboes) is characteristic of Mozart's later piano concertos. Yet Mozart himself had already opened wide the door to romanticism with the brooding passion of his Piano Concerto in D minor (K.466). At any rate, it seems implausible to date Mayer's Concerto to some time in the 1850s, which would make it contemporary with the monumental First Piano Concerto of Brahms and Liszt's final version of his Second Piano Concerto in A major, originally conceived as a 'Symphonic Concerto'.

Totally unlike either of those, Mayer's Concerto is a filigree of delicately crafted virtuosity. The opening solo passage presents a new and independent theme above an Alberti bass, unfolding in the style of a piano sonata of the Viennese Classical period. It is preceded in the orchestral introduction by two contrasting themes, the second exuding Rossinian charm in its statement in the solo flute, although it is the work's opening theme that goes on to dominate the development section, where winds and strings engage in dialogue with each other while the piano dazzles with its virtuoso passagework before leading back to the recapitulation – though here, as in the finale, there is an absence of the expected solo cadenza.

The central movement's main idea is gently nostalgic, initially woven within a rich orchestral tapestry before being varied in the piano part with ever more emotional expressiveness, and dramatic interpolations from the orchestra. Finally, in one of Mayer's characteristic unexpected twists, the sound fades slowly away to the pulsating of the horns. The rondo finale also surprises, with the solo piano launching into a sprightly theme in

hunting horn style, continued by the orchestra. The *Allegretto* merriment is darkened by two elegiac minor-key episodes, and in a highly original touch at the end of the movement the theme is taken up anew by the tutti winds, including the horns, to sound out finally as a true hunting call.



In its first version the **Overture in C major** was probably one of Mayer's early orchestral works, since the upper strings and violas are written above the wind parts, as was her custom in earlier works. The trombones are a later addition to the score, whose poignant *Adagio* opening in the minor key misleads the ear into expecting a tragic work. Instead it gives way to an *Allegro vivace* full of melodic zest coupled with orchestral verve: in all, a piece that could serve as the prelude to any comic opera.



When exactly Mayer made her public debut as a symphonist is unknown: it must have been before 4 March 1847, when Ludwig Rellstab reported in the *Vossische Zeitung*, one of Germany's leading liberal national daily newspapers: 'It has however until now been a rare case for a lady to write full-length musical works. We can happily inform the musical world about one such woman composer, Miss Emilie Mayer, a pupil of Loewe, who has already written two Symphonies, in C minor and in E minor, both of which have been performed by the orchestra in Stettin to great applause.'

Her **C-minor Symphony** begins with a brief *Adagio* in the style of a funeral march. Mayer must have added this atmospheric introduction later in the work's composition, as the page numbering in the manuscript begins anew when the main *Allegro energico* is reached. Nonetheless, both sections are motivically intimately linked, indeed throughout the Symphony we find an assured, multifaceted network of motivic and thematic interrelationships. The emphatic 'energico' main theme (played in unison) adheres to classical thematic principles in stressing the notes of the C-minor triad alongside a passing note motive, recurring in the second subject.

Yet what most strongly defines Mayer's symphonic architecture is her fearlessly personal treatment of her forerunners: for instance, the way the lyrical A-flat major theme of the Mendelssohnian second movement is almost immediately called threateningly into question.

The F-minor *Allegro Vivace* movement introduces new elements. It begins as a brisk Minuet in imitative style, the mood of its robust themes offset by more lyrical major-key passages. The Trio section is an unusually relaxed slow minuet (marked Minuetto. Moderato).

The dramatic finale is carefully balanced between an impulsive forwards movement and a curbing restraint. The restless main theme is hedged in by a lightfooted subsidiary melody whose witty contrapuntal treatment invades the cellos and basses as well. When this theme recurs, played in a subterranean register by the double basses, it feels as if the composer is making a lighthearted jest.

Throughout the finale Mayer handles the different instrumental registers with enormous skill, as in the final coda, where fragments of the main theme are driven forward in successive waves of intensity, undergoing several startling modulations, before the movement halts for one final time expectantly on a *piano* flute trill and drum roll. Then the two horns give out the opening theme as if in an echo, and the movement comes to a triumphal conclusion in the major key.

LINUS BICKMANN
Translation: John Thornley

SYMPHONISCHES SELBSTBEWUSSTSEIN

EMILIE MAYER – WIEDERENTDECKUNG EINER UNERHÖRTEN KOMPONISTIN

I. HINTERGRUND

Als einer der bedeutendsten und bekanntesten Komponistinnen des 19. Jahrhunderts gelang Emilie Mayer (1812-1883) nichts Geringeres, als sich in einem von Männern dominierten Kulturbetrieb mit ihrer Musik Gehör zu verschaffen. Ihre Werke wurden europaweit gespielt, doch nach ihrem Tod geriet sie schnell in Vergessenheit. Erst in den letzten Jahren ist ein gesteigertes Interesse an dieser bemerkenswerten Künstlerin auszumachen, das sich in der verstärkten Präsenz ihrer Werke in Konzerten, Einspielungen und Veröffentlichungen niederschlägt: nicht allein, weil die Beschäftigung mit dem künstlerischen Schaffen von Frauen insgesamt signifikant zugenommen hat, sondern weil die herausragende Qualität ihres Werks eine angemessene Würdigung verlangt. Staunend schaut man heute auf den singulären Umfang und Reichtum ihres Œuvres, das von Kammermusik bis hin zu groß besetzten Orchesterwerken reicht, auch ein frühes Singspiel auf einen Text Goethes (*Die Fischerin*) findet sich darin.

Auf drei CDs stellt nun die Akademie für Alte Musik Berlin Mayers erhaltenes Orchesterwerk erstmals gebündelt und im historischen Klanggewand vor. Hierzu zählen vier Konzertouvertüren (von ehemals mehr als einem Dutzend), ein Klavierkonzert sowie diejenigen fünf von ehemals acht Sinfonien, die in orchestrierter Fassung überliefert sind; eine sechste liegt nur als vierstimmiger Klavierauszug vor. Damit widmete sich Mayer besonders intensiv einer Gattung, die wie keine andere für die Öffentlichkeit bestimmt war.

Eine geringe Verbreitung ihrer Werke aus Mangel an Drucken, aber auch akademischer Dünkel ließen insbesondere Mayers Orchesterwerke lange im Dunkel der Archive schlummern. Zudem fällt ihr sinfonisches Schaffen zum größten Teil in die Jahre zwischen Schumanns letzter (1850) und Brahms erster Sinfonie (1876) – eine Zeit, die die Musikwissenschaft noch lange als vermeintliche Krisenphase der Sinfonie etikettierte. Der geradezu reflexhafte Vergleich mit Beethoven als Maß aller sinfonischen Dinge erschwerte auch eine vorurteilsfreie Sicht auf Mayers vielfältige Gattungsbeiträge. Die Grundlage zu deren Erforschung legte insbesondere Almut Runge-Woll, die Leben und Werk Mayers 2003 eine umfangreiche Dissertation widmete. Noch heute verstellt Voreingenommenheit den Blick auf Mayers Werke, wenn die Komponistin in Konzertankündigungen in pointierter Zuspitzung als „weiblicher Beethoven“ bezeichnet und damit die individuelle Schöpfungshöhe ihrer Werke weiterhin verkannt wird.

II. BIOGRAFISCHE EINBLICKE

Geboren wird Emilie Mayer 1812 als Tochter eines wohlhabenden Ratsapothekers und dessen zweiter Ehefrau im mecklenburgischen Friedland. Die Mutter stirbt schon zwei Jahre später im Kindbett. Auf folgenreiche Weise tritt die Musik in Emilies Leben, als sie fünf Jahre alt ist: Der ortsansässige Organist und Lehrer Carl Heinrich Ernst Driver erteilt ihr ersten Klavierunterricht und ermutigt sie schon früh zur Komposition erster Variationen und Tänze. Das Musizieren hat sie zu Hause als etwas Selbstverständliches erlebt.

Während ihre Geschwister heiraten und nach und nach das Haus verlassen, führt Emilie den Haushalt des verwitweten Vaters. Erst mit 28 Jahren fasst sie den Entschluss, nach Stettin (heute Szczecin) zu gehen, um Komponistin zu werden. Auslöser dafür war ein dramatisches Familienereignis: 1840 nimmt sich ihr Vater am 26. Todestag seiner Frau das Leben. Als verwaiste Tochter ergreift sie nun die Initiative, ihr Leben fortan selbstbestimmt zu führen: unverheiratet, doch mit der Musik an ihrer Seite. Das väterliche Erbe macht sie finanziell unabhängig.

In Stettin studiert Mayer bei Carl Loewe, an den man sich heute vor allem als Balladenkomponisten erinnert, der aber auch ein großes Werk an Oratorien und Opern hinterließ. In ihrer neuen Heimat verkehrt sie in den musikalischen Salons und macht auch als Komponistin großbesetzter Instrumentalmusik auf sich aufmerksam. Es sind frühe Belege ihrer bestechenden Ideenvielfalt und zugleich erste Schritte auf ihrer Suche nach öffentlicher Anerkennung als Berufskomponistin.

Als ausübende Künstlerinnen traten Frauen damals sehr wohl prominent in Erscheinung, während ihnen die Fähigkeit zu schöpferischer Eigenleistung vielfach abgesprochen wurde. Freilich gab es bekannte, doch wenige Komponistinnen-Kolleginnen, darunter Fanny Hensel, deren musikalische Kreativität der ihres Bruders Felix Mendelssohn in nichts nachstand. Doch verwehrt der Vater der Tochter die eigene künstlerische Laufbahn. Der – von Männern bestimmte – gesellschaftliche Anstand gestattete Frauen im Biedermeier üblicherweise nur häusliche oder halböffentliche Auftritte und das Komponieren für die Schublade. Auch Clara Schumann musste sich letztlich der damaligen Realität fügen, dass ein Leben als Ehefrau und eines als Komponistin unvereinbar blieben. Andersorts zeigte man sich durchaus liberaler: In Frankreich konnte die Pianistin und Komponistin Louise Farrenc (1804-1875), die drei Jahrzehnte als Professorin für Klavier am Pariser Conservatoire wirkte, ihre Unabhängigkeit in einem Musikleben beweisen, das Frauen mit vielen Vorurteilen begegnete.

Einen weiteren mutigen Schritt unternimmt Emilie Mayer, als sie 1847 – inzwischen 35-jährig – nach Berlin geht, um ihre Studien bei Adolf Bernhard Marx fortzusetzen. Der einstige Herausgeber der *Berliner*

allgemeinen musikalischen Zeitung galt als glühender Beethoven-Verehrer und Autorität auf dem Gebiet der Musiktheorie. Zudem nimmt Mayer Unterricht bei Wilhelm Wieprecht im Fach Instrumentation. Der Reform der preußischen Militärmusik sollte sich fortan als Leiter seines Orchesters Euterpe für die Aufführung ihrer Werke stark machen.

Als Emilie Mayer 1851 eine Wohnung in der Markgrafenstraße 72 unweit des Königlichen Schauspielhauses (des heutigen Konzerthauses) am Gendarmenmarkt bezieht, lässt sie sich in das öffentliche Adressbuch der Stadt mit der Berufsbezeichnung „Componistin“ eintragen. Daraus spricht ein Selbstbewusstsein, das für ihre Zeit singulär ist und dessen Bedeutung man sich heute erst vergegenwärtigen muss. Just in den Jahren, in denen Mayer in Berlin sesshaft wird, schreibt der Philosoph Arthur Schopenhauer in seinem Aufsatz *Über die Weiber* (1851): „Weder für Musik, noch Poesie, noch bildende Künste haben sie wirklich und wahrhaftig Sinn und Empfänglichkeit.“

Mayer hatte das Glück, als Privatstudentin Lehrer zu finden, die bereits progressiver dachten, und hat mit ihrem Wirken diesen Wandel zugleich befördert. Adolf Bernhard Marx bekannte 1855: „Wir können den Frauen weder Lehrertum noch Konzertsaal verschliessen [...] Wir müssen das Recht der Frauen auf unbeschränkte Bildung erkennen und unsre Pflicht auch gegen sie vollständig erfüllen.“

Waren Mayers Lehrer ihr große Unterstützer, so bedurfte es dennoch eines ungemein energischen, eigenen Engagements, um die Widerstände ihrer Zeit zu überwinden. Im Königlichen Schauspielhaus Berlin organisierte und finanzierte sie daher auf eigene Faust von 1850 bis 1854 jährlich Konzerte, die ausschließlich ihren Werken gewidmet waren. Mayers Musik stieß in der zeitgenössischen Kritik auf große Resonanz. Dass einflussreiche Kritiker wie Ludwig Rellstab ihre Werke unvoreingenommen würdigten, blieb jedoch die Ausnahme. Das Gros der Kritiker verteilte mitunter vergiftete Komplimente oder spottete gar. In der *Neuen Berliner Musikalischen Zeitung* hieß es: „Was weibliche Kräfte, Kräfte zweiter Ordnung vermögen – das hat Emilie Mayer errungen und wiedergegeben.“ In der preußischen Kapitale gelang Mayer letztlich der Durchbruch als Komponistin großbesetzter Instrumentalwerke, sie war das Zentrum ihres Wirkens von 1847 bis 1862 und erneut nach ihrer Rückkehr aus Stettin in den Jahren ab 1875.

Ihre Grabstelle auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof in Kreuzberg wurde erst 2021 im Zuge der Dreharbeiten zum Dokumentarfilm *Komponistinnen – eine filmische und musikalische Spurensuche* von Kyra Steckweh und Tim van Beveren wiederentdeckt – ein jüngerer Markstein in der Wiedergewinnung Emilie Mayers für eine breitere Öffentlichkeit.

Zwei zeitgenössische Portraits der Komponistin haben sich erhalten, doch rar sind die Spuren, aus denen die Person Emilie Mayer selbst spricht. Was in wenigen überlieferten Briefen, in Lexika und Berichten ihr nahestehender Personen über sie bekannt ist, zeichnet die Konturen einer bescheidenen, aber immer souverän agierenden Frau. Mag man bedauern, dass ihre Persönlichkeit hinter dem Werk so stark zurücktritt, so ist dieser Mangel zugleich ein Gewinn für die angemessene Wertschätzung ihrer Musik. Sich heute ein Bild von Emilie Mayer zu machen heißt daher vor allem eines: ihre Musik sprechen zu lassen.

III. ZU DEN WERKEN

So selbstbewusst und individuell, wie Mayer ihren Weg als Komponistin ging, zeigt sich auch ihre Musik in der aparten Unerschrockenheit gegenüber musikalischen Konventionen. Eindrückliche Erfahrungen im sinfonischen Repertoire konnte Mayer vornehmlich während ihrer Studienzeit in Stettin sammeln, das sich damals in wirtschaftlichem und kulturellem Aufschwung befand. Die 1843 eröffnete Eisenbahnlinie nach Berlin verband die pommersche Hauptstadt mit der preußischen Kapitale in nur viereinhalb Stunden. Im Zentrum des Stettiner Musiklebens stand Carl Loewe, der mit 24 Jahren von Carl Friedrich Zelter, dem Direktor der Berliner Sing-Akademie und Initiator der preußischen Musikpflege, zum städtischen Musikdirektor ernannt wurde. Mehr als vier Jahrzehnte versah Loewe sein Amt auf prägende Weise, wie Martin Ruhnke festhält: „Das öffentliche Konzertwesen hat unter Loewe einen bemerkenswerten Aufschwung genommen. Nahezu alle Sinfonien Beethovens kamen zur Aufführung, dazu Orchesterwerke von Mendelssohn, Schubert, Spohr und anderen. Mendelssohns 1826 entstandene Ouvertüre zum Sommernachtstraum wurde schon 1827 in Stettin aufgeführt [von Loewe], Schuberts 1839 entdeckte C-Dur-Symphonie schon 1841.“

Über Mayers kompositorische Prägung gibt zudem ein Notenband mit dem Titel „Musikalisches Allerley“ aus ihren Studienjahren Aufschluss. Die darin von ihr in Exzerpten notierten Werke stammen vorrangig von Mozart, Haydn und Beethoven, deren Werke auch auf den Berliner Spielplänen Mitte des 19. Jahrhunderts omnipräsent waren. Viele weitere Komponisten sind vertreten, darunter Robert Schumann, Gioachino Rossini und natürlich Felix Mendelssohn, der ein enger Freund von Marx war und für dessen Musik sich auch Carl Loewe einsetzte. Mayers Orchesterschaffen wird sich auf originelle Weise zwischen Klassizismus und Romantik aufspannen.

Wie für viele Komponisten – und Komponistinnen wie Fanny Hensel – war auch für Emilie Mayer die Konzertouvertüre eine Werkstatt für das Schreiben sinfonischer Musik. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts hatte sich die Entwicklung dieser Gattung zu einem selbständigen Orchesterstück vollzogen, das nun regelmäßig als Eröffnungsstück auf den Programmen stand. In der Konzertouvertüre spiegelte sich ein neues ästhetisches Interesse an einem ‚charakteristischen‘ Ideengang in der Musik. Schumann fand dafür im Hinblick auf Mendelssohns Konzertouvertüren 1835 die prägnante Formulierung, dass sich in ihnen „die Idee der Sinfonie in einem kleineren Kreis zusammendrängt“.

Charakteristisch an Mayers **Ouvertüre in d-Moll** ist eine gleichsam auskomponierte Unberechenbarkeit ihres Ideengangs. Ihr Beginn im *Andantino* prägt ein genuin romantisches Klangbild aus, das hier aus einer stockend-geheimnisvollen Introduction erwächst. Das *Allegro vivace* präsentiert erstmals ein fassliches Thema, das mit Vehemenz nach vorne drängt und sich rasch hin zu mächtigen klanglichen Steigerungen entwickelt. In die bezingende Intensität des Werks fügen sich auch überraschende Momente ein, so etwa die exponierte Einbindung eines konzertanten Flötensolos vor der Rückkehr zum Seitensatz.



Dem Instrumentalkonzert widmete sich Mayer nur ein einziges Mal. Das **Klavierkonzert in B-Dur** schlägt in ihrem Werk am deutlichsten zur klassizistischen Seite aus, wenngleich es auch frühromantische Züge trägt. Wann es entstand, ist ungewiss, wie überhaupt eine Bestimmung der Entstehungszeit ihrer Kompositionen dadurch erschwert wird, dass sie diese nicht datierte. Das Solokonzert wird lediglich von Mayer selbst in einem Brief vom 7. August 1857 an den Dirigenten und Gründer des Hamburger Musikvereins Georg Dietrich Otten erwähnt. Auch eine Aufführung zu ihren Lebzeiten ist nicht belegt, im überlieferten Autograph weisen die Orchesterstimmen keine Nutzungsspuren auf. Anderenfalls hätte das Werk in den Besprechungen der von Mayer veranstalteten Konzerte vermutlich Erwähnung gefunden.

Das Klavierkonzert mutet zunächst wie die musikalische Suche nach einem Klangbild an, das Mayer seit frühen Tagen vertraut war. Bereits die Orchesterbesetzung mit zwei Klarinetten anstelle von Oboen ruft ein Charakteristikum der späten Klavierkonzerte Mozarts in Erinnerung. Doch hatte dieser bereits über sechs Jahrzehnte zuvor mit der dunklen Leidenschaft seines Klavierkonzerts in d-Moll (KV 466) das Tor zur Romantik weit aufgestoßen. Mayers Werk mag man jedenfalls kaum in den 1850er Jahren zu verorten, in denen Brahms monumentales erstes Klavierkonzert entstand und Liszt an der finalen Fassung seines zweiten Klavierkonzerts in A-Dur arbeitete, das er ursprünglich als „Concert symphonique“ konzipierte.

Mayers Werk ist dagegen ein fein gesponnenes Virtuositentum eingeschrieben. Die erste Solo-Episode im Klavier präsentiert ein eigenständiges Thema, das sich ganz im Stil einer Klaversonate der Wiener Klassik über einer durchgehenden Achtelbegleitung entfaltet. Dem voran gehen zwei kontrastierende Orchesterthemen, von denen das zweite bei seinem Erklängen in der Solo-Flöte Rossini'schen Charme versprüht. Das Kopfmotiv des ersten Orchesterthemas dominiert im Folgenden die Durchführung: Hier wird es im solistischen Wechsel Bläser- und Streicherstimmen anvertraut, während das Klavier dazu mit virtuosem Passagenwerk besticht. Überraschenderweise erfolgt die Reprise – wie auch im dritten Satz – unter Verzicht auf eine Solokadenz.

Den Mittelsatz prägt ein Gedanke von sanfter Wehmut, zunächst vorgestellt in reicher Orchestertextur. Eine zunehmend emotionale Vertiefung erfährt das Thema durch expressive Varianten im Klavier und schließlich durch dramatische Akzente im Orchester. Ein typisch Mayer'sches *Imprévu* folgt, wenn der Satz in reizvoller Weise zu pulsierenden Hörnertönen verklingt.

Überraschend wirkt auch der Beginn des finalen Rondos mit einem nur vom Klavier vorgestellten, beschwingten Thema. Es weckt Jagdassoziationen und wird zunächst vom Orchester weitergesponnen. Den heiteren Duktus trüben jedoch im weiteren Verlauf zwei elegische Moll-Episoden. Mayers origineller Umgang mit dem Thema zeigt sich am Ende des Satzes, wo es kurz vor Schluss im Bläser tutti noch einmal aufgegriffen wird und erstmals seine melodische Gestalt auch in den Hörnern erklingt.



Die **C-Dur-Ouvertüre** zählt in ihrer ersten Fassung vermutlich zu Mayers frühen Orchesterwerken. Dafür spricht die von ihr zu dieser Zeit praktizierte Anordnung der Stimmen in der Partitur, bei der die hohen Streicher noch über den Bläsern notiert sind. Erst später fügte Mayer der Partitur Posaunenstimmen hinzu. Ein eindringliches *Adagio* etabliert die Moll-Tonart. Doch wird das Ohr auf eine falsche Fährte gelockt: Das nachfolgende *Allegro vivace* ist voll melodischer Verve, mitunter gepaart mit orchestralem Schmiss, und könnte so auch jeder Spieloper vorangehen.



Wann genau Mayer ihren öffentlichen Einstand als Sinfonikerin gab, ist unbekannt. Ludwig Rellstab berichtet am 4. März 1847 in der *Vossischen Zeitung*, einer der damals führenden Zeitungen des liberalen Bürgertums: „Doch selten ist es bis jetzt noch, dass eine Dame größere Musikwerke schreibt. Wir können die musikalische

Welt auf eine Componistin aufmerksam machen, Dlle. Emilie Mayer, eine Schülerin von Loewe, die bereits zwei Sinfonien, in C moll und E moll geschrieben hat, welche in Stettin durch den Instrumental-Verein mit großem Beifall aufgeführt sind.“

Die **c-Moll-Sinfonie** beginnt mit einem kurzen *Adagio* in Gestalt eines Trauermarsches. Offenbar hat Mayer es erst später als emphatisches Stimmungsbild der Sinfonie vorangestellt. So setzt im Autograph die Zählung der Seiten beim nachfolgenden *Allegro energico* erneut von vorne an. Beide Abschnitte sind jedoch durch motivische Anspielungen auf das engste miteinander verklammert, wie überhaupt in dieser Sinfonie bereits ein so souveränes wie mannigfaltiges In-Beziehung-Setzen von Motiven und Themen zu erkennen ist. Das markante Hauptthema im Unisono zeigt noch die Orientierung an einer klassischen Themenbildung in der Profilierung der Grundtöne des c-Moll-Dreiklangs nebst einem prägnanten Wechselnotenmotiv, das auch im Seitensatz aufgegriffen wird.

Doch eigentlich prägend für Mayers sinfonische Architektur ist die unerschrockene Aneignung ihrer Vorbilder: Das lyrische As-Dur-Thema des zweiten Satzes atmet Mendelssohn'schen Geist, wird aber nach seinem ersten Erklängen bereits durch einen bedrohlichen Tonfall in Frage gestellt.

Neue Elemente bringt das in f-Moll stehende *Allegro Vivace*, das in der Art eines ‚Menuetto in canone‘ mit einem imitatorischen Eintreten der Stimmen beginnt. Einen Ausgleich zur robusten Gestalt des Themas bilden die nach Dur versetzten Zwischenspiele. Der Trierteil ist ein ungewöhnlich geerdetes Menuett, das die Bezeichnung ‚Minuetto. Moderato‘ trägt.

Das dramatische Finale schließlich bestimmt ein sorgsam disponiertes Spiel zwischen vorwärtsdrängenden und retardierenden Momenten. Das Nervosität verströmende Hauptthema wird eingehegt durch die Leichtfüßigkeit des zweiten Themas und kontrapunktisch gewitzt fortgesponnen, indem es auch die Celli und Kontrabässe aufgreifen. Geradezu mit Augenzwinkern komponiert erklingt das Thema bei seinem nächsten Auftreten sogar zuerst in den tiefen Streichern.

Immer wieder zieht Mayer im Finale effektiv die Register, so auch in der Coda. Die von motivischen Abspaltungen des Hauptthemas geprägte Steigerungswelle im Tutti wird überraschend harmonisch versetzt, bevor der Satz ein letztes Mal spannungsvoll im piano innehält. Eingerahmt von einem pointierten Solo-Triller der Flöten und Pauken erklingt im Hörnerpaar das Kopfmotiv des Hauptthemas nun wie ein Echo, bevor der Satz zum triumphalen Abschluss kommt.

LINUS BICKMANN

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN - SELECTED DISCOGRAPHY
All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonies Nos. 1 & 2.

C.P.E. BACH: **Symphonies Wq175 & 183/4**

Bernhard Forck

CD HMM 902420



Symphonies Nos. 4 & 8.

MÉHUL: **Symphony No.1**

CHERUBINI: **Overture 'Lodoiska'**

Bernhard Forck

2 CD HMM 902448.49



Symphony No.6 'Pastorale'.

KNECHT: **Le Portrait musical de la Nature**

ou Grande Simphonie

Bernhard Forck

CD HMM 902425



WOLFGANG AMADEUS MOZART

'Singspiel': special box-set
The Magic Flute, Die Entführung aus dem Serail
(complete recordings)
RIAS Kammerchor Berlin,
René Jacobs
5 CD HMX 2904041.45



Gran Partita K361. Wind Serenade K. 375
CD HMM 902627

Adagios & Fugues after Bach
CD HMC 902159

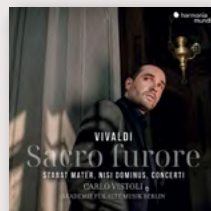


GIOACCHINO ROSSINI
Stabat Mater

Krassimira Stoyanova, Petra Lang,
Bruce Fowler, Daniel Borowski,
RIAS Kammerchor Berlin,
Marcus Creed
CD HMA 1951693



ANTONIO VIVALDI
'Sacro furore'
Carlo Vistoli, countertenor
CD HMM 902383





La fondation Funk, à but non lucratif, s'engage en faveur de la science et de l'éducation en mettant l'accent sur la recherche et la gestion des risques. Elle soutient également les projets culturels et porte une attention particulière aux œuvres de la musique classique qui, quoique d'une grande valeur artistique, ne reçoivent actuellement pas suffisamment d'attention. Cette approche ne connaît aucune frontière "nationale".

The non-profit Funk Foundation is involved in the field of science and education with a focus in the areas of risk research and risk management. It also supports cultural projects, whereby particular attention is paid to the activation of artistically valuable, but currently neglected works of the classical music repertoire. This approach expressly knows no 'national' boundaries.

Die gemeinnützige Funk Stiftung engagiert sich im Bereich der Wissenschaft und Bildung mit einer Schwerpunktsetzung auf die Themen Risikoforschung und Risikobewältigung. Außerdem fördert sie Kulturprojekte. Hier liegt das besondere Augenmerk auf der Aktivierung von künstlerisch wertvollen, jedoch gegenwärtig zu wenig beachteten Werken der klassischen Musikkultur. Der Ansatz kennt ausdrücklich keine „nationalen“ Grenzen.

The recording was kindly supported by the Funk Stiftung and the Freunde und Förderer der Akademie für Alte Musik Berlin.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

Production Akademie für Alte Musik Berlin © 2026

Enregistrement : 24 septembre – 2 octobre 2025, Pierre Boulez Saal, Berlin (Allemagne)

Direction artistique, montage et mixage : Philipp Nedel

Prise de son, mastering : Martin Kistner

Assistant technique : Leonardo Miranda

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com

akamus.de