

cpo

Heinrich von Herzogenberg
Wind Quintet · Wind Trio

Oliver Triendl
Orsolino Quintett

SWR 



Heinrich von Herzogenberg (ca. 1885)

Heinrich von Herzogenberg (1843-1900)

**Quintet for Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon,
and Piano op. 43** 30'46

- | | | |
|---|-----------------|-------|
| 1 | Allegro | 10'13 |
| 2 | Adagio | 8'18 |
| 3 | Allegretto | 3'57 |
| 4 | Allegro giocoso | 8'18 |

Trio for Oboe, Horn, and Piano op. 61 20'23

- | | | |
|---|------------------|------|
| 5 | Allegretto | 6'33 |
| 6 | Presto | 3'52 |
| 7 | Andante con moto | 5'18 |
| 8 | Allegro | 4'40 |

T.T.: 51'16

Oliver Triendl, Piano

Orsolino Quintett (Members)

Anne Angerer, Oboe · **Jochen Tschabrun**, Clarinet

Jan Wessely, Horn · **Marion Reinhard**, Bassoon

Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) Kammermusik mit Bläsern

Nachdem Heinrich von Herzogenberg ein Kompositionsstudium bei Felix Otto Dessoff in Wien mit Auszeichnung abgeschlossen hatte, ließ er sich 1867 in seiner Geburtsstadt Graz als freischaffender Komponist nieder. Obwohl er dort die meisten seiner neu entstehenden Kompositionen zur erfolgreichen Aufführung bringen konnte, entschloss er sich 1872, die eher provinziellen Grazer Verhältnisse hinter sich zu lassen und in Leipzig, damals eines der wichtigsten Zentren des deutschen Musiklebens, einen Neubeginn zu wagen. Hier gründete er 1874 gemeinsam mit Alfred Volkland, Franz von Holstein und Philipp Spitta den *Bachverein*, einen gemischten Chor für die Aufführung der Kantaten Johann Sebastian Bachs. Ein Jahr später übernahm Herzogenberg die Leitung dieses Vereins, die er rund zehn Jahre lang inne haben sollte. Schon bald wurde er in Leipzig als Dirigent allgemein geschätzt, ohne dass diese Anerkennung allerdings in gleichem Maß auch dem Komponisten Herzogenberg zuteil wurde. Denn anders als in Graz kam es in Leipzig nur zu verhältnismäßig wenigen Aufführungen seiner Werke. Die Unzufriedenheit über diesen Zustand konnten wohl auch nicht die aufmunternden Worte seines Freundes Spitta ändern: »Daß man nicht gleich ein Bach oder Mozart ist, wäre doch am Ende nicht so schwer zu ertragen. Und wenn man zunächst auch nur in der Gegenwart [...] einen der ersten Plätze einnimmt, so kann das [...] einen hochstrebenden Mann immer schon mit einiger Befriedigung erfüllen.«

Auf kompositorischer Ebene brachte die Leipziger Zeit für Herzogenberg eine künstlerische Neuorientierung: Hatte er noch in Graz mit Werken wie der dramatischen Kantate *Columbus* seine Sympathie für Wagners

Schaffen bekundet, so widmete er sich in Leipzig verstärkt der Kammermusik und damit einer Gattung, deren Aufgreifen im musikkulturellen Parteienstreit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer klaren Positionierung gleichkam. Herzogenberg stellte sich fortan auf die Seite der sogenannten »Konservativen«, als deren Hauptrepräsentant Johannes Brahms angesehen wurde. 1876 war Herzogenberg mit dem Klavierquintett op. 17 und dem Streichquartett op. 18 erstmals in Leipzig mit Kammermusikwerken an die Öffentlichkeit getreten; auch in den Folgejahren bildete dieses regelmäßig bedachte Genre einen Schwerpunkt seiner kompositorischen Arbeit. Die Entstehung des Quintetts op. 43 fällt in eine Zeit, in der der Komponist schon kurz davor war, sein Wirken in Leipzig zu beenden und nach Berlin überzusiedeln, um dort ein akademisches Lehramt anzutreten.

Quintett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier Es-Dur op. 43

Bereits im Jahr 1883 kam es in Leipzig zu einer ersten Aufführung des Werkes im privaten Kreis, bei der die mit Herzogenberg befreundete Pianistin Emma Engelmann-Brandes den Klavierpart übernahm. Von einer weiteren privaten Darbietung in Schwerin zeugt ein Brief der Pianistin vom 31. Januar 1884 an Herzogenberg: »Sie haben wohl [...] erfahren, daß wir gleich am ersten Morgen in Schwerin das Quintett gemacht haben [...]. Die Bläser waren noch besser als in Leipzig, und es machte uns Allen Freude, so daß wir drei Stunden nur Quintett gespielt haben; es klang herrlich!« Kurz zuvor hatte der Komponist für die geplante erste Aufführung in Leipzig Emma Engelmann-Brandes um die Rücksendung des Manuskriptes gebeten. Für die Übernahme des Klavierparts war hier Gewandhauskapell-

meister Carl Reinecke vorgesehen, den Herzogenberg allerdings, wie verschiedene Briefstellen zeigen, nicht übermäßig schätzte. So äußerte er sich am 19. Januar 1884 Emma Engelman-Brandes gegenüber, Reinecke wolle die Noten baldmöglichst haben, da er nur »so eng passang dran üben« könne. »Ich fürchte mich ein-
weilen im Stillen vor unserem Knochenmann, wenn er sich über mein durch Sie mir lieb gewordenes Stück her-
macht!« Ob diese Aufführung tatsächlich zustande kam, ist fraglich, da Reinecke neun Monate später noch immer im Besitz des Manuskriptes war. Herzogenberg forderte es am 23. Oktober 1884 zurück und erklärte, das Quintett habe »früher als ich dachte einen Verleger gefunden [C. F. Peters, Leipzig], der es nun gerne vor Ende der Saison versenden möchte.« Das baldige Erscheinen kündigte Herzogenberg am 18. November 1884 in einem Brief an Theodor Wilhelm Engelman in Wiesbaden an: »Nächstens fährt auf der gefährlichsten Strecke Deutschlands das gedruckte Bläserquintett in Ihr gasliches Haus. Verändert hat sich inzwischen Nichts daran, wohl aber Vieles an mir, so daß ich wieder, wie stets, um die Freude komme, rechte Freude an den eigenen »Hervorbringungen« zu haben!«

Die für die Zeit seiner Entstehung untypische Besetzung für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier stellt keine musikalische Gattung im engeren Sinne dar. Zu wenige dieser Werke sind überliefert, um von einem Traditionszusammenhang wie z.B. bei der Gattung Streichquintett ausgehen zu können. Freilich schließt dies nicht die Existenz von direkten Beziehungen zwischen einzelnen Stücken aus, wie etwa bei Beethovens op. 16, das neben der Besetzung in seiner formalen Anlage und der Satztechnik deutlich auf Mozarts Quintett KV 452 Bezug nimmt. Neben den genannten sind lediglich ein Werk von Friedrich Witt und eben das von Herzogenberg bekannt, alle mit der gemeinsamen Ton-

art Es-Dur. Auf den ersten Blick liegt also die Vermutung nahe, Herzogenberg habe sich bei der Wahl dieser Besetzung an den Werken der prominenten klassischen Komponisten orientiert, zumal wenn man berücksichtigt, dass die »rezeptive Grundhaltung« immer wieder als ein Hauptcharakteristikum seines Schaffens betont wurde. Schon bei einem oberflächlichen Vergleich von Herzogenbergs Werk mit denen von Mozart und Beethoven sind es aber – abgesehen von der Tonart natürlich – die Unterschiede, die ins Auge springen, nicht die Gemeinsamkeiten: Herzogenbergs Quintett ist durch einen schnellen Mittelsatz zur Viersätzigkeit erweitert. Außerdem ist dem Hauptthema des Kopfsatzes keine langsame Introduction vorangestellt.

Gleich zu Beginn des ersten Satzes (Es-Dur) werden die zwei signifikantesten kompositorischen Momente des gesamten Werkes offenbar: Zum einen wird die äußerst differenziert gestaltete Instrumentenbehandlung Herzogenbergs etwa in dem durchsichtigen Klaviersatz deutlich, so dass zu keiner Zeit die themen- oder motivtragenden Blasinstrumente überdeckt werden. Zum anderen verweisen schon die ersten Takte auf eine bestimmte Kompositionstechnik, wonach sich der musikalische Verlauf aus einer permanenten Ableitung und Entwicklung der einzelnen Kernmotive ergibt. Arnold Schönberg bezeichnete diese später als »Entwickelnde Variation« und rühmte den Hauptrepräsentanten dieses Verfahrens in seiner gleichnamigen Schrift deswegen als *Brahms the Progressive*. Ergebnisse dieser motivischen Arbeit Herzogenbergs sind die sequenzierende Hauptthemenwiederholung in der Oboe mit einem Ausweichen nach f-Moll und das wirkungsvoll in Szene gesetzte Aufgreifen des charakteristischen Quartmotivs im Horn. Das Seitenthema, klassischer Konvention entsprechend in der Dominanttonart B-Dur, wirkt gegenüber dem Hauptthema wohl auch wegen der *piano-Vor-*

schrift etwas zurückgenommen. Der Nuancenreichtum in der Instrumentierung setzt sich im weiteren Verlauf des Satzes auch auf formaler Ebene fort und äußert sich namentlich im raffiniert gestalteten Reprisebeginn. Diesen nimmt der Hörer eigentlich erst mit der Themenwiederholung im vierstimmigen Bläusersatz wahr, da der tatsächliche Eintritt zehn Takte vorher in der Hornstimme durch die reduzierte Dynamik und einen Orgelpunkt B, Grundton der Dominante, im Klavier verschleiert ist.

Ein verträumtes Thema bestimmt fast ausschließlich das Geschehen des Adagio (H-Dur), das Herzogenberg auf beachtliche Art und Weise tonarlich gestaltet und es so im größtmöglichen Gegensatz nicht nur zu den übrigen Sätzen erscheinen lässt, sondern auch zum Mittelteil des zweiten Satzes selbst, der wie jene in Es-Dur steht. Dabei vollzieht sich eine instrumentatorische Entwicklung, die von einer klaren Abgrenzung des Klaviers vom vierstimmigen Bläusersatz, über thematische *espressivo*-Einwürfe der einzelnen Bläserstimmen, auch des Fagotts, bis zum Verschmelzen aller Stimmen reicht und schließlich wieder zu einer sukzessiven Auflockerung der Vollstimmigkeit führt.

Der Charakter des Scherzo (Es-Dur) ist spielerisch aber resolut. Keck wirkende Verzierungen durch Vorschlagsnoten verleihen den Bläserstimmen eine humoristische Prägung. Formal verzichtet dieser Satz auf das Trio, endet aber mit einer Coda, die im *pianissimo* ausläuft.

Die Eigenheit des Schlusssatzes (Es-Dur) besteht in der Existenz von drei Themen, die funktional und tonal auf eine Mischform zwischen Sonate und Rondo hinweisen. Dabei wirken die einzelnen Themen mehr als Aneinanderreihung und Wiederholung, denn als Teile formaler Geschlossenheit. Dies betrifft vor allem die relativ unvermittelt einsetzende Polka in c-Moll, die später noch einmal in As-Dur/Moll aufgegriffen wird. Sei-

tenthema und Polka werden im Stile eines Ritornells von einem fanfarenartigen Hauptthema umrahmt, das darüber hinaus als Coda des Satzes fungiert und in den Schlusstakten streltartig angelegt ist.

Der Musikhistoriker Wilhelm Altmann (1903) rühmte an dem »in Herzogenbergs bester Schaffenszeit entstandenen« Quintett vor allem die Behandlung der Instrumente. Tatsächlich gehört dies zu den herausragenden Stilmerkmalen des Werkes. Die meist in strengen klassischen Formen konzipierten Sätze erhalten durch den differenzierten Einsatz der einzelnen Instrumente einen lebendigen Charakter und einen Abwechslungsreichtum, der den vermeintlichen Epigonen als durchaus erfindungsfreudig ausgezeichnet. Einmal mehr stellte Herzogenberg seine kompositionstechnische Perfektion unter Beweis – mit einem Werk, das in seiner klanglichen Ausgewogenheit als ein Musterbeispiel innerhalb der Literatur für Bläserkammermusik gelten darf.

Trio für Oboe, Horn und Klavier D-Dur op. 61

»Also, klappen wir dies Buch zu, und machen wir ein Neues auf!« schrieb Herzogenberg im Mai 1885 an Spitta, kurz bevor er Leipzig verließ, um fortan in Berlin eine Professur für Komposition an der Königlichen Hochschule für Musik zu bekleiden. Für Herzogenberg bedeutete dieser Schritt tatsächlich eine Neuorientierung innerhalb seines musikalischen Schaffens. War er in Leipzig noch als Dirigent des von ihm mit gegründeten *Bachvereins* und somit als aktiver Musiker tätig, so wendete er sich nun der akademischen Lehre zu. Die Entscheidung, die Nachfolge Friedrich Kiels an der Königlichen Hochschule anzutreten und später auch Ämter an der Akademie der Künste wahrzunehmen, fällt Herzogenberg sicher auch, da ihn in Berlin mit Spitta und Joseph Joachim zwei Freunde als neue Kollegen erwarteten.

Eine schwere Gelenkkrankheit zwang Herzogenberg jedoch schon im Frühjahr 1887, sich nicht einmal zwei Jahre nach Antritt von seinen Ämtern beurlauben zu lassen. Sein rheumatisches Leiden erwies sich als langwierig, und schließlich sollten noch zwei volle Jahre vergehen, bevor er wieder an die Aufnahme seiner Lehrtätigkeit denken konnte. Vor ihrer Rückkehr nach Berlin zum Herbst 1889 reisten Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg zunächst zur Kur in den Mittelmeerraum. Mit voranschreitender Genesung stellte sich auch die Schaffensfreude wieder ein. Aus einem überschwänglichen Impetus heraus entstanden hier in kürzester Zeit die 2. Sinfonie op. 70 und das Trio für Oboe, Horn und Klavier op. 61 – »Beides so lustig und so neu (für mich wenigstens), daß ich's hören muß.« Im gleichen Brief vom 23. Februar 1889 aus Nizza schrieb der Komponist gut gelaunt an Theodor Wilhelm Engelmann: »Sobald ich dies Stück entbehren kann, schicke

ich's Ihrer lieben verehrten, sehr verehrten, Frau, und sehe sie schon den Mund spitzen um das Horn gelegentlich mitzublasen. Schlimmstenfalls läßt's sich auch mit Bratsche und Geige, oder Cello und Geige, oder Gitarre, Flöte und Tamtam spielen.« Ohne das Werk zuvor selbst gehört zu haben, schickte Herzogenberg das Manuskript zunächst an die Engelmans, bot diese aber im Mai 1889 darum, die Partitur nach Graz weiterzuleiten, wo man – in seiner Anwesenheit – alsbald eine Hörprobe abhalten wolle. Wie sehr der Komponist auf die Wirkung seines Bläsertrios gespannt war, macht eine Äußerung im Brief vom 17. Mai 1889 an Emma Engelmann-Brandes deutlich: »Was Sie mir vom Trio sagen, erfreute mich unbändig. Wie ein Vater, der seinen Sohn auf die Universität schickte, ohne zu wissen, wie der Kerl sich aufführt, soß ich in tausend Aengsten. – Da kömmt [aus Graz] die Meldung von einer guten Tante, daß er sich brav aufführt, daß er grade gewachsen sei, und selbst dem Hornisten und Hoboisten ein menschliches Herz zeigt!«

Dem Trio op. 61 mit seiner – nach Herzogenbergs eigenen Angaben – »abendtheuerlichen Instrumenten-Zusammenstellung« fehlt jeglicher Traditionszusammenhang. Ein Werk gleicher Besetzung von Carl Reinecke, 1886 entstanden, 1887 in Leipzig uraufgeführt, war Herzogenberg zum Entstehungszeitpunkt seines eigenen Bläsertrios vermutlich unbekannt.

Gleich der Beginn des ersten Satzes (D-Dur) erinnert an Wilhelm Almanns Charakterisierung des Werkes als »musikalisches Idyll [...], das an natürlicher Fröhlichkeit und harmonischer Einheit seines gleichen sucht«. Das zunächst in Horn und Klavier erscheinende Hauptthema klingt heiter und unbeschwert und bekommt mit der Wiederholung durch die Oboe zusätzlich eine pastorale Konnotation. Dieser Grundstimmung stehen aber auch musikalische Elemente anderen Charakters

gegenüber, so etwa die düsteren *sforzato*-Akkorde gegen Ende der Durchführung oder der omnipräsent erscheinende Halbtonschritt, der, meist latent in der linken Hand des Klaviers vorhanden, selbst noch in den letzten Takten des Satzes auftaucht. An die Stelle des zweiten Satzes hat Herzogenberg ein Scherzo (G-Dur) gesetzt, dessen schnellem Hauptteil mit seinem *staccato*-Duktus ein bedächtiges Trio als Ruhepol gegenüber steht. Die Rahmenteile des langsamen dritten Satzes (B-Dur) sind melodisch von einem sehr schlichten Motiv geprägt, das sich mal in einem getragenen Schreitritmus, mal in einem etwas bewegteren Trochäus entfaltet. Der eigentliche Glanzpunkt dieses Satzes ist aber der Mittelteil in der Paralleltonart g-Moll, in dem zunächst das Horn einen wunderschönen melancholischen Klagegesang anhebt; bald stimmt die Oboe mit ein, während die Klavierstimme behutsam mit einer nur spärlichen Begleitung im Hintergrund bleibt. Das mit seinen schnellen Sechzehntelbewegungen spielerisch wirkende Hauptthema des Finales (D-Dur) nimmt innerhalb einer Mischform aus Sonate und Rondo die Funktion eines Ritornells ein und ist so maßgebend für den Ausdrucksgehalt des gesamten Satzes. Die zahlreichen Vorschläge in den Motiven der Oboe im Seitensatz lassen das pastorale Moment noch intensiver als im ersten Satz hervortreten.

Das Bläsertrio op. 61 zeichnet sich – ähnlich wie das Bläserquintett op. 43 – durch großen Reichtum in der motivischen Arbeit aus. Walter Frisch (1984) konstatierte hierin zu Recht eine gewisse Nähe zu Brahms, überspannte seine Auslegung jedoch weit, indem er Herzogenberg sogar unterstellte, sich schamlos (»shamelessly pillers«) an Scherzo und Finale aus Brahms' eigenem Horntrio op. 40 bedient zu haben. Der gemessen an vielen anderen Werken Herzogenbergs relativ großen Bekanntheit dieser 1889 bei Rieter-Biedermann,

Leipzig, im Druck erschienenen kammermusikalischen Rarität tat dies keinen Abbruch.

Das von Herzogenberg selbst als »ein reizendes Stück« charakterisierte Bläsertrio kann in Hinblick auf seine Entstehungszeit als Reflex des von einer langen Krankheit Genesenen bewertet werden, in dem die neu gewonnene Lebensfreude deutlich zum Ausdruck kommt. Daneben belegt der Komponist auch in diesem Werk sein außerordentliches Können in Bezug auf die Behandlung der Instrumente dieser ungewöhnlichen Besetzung.

Andreas Trobitius

Für die Mitteilung von Hintergrundinformationen danke ich der Internationalen Herzogenberg-Gesellschaft, Heiden (Schweiz).

Orsolino Quintett

Das Orsolino Quintett wurde 1996 in Berlin gegründet, daher auch sein Name: »Kleiner Bär«, der sich vom Wappentier der Stadt herleitet. Alle Mitglieder des Bläser-Ensembles waren zwei Jahre lang in der Orchesterakademie des Berliner Philharmonischen Orchesters tätig, einem Institut der Herbert von Karajan-Stiftung. So wurde ihre Klangkultur durch den Unterricht bei den Solobläsern der Berliner Philharmoniker und die Mitwirkung bei ihren Proben und Konzerten entscheidend geprägt.

Ihr Debüt-Konzert gab das Orsolino Quintett 1996 im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie. Seit dieser Zeit arbeitet das Quintett intensiv mit Prof. Michael Hasel (Flötist des Berliner Philharmonischen Orchesters und des Philharmonischen Bläserquintetts Berlin) zusammen. Die 1999 eingespielte Debüt-CD mit Werken von Ibert, Danzi, Mozart und Taffanel, erschienen bei TUDOR, wurde von der Fachpresse mehrfach ausgezeichnet, u.a. von »Klassik heute«. Ende 2000 erschien bei PRIMAVERA eine CD mit Werken von Villalobos, Reicha, Mozart und Ligeti.

Bereits 1997 wurde das Orsolino Quintett beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München mit einem 3. Preis ausgezeichnet. Es folgten Einladungen zu Konzerten und Rundfunkproduktionen mit dem Bayerischen Rundfunk, dem SWF Baden-Baden, Radio Bremen und dem Hessischen Rundfunk.

Im April 2000 wurde dem Orsolino Quintett als Gewinner des Deutschen Musikwettbewerbs für Kammermusik in Bonn der Preis des Deutschen Musikrates verliehen. Damit verbunden war die Aufnahme in die Künstlerliste »Konzerte junger Künstler«, durch die zahlreiche Konzerte in ganz Deutschland ermöglicht werden. Des Weiteren erhielt das Quintett ein Stipendium

der Stiftung Deutsches Musikleben und im Januar 2001 in Lübeck ein Stipendium der Marie-Luise-Imbusch-Stiftung.

Beim Internationalen ARD-Wettbewerb 2001 in München wurde es mit einem 2. Preis ausgezeichnet.

Oliver Triendl

Der Pianist Oliver Triendl etablierte sich in den vergangenen Jahren als äußerst vielseitige Künstlerpersönlichkeit. Etwa 50 CD-Einspielungen belegen sein Engagement als Anwalt für seltener gespieltes Repertoire aus Klassik und Romantik ebenso wie seinen Einsatz für zeitgenössische Werke.

Solistisch arbeitete er mit zahlreichen renommierten Orchestern, u.a. Bamberger Symphoniker, NDR-Radio-Philharmonie, Gürzenich-Orchester, Münchner Philharmoniker, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Münchener, Stuttgarter und Würtembergisches Kammerorchester, Orchestre de Chambre de Lausanne, Mozarteum-Orchester Salzburg, Tschechische Staatsphilharmonie, National-Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks, Sinfonia Varsovia, Polnische Kammerphilharmonie, Georgisches Kammerorchester, Camerata St.Petersburg.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker konzertierte er mit Musikerkollegen wie Christian Altenburger, Wolfgang Boettcher, Thomas Brandis, Eduard Brunner, Ana Chumachenko, David Geringas, Sharon Kam, Rainer Kussmaul, François Leleux, Lorin Maazel, Marie Luise Neunecker, Paul Meyer, Sabine und Wolfgang Meyer, Gustav Rivinius, Benjamin Schmid, Tanja Tetzlaff, Ingolf Turban, Radovan Vlatković, Antje Weithaas, Jörg Widmann sowie Auryñ, Danel, Keller, Sine Nomine und Vogler Quartett, aber auch mit führenden Vertretern der

jüngerer Generation wie Claudio Bohórquez, Mirijam Contzen, Johannes Moser, Alina Pogostkina und Christian Polléra.

2006 gründete er das Internationale Kammermusikfestival »Fürstensaal Classix« in Kempten/Allgäu.

Oliver Triendl – Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Wettbewerbe – wurde 1970 in Mallersdorf (Bayern) geboren und absolvierte sein Studium bei Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz und Oleg Maisenberg.

Er konzertiert erfolgreich auf Festivals und in zahlreichen Musikmetropolen Europas, Nord- und Südamerikas, in Südafrika und Asien.

Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) **Chamber Music with Winds**

After Heinrich von Herzogenberg had completed his study of composition with distinction under Felix Otto Dessoff in Vienna, he began work as a freelance composer in Graz, the city of his birth, in 1867. Even though he was able to have most of his new compositions performed successfully there, in 1872 he decided to leave behind the rather provincial circumstances prevailing in Graz and to venture to make a new start in Leipzig, which was then one of the most important centers in the German music world. It was in Leipzig that he founded the Bach Society, a mixed choir for the performance of the cantatas of Johann Sebastian Bach, together with Alfred Volkland, Franz von Holstein, and Philipp Spitta in 1874. One year later Herzogenberg became the society's director, a post he would go on to hold for some ten years. He soon earned universal esteem in Leipzig as a conductor, without this meaning that he enjoyed the same measure of recognition as a composer; in Leipzig, unlike Graz, the occasions on which his works were performed were relatively few in number. Even the encouraging words of his friend Spitta do not seem to have done anything to help his dissatisfaction with this state of affairs: »That one is not immediately a Bach or a Mozart would in the end not be so difficult to bear. And if one initially also only in the present [...] occupies one of the first places, then that can at least always [...] fill a man with high aspirations with some contentment.«

On the compositional level Herzogenberg's Leipzig years brought him a new artistic orientation. If in Graz he had continued to sympathize with Wagner's music with works such as the dramatic cantata *Columbus*, then in Leipzig he devoted himself more intensively to cham-

ber music and thus to the espousal of a genre that signaled a clear taking of sides in the musico-cultural party strife of the second half of the nineteenth century. Herzogenberg thenceforth took sides with the so-called conservatives, with Johannes Brahms being regarded as their main exponent. Herzogenberg had first presented chamber works to the public in Leipzig in 1876 with his Piano Quintet op. 17 and String Quartet op. 18; during the years that followed he continued to make regular contributions to this genre, and it formed a focus within his work as a composer. He wrote the Quintet op. 43 just prior to concluding his Leipzig years and moving to Berlin in order to assume an academic teaching post there.

Quintet for Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon, and Piano in E flat major op. 43

The first performance of the Quintet op. 43 was held in a private circle in Leipzig already in 1883. On this occasion Emma Engelmann-Brandes, a pianist with whom Herzogenberg was on friendly terms, played the piano part. A letter from Engelmann-Brandes to Herzogenberg on 31 January 1884 attests to a further private presentation in Schwerin: »You in all likelihood have [...] heard that we did the quintet right on the first morning in Schwerin [...]. The winds were even better than in Leipzig, and it gave us all joy that for three hours we did nothing but quintet playing; it was marvelous to hear!« Not too long before the composer had asked Engelmann-Brandes to send back the manuscript for the planned first performance in Leipzig. Carl Reinecke, the Gewandhaus music director, was slated to take charge of the piano part on this occasion, even though, as various letter passages indicate, Herzogenberg did not

have all that high an opinion of him. On 19 January 1884, for instance, he communicated to Engelmann-Brandes that Reinecke wanted to have the music as soon as possible because he could only »practice on it en passant.« Moreover, »For the present I fear in silence what our skeletal sir will do when he takes on my piece, which you have made so dear to me!« It is by no means certain that the planned performance actually took place, since nine months later Reinecke still had the manuscript in his possession. On 23 October 1884 Herzogenberg asked him to return it, explaining that the quintet had »found a publisher [C. F. Peters, Leipzig] earlier than I expected, and he would like to have it sent before the end of the season.« Herzogenberg announced that the quintet was soon to appear in a letter of 18 November 1884 to Theodor Wilhelm Engelmann in Wiesbaden: »Before long the printed wind quintet will journey over Germany's most dangerous route into your hospitable home. Nothing about it has changed in the meantime but certainly much in me, so that I once again, as always, miss out on the joy of having true joy in my own 'productions'!«

The instrumentation for oboe, clarinet, horn, bassoon, and piano was atypical of its times and does not represent any set musical genre in the narrower sense of the term. Too few works of this kind have been transmitted in order to posit a traditional context like, for example, that of the string quintet genre. Admittedly, this does not exclude the possibility of direct relations between individual works – as in his case, say, of Beethoven's op. 16, which not only in its instruments but also in its formal design and compositional technique clearly refers to Mozart's Quintet KV 452. In addition to these two compositions, only a quintet by Friedrich Witt and Herzogenberg's work, all of them in the key of E flat major, are known. At first glance it may seem to

be that Herzogenberg, in choosing this instrumentation, was orienting himself by works by famous classical composers, especially when one considers the fact that the »basic receptive stance« has repeatedly been emphasized as a main characteristic of his composing. Already in a cursory comparison of Herzogenberg's quintet with those of Mozart and Beethoven, however, it is the differences (apart from the identical key) that attract one's attention, not the shared elements. The addition of a fast middle movement has made Herzogenberg's quintet a four-movement work, and a slow introduction does not precede the main theme of the first movement.

Already at the beginning of the first movement (E flat major) the two most significant compositional features of the work as a whole come into view. First, the highly nuanced treatment of the instruments on Herzogenberg's part, say, in the transparent piano part becomes evident, so that the wind instruments bearing the themes and motifs at no time are covered over. Second, the very first measures refer to a set compositional technique, according to which the musical course results from a permanent derivation and development of the individual core motifs. Arnold Schönberg would later term this »the developing variation« and praise the main exponent of this method as »Brahms the Progressive« in the writing of the same name. The results of Herzogenberg's motivic work here are the sequencing repetition of the primary theme in the oboe with a modulation to F minor and the effectively staged taking up of the fourth motif in the horn. The secondary theme, in keeping with the classical convention in the B flat major dominant key, has a somewhat reserved effect when compared with the primary theme, certainly also because of the *piano* prescription. The wealth of nuances in the instrumentation is continued in the further course of the

movement on the formal level as well and is articulated in particular in the sophisticated design of the beginning of the recapitulation. The hearer actually first perceives this on the thematic repetition in the four-part harmony of the winds, since the entry proper ten measures before in the horn part is veiled by the reduced dynamics and a B flat pedal point, the basis of the dominant.

A dreamy theme almost exclusively determines the course of events in the Adagio (B major). Herzogenberg's key design in this segment is very impressive and thus makes it appear in the greatest possible contrast not only to the other movements but also to the middle part of the second movement itself, which like those movements is in E flat major. Here an instrumental development occurs that leads from a clear demarcation of the piano – from the four-part winds, through thematic *espressivo* inserts of the wind parts (also of the bassoon), to the blending of all the voices – and ends up once again resulting in a successive relaxing of the full-voiced texture.

The character of the scherzo (E flat major) is playful but resolute. Ornaments of bold effect in the form of *appoggiaturas* lend the wind parts a humorous stamp. Formally, this movement does without the trio but ends with a coda ebbing away in *pianissimo*.

The uniqueness of the concluding movement (E flat major) consists in the existence of three themes pointing functionally and tonally to a mixed form between the sonata and the rondo. Here the individual themes have more the effect of sequential ordering and repetition than of parts in a unity of form. This applies above all to the polka relatively abruptly entering in C minor and later taken up again in A flat major/minor. The secondary theme and the polka are framed in *ritornello* style by a primary theme in the manner of a fanfare. This latter theme also functions as the coda of the movement

and in the concluding measures is designed like a stretta.

The music historian Wilhelm Allmann (1903) praised this quintet »composed during Herzogenberg's best compositional period« above all for its treatment of the instruments, and this indeed does belong to the work's outstanding stylistic features. The movements are for the most part constructed in strict classical forms, and the nuanced employment of the individual instruments lends them an animated character and a rich variety distinguishing the putative epigone as a composer very much delighting in invention. Once again Herzogenberg demonstrates his compositional-technical perfection – with a work distinguished by a tonal balance qualifying it as a model example within the literature for wind chamber music.

Trio for Oboe, Horn, and Piano in D major op. 61

»Well then, let's shut this book, and let's open a new one!« It was thus that Herzogenberg wrote to Spitta in May 1885 just prior to leaving Leipzig, in order thenceforth to occupy a professorship in composition at the Royal Academy of Music in Berlin. For Herzogenberg this step did indeed signify a new orientation within his musical oeuvre. While in Leipzig he continued to work as a conductor with the Bach Society founded by him and thus as an active musician, in Berlin he turned to academic teaching. One factor in his decision to serve as Friedrich Kiel's successor at the Royal College and later to hold posts at the Academy of the Arts was surely that two friends, Spitta and Joseph Joachim, awaited him as new colleagues in Berlin.

A severe articular illness, however, forced Herzo-

genberg to apply for a leave of absence from his posts in the spring of 1887, not even two years after assuming them. His rheumatic ailment proved to be long and difficult, and two full years would go by before he could think about resuming his work as a teacher. Prior to their return to Berlin in the autumn of 1889, Elisabeth and Heinrich von Herzogenberg traveled to the Mediterranean for a spa stay. As his health improved, Herzogenberg again began to derive pleasure from his creative work. Driven by an exuberant impetus, he composed the Symphony No. 2 op. 70 and the Trio for Oboe, Horn, and Piano op. 61 within the shortest time: »Both so jolly and so new (for me at least) that I must hear them.« In the same letter of 23 February 1889 from Nice the composer wrote in good spirits to Theodor Wilhelm Engelmann; »As soon as I can do without this piece, I will send it to your dear, honored, very honored wife, and I already see her pursing her lips in order occasionally to blow along with the horn. If worst comes to worst, it also can be played with viola and violin or cello and violin or guitar, flute, and tam-tam.« Without himself having heard the work, Herzogenberg first sent the manuscript to the Engelmans. In May 1889, however, he asked them to forward the score to Graz, where a listening rehearsal was soon to be held in his presence. A statement in his letter of 17 May 1889 to Emma Engelmann-Brandes shows just how much he was eagerly anticipating the effect of the wind trio: »What you said to me about the trio delighted me enormously. Like a father who sent his son to the university without knowing how the fellow would conduct himself, I sat in a thousand fears. Then the report came [from Graz] from a good aunt that he was conducting himself very well, had grown up straight, and was showing a human heart even to the hornist and oboist!«

The Trio op. 61 with its (as Herzogenberg put it) »eccentric combination of instruments« stands entirely alone, without any sort of traditional context. A trio with the same instruments by Carl Reinecke, composed in 1886 and premiered in Leipzig in 1887, was presumably not known to Herzogenberg when he was composing his own wind trio.

The very beginning of the first movement (D major) brings to mind Wilhelm Altmann's characterization of this work as a »musical idyll [...] without its equal in natural mirth and harmonic unity.« The primary theme initially appearing in the horn and piano has a cheerful and carefree sound; in addition, the repetition by the oboe lends it a pastoral connotation. Musical elements of a different character, however, contrast to this basic mood; these elements include the gloomy *sforzato* chords toward the end of the development section and the omnipresent semitone step, mostly latently present in the left hand of the piano but appearing even in the last measures of the movement. As his second movement Herzogenberg has a Scherzo (G major) with a contemplative trio forming a quiet contrast to the fast main part with its staccato character. Melodically, the framing parts of the slow third movement (B flat major) are stamped by a very plain and simple motif developing now in a measured striding rhythm, now in a somewhat more animated *trouche*. The actual highlight of this movement, however, is the middle part in the G minor parallel key. Here the horn initially intones a wonderfully beautiful, melancholy song of lament; soon the oboe joins in, while the piano part cautiously remains in the background with what is only a very sparing accompaniment. The main theme of the finale (D major) with fast sixteenth motion and a playful effect has the function of a ritornello within a mixed form consisting of sonata and rondo and thus sets the standard for the expressive con-

text of the entire movement. The numerous *appoggiaturas* in the motifs of the oboe in the secondary theme bring out the pastoral element even more intensively than in the first movement.

The Wind Trio op. 61, like the Wind Quintet op. 43, is distinguished by motivic work of great richness. Walter Frisch (1984) rightly determined a certain proximity to Brahms here but carried his interpretive claims much too far in his charge that Herzogenberg »shamelessly pilfers« from the scherzo and finale of Brahms's own Horn Trio op. 40. This proximity was not at all detrimental to the trio, which compared with many other compositions by Herzogenberg, enjoyed a relatively high degree of renown. This chamber-musical rarity was published by Rieter-Biedermann of Leipzig in 1889.

In view of its time of composition the wind trio, which Herzogenberg himself characterized as »an appealing piece,« may be evaluated as reflection on the part of a man who had recovered from a long illness and a work in which his new joy in life clearly comes to expression. In addition, in this work the composer demonstrates his extraordinary capability with respect to the treatment of the instruments forming this unusual combination.

Andreas Trobitius
Translated by Susan M. Praeder

I thank the International Herzogenberg Society of Heiden, Switzerland, for the communication of background information.

Orsolino Quintet

The Young German-Austrian Woodwind Ensemble

Walter Auer – Flute

Principal flute of the Vienna State Opera Orchestra

Anne Angerer – Oboe

Principal oboe of the South-West Radio Symphony Orchestra Stuttgart

Jochen Tschabrun – Clarinet

Principal clarinet of the Radio Symphony Orchestra Frankfurt/ Main

Jan Wessely – Horn

Deputy principal horn of the Gewandhaus Orchestra Leipzig

Marion Reinhard – Bassoon

Double bassoonist in the Berlin Philharmonic Orchestra

The Orsolino Quintet was founded in 1996 in Berlin; its name (italian for »little bear«) derives from the city's mascot. At the time all of them held two-year scholarships of the Berlin Philharmonic Orchestra's Academy. The artistry of the Orsolino Quintet was thus fine-tuned by studying with leading wind players of the orchestra and by joining them in rehearsals and concerts. In 1996 the ensemble made its debut in the chamber music hall off the Berlin Philharmonic Orchestra. In 1997, just one year later, they were awarded third prize in the international competition of the ARD (Association of Broadcasting Stations in Germany) in Munich.

In April 2000 they were the prize winners in the German competition for chamber music in Bonn, coming top of all participating chamber music ensembles.

In September 2001 the Orsolino Quintet was once again successful in the international ARD competition, receiving the second prize. These awards compl-

ment the ensemble's successful and varied career. The Orsolino Quintet has become well known both in Germany and in the rest of Europe, at international festivals, by their participation in prestigious concerts and through their CDs and radio recordings. Their first CD, containing works by Ibert, Danzi, Mozart and Taffanel, was recorded for TUDOR in 1999. It won high acclaim from specialist publications, including »Klassik heute« (Classical Music today). In March 2001 PRIMAVERA issued their second CD of works by Villa-Lobos, Reicha, Mozart and Ligeti. Performances and live recordings with Bavarian Radio, Radio Mainz, Radio Baden-Baden, Radio Bremen, Radio Hessen, Radio Hannover, Radio and Television of Free Berlin and Austrian Radio make up the ensemble's discography. The Orsolino Quintet is in receipt of grants from the foundation Deutsches Musikleben (Musical life in Germany) and the Marie Luise Imbusch foundation.

*translated and written by ASSOCIATION FOR
GERMAN CULTURE, HYDERABAD*

Oliver Triendl

Over the past years the pianist Oliver Triendl has established a reputation as an extremely versatile artistic personality. His some fifty CD recordings attest to his advocacy of rarely performed repertoire from the classical and romantic periods and to his enlistment in the cause of contemporary music.

As a soloist he has performed together with numerous renowned orchestras such as the Bamberg Symphony, NDR Radio Philharmonic, Gürzenich Orchestra, Munich Philharmonic, Saarbrücken Radio Symphony Orchestra, Rhineland-Palatinate State Philharmonic, Munich, Stuttgart, and Württemberg Chamber Orchestras, Orchestre de Chambre de Lausanne, Mozarteum Orchestra of Salzburg, Czech Philharmonic, Polish Radio National Symphony Orchestra, Sinfonia Varsovia, Polish Chamber Philharmonic, Georgian Chamber Orchestra, and St. Petersburg Camerata.

The avid chamber musician has concertized with fellow musicians such as Christian Altenburger, Wolfgang Boettcher, Thomas Brandis, Eduard Brunner, Ana Chumachenko, David Geringas, Sharon Kam, Rainer Kussmaul, François Leleux, Lorin Maazel, Marie Luise Neunecker, Paul Meyer, Sabine and Wolfgang Meyer, Gustav Rivinius, Benjamin Schmid, Tanja Tetzlaff, Ingolf Turban, Radovan Vlatkovic, Antje Weithaas, and Jörg Widmann, ensembles such as the Auryrn, Danel, Keller, Sine Nomine, and Vogler Quartets, and with leading members of the younger generation such as Claudio Bohórquez, Mirijam Contzen, Johannes Moser, Alina Pogostkina, and Christian Polléra.

In 2006 he founded the Fürstensaal Classix International Chamber Music Festival in Kempten in Germany's Allgäu region.

Triendl, a prizewinner at a number of national and

international competitions, was born in Mällersdorf, Bavaria, in 1970 and studied under Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckhart Besch, Gerhard Oppitz, and Oleg Maisenberg.

He regularly concertizes at festivals and in many major music centers in Europe, North America, and South America as well as in South Africa, Russia, and Japan.

Heinrich von Herzogenberg (1843–1900)

Musique de chambre avec vents

Après avoir terminé avec fruit des études de composition dans la classe de Felix Otto Dessoff à Vienne, Heinrich von Herzogenberg s'installa en 1867 comme compositeur indépendant dans sa ville natale, Graz. Bien que la plupart de ses nouvelles œuvres aient pu y être interprétées avec succès, il décida en 1872 de quitter Graz, ville relativement provinciale, pour Leipzig, alors l'un des principaux centres de la vie musicale, afin d'y prendre un nouveau départ. En 1874, il y fonda avec Alfred Volkland, Franz von Holstein et Philipp Spitta le Bachverein, un chœur mixte voué à l'interprétation des cantates de Jean-Sébastien Bach. Un an plus tard, il en reprit la direction, qu'il conserva pendant une dizaine d'années. Il jouit très vite à Leipzig d'une excellente réputation de chef d'orchestre, mais cette reconnaissance ne s'adressait pas pour autant à ses talents de compositeur. Contrairement à ce qui avait pu se faire à Graz, Herzogenberg n'eut à Leipzig guère l'occasion de faire jouer ses œuvres. Il s'en montrait fort insatisfait, et même les paroles encourageantes de son ami Spitta ne pouvaient l'apaiser entièrement: «Il ne devrait finalement pas être trop difficile de supporter que l'on n'est pas tout de suite un Bach ou un Mozart. Et si, dans un premier temps, on n'occupe que dans le présent [...] l'une des premières places, cela peut déjà satisfaire [...] un homme ambitieux».

La période passée à Leipzig amena chez Herzogenberg une nouvelle orientation dans son travail de composition: si, à Graz, il avait encore manifesté sa sympathie pour Wagner dans des œuvres telles que la cantate dramatique *Columbus*, il se consacra à Leipzig davantage à la musique de chambre. Au beau milieu de la querelle culturelle et musicale qui opposait les

musiciens en cette seconde moitié du 19^e siècle, opter pour la musique de chambre revenait à prendre clairement position. Herzogenberg se plaça désormais dans le camp des «conservateurs», dont Johannes Brahms était considéré comme le principal représentant.

Herzogenberg avait présenté pour la première fois au public des pièces de musique de chambre en 1876, à Leipzig: le Quintette avec piano op. 17 et le Quatuor à cordes op. 18. Durant les années qui suivirent, il composa encore régulièrement pour ces distributions. Le Quintette op. 43 vit le jour à une époque où Herzogenberg envisageait déjà de quitter Leipzig pour Berlin, où il allait entrer dans l'enseignement.

Quintette pour hautbois, clarinette, cor, basson et piano en mi bémol majeur op. 43

Le Quintette fut donné pour la première fois en privé en 1883 à Leipzig, avec au piano la pianiste Emma Engelmann-Brandes, une amie du compositeur. La pianiste interpréta encore une fois l'œuvre en privé à Schwerin, comme en témoigne une lettre du 31 janvier 1884 adressée à Herzogenberg: «Vous avez sans doute appris [...] que nous avons joué le quintette dès notre première matinée passée à Schwerin. [...] Les vents étaient encore meilleurs qu'à Leipzig, et nous avons eu beaucoup de plaisir, si bien que nous n'avons joué que le quintette pendant trois heures; il sonnait magnifiquement bien!».

Peu auparavant, le compositeur avait prié Emma Engelmann-Brandes de lui renvoyer le manuscrit, en vue de la première publique prévue à Leipzig. La partie du piano devait être confiée au maître de chapelle du Gewandhaus, Carl Reinecke, une personnalité que Herzogenberg n'appréciait toutefois pas beaucoup,

comme en témoignent divers passages de lettres. Ainsi, il écrivit le 19 janvier 1884 à Emma Engelmann-Brandes que Reinecke voulait disposer de la partition le plus rapidement possible car il «ne pouvait l'étudier que en passant». Et plus loin: «Je crains parfois en silence notre Grand Faucheur quand il se lance sur la pièce que vous m'avez fait aimer!».

Le quintette ne fut probablement jamais joué, car neuf mois plus tard Reinecke était encore en possession du manuscrit. Herzogenberg le lui réclama le 23 octobre 1884, en prétextant avoir «trouvé plus tôt que prévu un éditeur [C.F. Peters, Leipzig], qui aimerait le publier avant la fin de la saison». Le 18 novembre 1884, Herzogenberg annonça la parution prochaine de l'œuvre dans une lettre à Theodor Wilhelm Engelmann, à Wiesbaden: «Prochainement, le quintette à vents imprimé arrivera à votre accueillant domicile sur la voie la plus dangereuse de toute l'Allemagne. Rien n'y a été changé dans l'intervalle, mais j'ai moi-même changé beaucoup, si bien que, comme toujours, je dois renoncer à la joie, à la joie véritable face à mes propres 'créations'!».

La distribution pour hautbois, clarinette, cor, basson et piano, très atypique pour l'époque, ne constitue pas un «genre musical» à part entière. En effet, le nombre de compositions pour cet effectif est trop restreint pour que l'on puisse parler d'une véritable tradition, comme pour le quintette à cordes par exemple. Certes, ceci n'exclut pas qu'il y ait eu des relations directes entre pièces de ce genre – ainsi, l'opus 16 de Beethoven se réfère clairement au Quintette KV 452 de Mozart, tant pour sa structure formelle que pour sa technique de composition. Les seules autres pièces connues pour cette distribution sont une œuvre de Friedrich Witt et la composition de Herzogenberg, et toutes sont en mi bémol majeur. A première vue, on pourrait donc penser

que Herzogenberg, en choisissant cette distribution, a voulu se référer aux œuvres des deux Grands – on a du reste souvent considéré qu'une des caractéristiques principales de son travail artistique était son «attitude réceptive». Cependant, une simple comparaison superficielle entre le quintette de Herzogenberg et ceux de Mozart et de Beethoven fait apparaître d'emblée les différences et non les points communs avec ces derniers (hormis le choix de la tonalité, bien sûr). Ainsi, le quintette de Herzogenberg comporte quatre mouvements et non trois (il compte un mouvement médian rapide), et le thème principal du premier mouvement n'est pas précédé d'une introduction lente.

Dès le début du premier mouvement (mi bémol majeur), le compositeur révèle les deux éléments d'écriture les plus importants de toute l'œuvre. D'une part, c'est un traitement extrêmement raffiné et nuancé des instruments qui apparaît d'emblée dans la partie du piano, toute en transparence, et ne couvrant à aucun moment le son des instruments à vent porteurs des thèmes et des motifs. D'autre part, les premières mesures témoignent d'une technique de composition tout à fait particulière, par laquelle le déroulement musical naît du développement permanent de divers motifs centraux. Plus tard, Arnold Schönberg devait nommer ce processus la «variation évolutive», et louer le principal représentant de cette technique dans les termes «Brahms the Progressive» dans un écrit du même nom. Chez Herzogenberg, le résultat de ce travail motivial est la répétition des thèmes principaux en séquences au hautbois, avec modulation vers le fa mineur, et la reprise pleine d'effet par le cor du motif de quarte caractéristique. Le thème secondaire, dans la tonalité de la dominante si bémol majeur selon la convention classique, apparaît quelque peu retenu par rapport au thème principal; il doit être joué *piano*. La richesse de nuances de l'instrumentation

transparaît également par la suite sur le plan formel, sur-tout au début de la réexposition, extrêmement raffiné. L'auditeur ne s'aperçoit qu'il a atteint la réexposition qu'au moment où les quatre voix des vents reprennent les thèmes, car le début entonné dix mesures avant par le cor est masqué par des nuances plus douces et par une note de pédale, si bémol (tonalité fondamentale de la dominante), au piano.

L'Adagio (si majeur) est presque entièrement fondé sur un thème rêveur; Herzogenberg exploite cette tonalité de manière fort intéressante, créant ainsi un fort contraste avec les autres mouvements mais aussi avec la section médiane, comme les autres mouvements en mi bémol majeur. Herzogenberg permet une évolution dans le jeu des différents instruments: partant d'une démarcation claire entre la partie du piano et les quatre voix des vents, il confie ensuite des intermèdes thématiques expressifs aux différentes voix des vents (y compris au basson), puis fond toutes les voix ensemble et revient finalement à un allègement progressif de la texture.

Le caractère du Scherzo (mi bémol majeur) est enjoué mais résolu. Des ornements espègles avec des notes d'appoggiatures confèrent aux voix des vents une note humoristique. Ce mouvement ne comporte pas de Trio, mais il se termine sur une Coda qui s'éteint pianissimo.

La particularité du finale (mi bémol majeur) réside dans la présence de trois thèmes qui s'articulent sur le plan fonctionnel et tonal en une forme mixte située entre la sonate et le rondo. Les différents thèmes font plus d'effet par leur succession et leur répétition qu'en tant que parties d'un tout homogène. C'est principalement le cas dans la Polka qui commence de manière relativement inattendue en ut mineur, et sera plus tard reprise encore une fois en la bémol majeur/mineur. Le thème

secondaire et la polka sont encadrés par un thème principal à l'allure de fanfare, servant en quelque sorte de ritournelle, et qui servira de Coda au mouvement, se développant en strette dans les dernières mesures.

L'historien de la musique Wilhelm Altmann (1903) louait dans le quintette de Herzogenberg, «écrit dans la meilleure période du compositeur», avant tout le traitement des instruments. Effectivement, celui-ci est l'un des fleurons stylistiques de l'œuvre. Les mouvements, conçus le plus souvent selon les canons rigoureusement classiques, reçoivent grâce à l'utilisation nuancée des différents instruments un caractère vivant et une belle variété, qui révèlent en ce soi-disant épigone une personnalité extrêmement inventive. Une fois de plus, Herzogenberg a prouvé la perfection de sa technique de composition – avec une œuvre qui, par son équilibre sonore, peut être considérée comme un parfait exemple du genre au sein de la musique de chambre pour vents.

Trio pour hautbois, cor et piano en ré majeur op. 61

«Fermons donc ce livre et ouvrons-en un nouveau!» écrit Herzogenberg en mai 1885 à Spitta, juste avant de quitter Leipzig pour embrasser à Berlin la carrière de professeur de composition à l'École supérieure royale de musique. Ce changement représentait effectivement pour Herzogenberg une nouvelle orientation dans ses activités musicales. Alors qu'à Leipzig, il exerçait des activités pratiques de musicien, en tant que chef de chœurs du Bachverein dont il avait été l'un des fondateurs, il se tournait maintenant vers une carrière académique. Herzogenberg décida certainement de reprendre le poste laissé vacant par Friedrich Kiels, et par la suite d'occuper divers postes à l'Académie des arts, en partie parce qu'ils savaient que deux de ses amis, Phi-

lipp Spitta et Joseph Joachim, deviendraient ses collègues à Berlin.

Une grave maladie des articulations l'obligea cependant au printemps 1887, moins de deux ans après son entrée en fonctions, à demander un congé. Il lui fallut attendre deux années entières avant de pouvoir penser à reprendre le travail. Avant leur retour à Berlin, en automne 1889, Elisabeth et Heinrich von Herzogenberg firent une cure sur la Méditerranée. Au fur et à mesure qu'il sentait ses forces revenir, le compositeur retrouvait également la joie de créer. C'est ainsi qu'en très peu de temps, il coucha sur papier la Deuxième Symphonie op. 70 et le Trio pour hautbois, cor et piano op. 61 «tous deux si comiques et si nouveaux (pour moi tout au moins) que je dois les entendre». Le 23 février 1889, à Nice, Herzogenberg écrivit plein d'entrain dans la même lettre à Theodor Wilhelm Engelmann: «Dès que je pourrai me passer de cette pièce, je l'enverrai à votre chère et très vénérée épouse, et je la vois déjà arrondir les lèvres pour accompagner par endroit la partie du cor. Au pire, on peut aussi la jouer avec l'alto et le violon, ou le violoncelle et le violon, ou la guitare, la flûte et le tam-tam.» Sans avoir lui-même entendu la pièce, Herzogenberg envoya dans un premier temps le manuscrit aux Engelmann, mais il les pria en mai 1889 d'envoyer la partition à Graz où l'on devait - en sa présence - bientôt en donner une audition. Le compositeur était très curieux de connaître l'effet que ferait son trio à vent, comme en témoigne une lettre du 17 mai 1889 à Emma Engelmann-Brandes: «Ce que vous m'avez dit du Trio m'a énormément réjoui. J'étais plein d'angoisse, comme un père qui a envoyé son fils à l'université et qui ne sait pas comment celui-ci s'en tire. C'est alors que vient la lettre d'une bonne tante [de Graz] disant qu'il se débrouille bien, qu'il a grandi et qu'il se montre plein d'humanité vis-à-

vis du corniste et de l'hautboïste!».

Le Trio op. 61, avec sa «composition instrumentale aventureuse» (selon Herzogenberg), ne s'inscrit dans aucune tradition. Une œuvre pour la même distribution avait été écrite en 1886 par Carl Reinecke et créée en 1887 à Leipzig, mais elle était probablement inconnue de Herzogenberg quand celui-ci composa son Trio.

Le début du premier mouvement (ré majeur) répond bien à la caractérisation de l'œuvre donnée par Wilhelm Altmann: «une idylle musicale [...] dont la joie pleine de naturel et l'unité harmonieuse sont sans pareilles». Le thème principal apparaît d'abord au cor et au piano. Joyeux et insouciant, il prend une connotation pastorale lorsqu'il est repris par le hautbois. Cette atmosphère est cependant contrastée par des éléments musicaux d'un caractère différent, tels les sombres accords *sforzato* à la fin du développement ou la progression par degrés conjoints omniprésente, latente à la main gauche du piano la plupart du temps, et qui apparaît encore dans les dernières mesures du mouvement.

En guise de deuxième mouvement, Herzogenberg a choisi un Scherzo (sol majeur) dont la partie principale rapide, avec son allure staccato, offre un Trio méditatif en guise de temps de repos. Les parties cadres du troisième mouvement lent (si bémol majeur) sont marquées sur le plan mélodique par un motif très simple, qui se déploie tantôt sur un rythme progressif soutenu, tantôt sur un truchée plus animé. Le point culminant de ce mouvement est cependant sa section médiane, dans le ton relatif de sol mineur, où le cor entonne tout d'abord une merveilleuse complainte mélancolique; très vite, le hautbois vient le rejoindre, tandis que la voix du piano reste à l'arrière-plan, avec un accompagnement clairsemé.

Le thème principal du finale (ré majeur), auquel de rapides traits de doubles croches donnent une allure

enjouée, associe les formes de la sonate et du rondo et fait ainsi figure de ritournelle. Il est déterminant pour le contenu expressif de tout le mouvement. Les nombreuses appoggiatures des motifs du hautbois au thème secondaire font ressortir le ton pastoral plus intensivement encore que dans le premier mouvement.

Le Trio pour vents op. 61 se caractérise, tout comme le Quintette à vents op. 43, par une grande richesse dans son travail motivé. Waler Frisch (1984) y a observé à juste titre une certaine proximité avec Brahms, mais il exagère certes en déclarant que Herzogenberg aurait puisé «de manière impudente» («shamelessly pilfers») dans le Scherzo et le Finale du propre Trio avec cor op. 40 de Brahms. Ce jugement n'a toutefois nullement porté atteinte à cette pièce rare, parue en 1889 chez Rieter-Biedermann à Leipzig et relativement bien connue du public en comparaison avec les autres compositions d'Herzogenberg.

Le Trio à vents, que Herzogenberg considérait comme «une pièce charmante», reflète très clairement la joie du compositeur à se sentir renaître après une longue maladie. Le compositeur y fait également la preuve de son habileté extraordinaire dans le traitement des instruments, qui s'unissent dans une combinaison tout à fait inhabituelle.

Andreas Trobitius

Traduction: Sophie Liwyszyc

Je remercie la Société Internationale Herzogenberg, à Heiden (Suisse), pour les informations fournies.

Orsolino Quintett

Le Quintette Orsolino a été fondé en 1996 à Berlin – de là lui vient son nom, le «petit ours», emprunté au blason de la ville. Tous les membres de l'ensemble ont fait partie pendant deux ans de l'Orchesterakademie du Philharmonique de Berlin, un institut de la Fondation Herbert von Karajan. Leur culture sonore a donc été fortement marquée par l'enseignement qu'ils ont reçu des solistes du Philharmonique de Berlin, et par leur participation aux répétitions et aux concerts du célèbre orchestre.

L'Orsolino Quintett a fait ses débuts en 1996 en la salle de musique de chambre de la Philharmonie de Berlin. Depuis lors, les musiciens travaillent intensivement avec le professeur Michael Hasel (flûtiste à l'Orchestre philharmonique de Berlin et au Quintette à vents du Philharmonique de Berlin). Un premier CD, enregistré en 1999 avec des œuvres d'Ibert, Danzi, Mozart et Taffanel chez TUDOR, a reçu plusieurs prix de la presse spécialisée, et notamment de *Klassik heute*. A la fin de l'année 2000, le quintette a publié chez PRIMAVERA des œuvres de Villa-Lobos, Reicha, Mozart et Ligeti.

Dès 1997, l'Orsolino Quintett a reçu un troisième prix lors du Concours international de musique de l'ARD à Munich. Il a ensuite été invité à des concerts et des productions radiophoniques avec le Bayerischer Rundfunk, le SWF Baden-Baden, Radio Bremen et le Hessischer Rundfunk.

En avril 2000, l'Orsolino Quintett a remporté au Concours allemand de musique de chambre à Bonn le Prix du Conseil allemand de la musique. Il a alors été repris dans la liste des «Concerts des jeunes artistes», qui propose de nombreux concerts à travers toute l'Allemagne. Le quintette a par ailleurs reçu une bourse de la Stiftung Deutsches Musikleben et, en janvier 2001,

une bourse de la fondation Marie-Luise Imbusch à Lübeck.

Il a reçu le deuxième prix lors du Concours international de l'ARD en 2001 à Munich.

Oliver Triendl

Le pianiste Oliver Triendl s'est distingué ces dernières années comme une personnalité artistique extrêmement éclectique. Quelque 50 CD témoignent de son engagement pour le répertoire classico-romantique rarement joué ainsi que pour la musique contemporaine.

Il a travaillé en soliste avec de nombreux orchestres de renom, dont le Bamberger Symphoniker, la NDR-Radio-Philharmonie, le Gürzenich-Orchester, le Münchner Philharmoniker, le Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, la Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, les orchestres de chambre de Munich, de Stuttgart et du Wurtemberg, l'Orchestre de chambre de Lausanne, l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, la Philharmonie d'état tchèque, l'Orchestre symphonique national de la radio polonaise, le Sinfonia Varsovia, la Philharmonie de chambre polonaise, l'Orchestre de chambre de Géorgie ou encore la Camerata St Pétersbourg.

Passionné de musique de chambre, il collabore avec des musiciens du rang de Christian Altenburger, Wolfgang Boettcher, Thomas Brandis, Eduard Brunner, Ana Chumachenko, David Geringas, Sharon Kam, Rainer Kussmaul, François Leleux, Lorin Maazel, Marie Luise Neunecker, Paul Meyer, Sabine et Wolfgang Meyer, Gustav Rivinius, Benjamin Schmid, Tanja Tetzlaff, Ingolf Turban, Radovan Vlatkovic, Antje Weithaas, Jörg Widmann ainsi qu'avec les quatuors Auryñ, Danel, Keller, Sine Nomine et Vogler, mais aussi avec les plus grands représentants de la jeune génération,

tels que Claudio Bohórquez, Mirijam Contzen, Johannes Moser, Alina Pogostkina et Christian Poltéra.

En 2006, il a fondé le Festival international de musique de chambre «Fürstensaal Classix» à Kempten, dans l'Allgäu.

Lauréat de plusieurs concours nationaux et internationaux, Oliver Triendl est né en 1970 à MALLERSDORF (Bavière) et a étudié auprès de Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz et Oleg Maisenberg. Il se produit avec succès lors de festivals et dans de nombreuses villes d'Europe, d'Amérique du nord et du sud, en Afrique du sud, en Russie et au Japon.



Oliver Triendl



Orsolino Quintet

cpo 777 081-2

Heinrich von Herzogenberg (1843-1900)**Quintet op. 43**
for Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon, and Piano

30'46

1	Allegro	10'13
2	Adagio	8'18
3	Allegretto	3'57
4	Allegro giocoso	8'18

Trio op. 61
for Oboe, Horn, and Piano

20'23

5	Allegretto	6'33
6	Presto	3'52
7	Andante con moto	5'18
8	Allegro	4'40

T.T.: 51'16

Orsolino Quintett
Oliver Triendl, Piano**SWR** 

www.herzogenberg.ch

cpo 777 081-2

Co-Production: Südwestrundfunk/cpo

Recording: Kammermusikstudio, SWR Stuttgart, January 3-5, 2005

Recording Supervisor: Andreas Priemer

Recording Engineer: Burkhard Pitzer-Landeck

Digital Editing: Irmgard Bauer

Executive Producers: Marlene Weber-Schäfer/Burkhard Schmilgun

Cover Painting: Fritz Overbeck, »Blühendes Buchweizenfeld«, 1900,
Stade, Sammlung B. Kaufmann

© Photo: Artothek, 2008; Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2008 cpo/Made in Germany

DDD

LC 8492

