QUINTETT.

I.

Ludwig Thuille Op. 20.

Allegro con brio. (𝅗𝅥. = 80.)

1. Violine.

2. Violine.

Viola.

Violoncell.

Allegro con brio. (𝅗𝅥. = 80.)

Pianoforte.

f

5

Ped.

sf

dim.

sf

dim.

sf

dim.

sf

dim.

sf

dim.

Ludwig Wilhelm Andreas Maria Thuille
(b. Bolzano, November 30, 1861 – d. Munich, February 5, 1907)

Piano Quintet Op. 20
(1901)

I Allegro con brio p.3
II Adagio assai sostenuto p.33
III Allegretto p.50
IV Finale – Allegro – Allegro deciso p.66

The Austrian born composer, music theorist, and pedagogue Ludwig Thuille (1861-1907), largely absent from today's histories of music, is surely best regarded for his chamber music compositions. Thuille's Piano Quintet, Op. 20, second in popularity only to his *Sextet for Winds and Piano, Op. 6,* is a work that exemplifies the composer's style, and which, according to his student Edgar Istel, represents "the mature craftsmanship of a composer who has attained the culmination of his creative powers and speaks his own individual language." Though documented as a less adventurous composer in comparison to contemporaries Max Reger and Richard Strauss, and despite formal similarities to the quintets of his mentors Josef Rheinberger and Carl Reinecke, Thuille's Piano Quintet nonetheless shows an original use of ensemble and an incomparable harmonic language that remains stimulating and compelling in the long legacy of works for strings and piano.

Ludwig Thuille was born in 1861 in the Austrian town of Bozen located in South Tirol (current day Bolzano, Italy). Orphaned by 1872, he soon moved to live with his half-sister in Innsbruck, where he met Richard Strauss, who, though three years his junior, remained Thuille's dear friend, colleague, and a musical influence for many years. In Innsbruck, Thuille quickly attracted attention from Pauline Nagiller, widow of the composer Matthäus Nagiller, who was convinced of his musical potential, and on this account made a generous offer of support to cover the costs of his schooling and musical education under famed Bruckner student Joseph Pembauer. On Pembauer's recommendation Thuille was admitted to the Königliche Musikschule in Munich, where his composition teacher Joseph Rheinberger took to organizing frequent gatherings of the promising young composers of the "Munich School." Finishing his studies in 1882, Thuille succeeded his mentor as a professor of theory and composition, and when Rheinberger retired in the 1890s, he also took over responsibilities with the "Munich School" of composers. Thuille's adventurous harmonic language, characteristically abundant of augmented-sixth chords, shares its sensibilities with the other composers of the Munich School, an influential group including Strauss, Max Reger, and Max Schillings occupied largely with symphonic works and opera. But although Thuille's catalogue of compositions includes three operas, *Teuerdenk*, *Gugeline* and *Lobetanz*, his continued commitment to chamber music was distinctive among composers of the Munich School.

Thuille's first chamber work of record is an untitled piece for violin and piano (1869) and prior to the Piano Quintet, Op. 20 other chamber works include two string quartets (1878; 1881 incomplete), a trio for piano, violin, and viola (1885), and his first *Piano Quintet in G Minor* (1880). Thuille's reputation as a composer was established, however, with the successful reception of his Sextet in B-flat for Winds and Piano, Op. 6. Foreshadowing the structural maturity, staggered melodic organization, and harmonic evasiveness of later works, including this Piano Quintet, the Sextet has retained international recognition since its composition in 1886-8 and remains to this day Thuille's most well-known work.

Thuille's second *Piano Quintet, Op. 20* was composed alongside his enchanted opera *Gugeline* and published in 1901, not long before the death that same year of his esteemed teacher Rheinberger. The Quintet, inscribed with the dedication, *"meinem lieben Freund Max von Schillings zugeeignet*" ["my dear friend *Max von Schillings*"], is in four movements that, despite sharing a transgressive chromaticism and robust "post-romantic" sensibility, each exemplify a diverse palette of musical expression. In the tradition of chamber music for piano and strings from Mozart to Robert Schumann, whom Thuille greatly admired, this piano quintet is characterized by an orchestral robustness that aspires, beyond the small chamber setting, to fill the space of the grandest concert hall, and yet, with frequent allusions to the intimacy of the sonata, the work is not wanting of solo virtuosity.

The first movement, *Allegro con brio*, a modified sonata form in 6/4 time, opens in a wistful but optimistic E-flat Major. These opening eight measures already display a peculiar harmonic language, which sets the tone for the remainder of the work. Built on an expansion of descending sixths (the first falling from G across the barline in ms. 2-3, the second also from G landing on the weak beat in ms. 6), the melody seems harmonically unstable, giving the impression of ending quite abruptly if not altogether prematurely. When in m. 7 the expectant sixth is replaced by a descending seventh, our ear is drawn to a potential cadence in C minor, the parallel minor, which, however, is evaded, thus giving way to a cadence on

E-flat. Lest one imagine that we have arrived at the closing of the theme, despite a melodic cadence on E-flat, the left hand of the piano suggests otherwise. The wavering bass line, anticipating a stepwise descent, rests on an unstable D-flat that energizes the sweeping melody to propel forward ceaselessly through the exposition. At the close of the development, the music rests briefly on an uneasy deceptive cadence before yielding to the recapitulation, which thrusts the music onward for the remainder of the movement.

The tortured *Adagio assai sostenuto* opens with solo piano in a tender Beethovenian chorale tinged with Wagnerian chromaticism. As per the convention of chamber music since Mozart, unified strings respond to the piano's opening entreaty with a repetition of the same theme. Following the third repetition of this theme, *tutti*, a modified sequential repetition of the melody serves as a transition to the middle section of the movement. The tranquil second movement is completely devoid the determinism of the first, languishing in lascivious harmonies and drenched with emotion. A subtle musical propulsion becomes pronounced only in the movement's middle section through an enhanced rhythmic variation initiated at Rehearsal C by the piano's tremolo and the *agitato* marked in the unison strings. Following a fleeting relaxation at Rehearsal D, the opening material returns once more at Rehearsal F, after which the rhythm of the second movement continues to grow increasingly more complex until a sudden rupture in the texture, *poco stringendo*, which results in the final reiteration of the opening melody.

A scherzo in all but title, the third movement, *Allegretto* in 3/4 time, is characterized by the quintessential melancholy of these movements typified in Thuille's oeuvre by the C minor tonality. A playfully suggestive opening dalliance between the viola and cello gives way to a whirling dance theme from the solo viola. The burning passion of the 'one-and-two three' rhythm recalls the fire of Cesar Franck's Piano Quintet (1879), if only through the first section of this three-part movement. At the *Poco meno mosso,* a contrasting second section emerges in the form of a conversational exchange among the strings atop delicate piano arpeggiations. The music resumes its dervish propulsion at Tempo I, but suddenly a brief *meno mosso* hesitation thrusts the strings to a celestial register, revealing a momentary resolution through a transcendent relapse to the mid-movement music. Still, before long the strings plummet once more, and fragments of the by now familiar opening melody burst forth from an impulse in the cello. Rehearsal O recalls the *tutti* configuration from Rehearsal A, and with this reappearance the movement gasps its concluding triumph.

The fourth movement *Finale – Allegro – Allegro deciso* is by far the most captivating of the work. From the brilliant virtuosity of individual instruments to the orchestral feats of the ensemble, this movement features Thuille's profound understanding of the potential extremes as well as the bounded limitations of a partnership between piano and string quartet, and the composer tests these constraints through novel, and frankly unexpected, compositional devices. The tumultuous piano cadenza opening the movement commences a friendly competition between instruments, a trial of strengths that flowers to full bloom in the pizzicato fugato section initiated by the viola at Rehearsal K. The syncopated main theme of the movement provides the necessary momentum to conclude such a variegated work, building continuously through precisely notated tremolo accelerations until the final *Un poco maestoso*, a coda where the restatement of the movement's opening theme in its highest register conveys a return full circle to the optimistic elation of the Quintet's first movement.

The *Piano Quintet Op. 20* is evidence of Thuille's extraordinary ability, a composer whose absence from the legacy of those celebrated in the canon remains fathomable only as a consequence of his untimely death of a heart attack at age 45. Though neglected as a composer, Thuille was survived by the well-regarded *Harmonielehre* he wrote in collaboration with Rudolf Loius. Widely employed as part of the conservatory curriculum in German speaking countries through the 1960s, the *Harmonielehre* in two volumes is a novel and important theoretical formulation devoted innovatively to the burgeoning practices of the Munich School of composers, and remains one of few existing records providing examples of this music.

Danielle Sofer, 2013

Further Reading

- Istel, Edgar. "In Memoriam: Ludwig Thuille (November 30 1861—February 5, 1907)." Translated by W. Oliver Strunk, *The Musical Quarterly* 18/3 (1932): 463-470.
- Louis, Rudolf and Ludwig Thuille. *Harmonielehre*. Stuttgart: Carl Grüninger (Klett & Hartmann), 1907, rev. 10/1933 by W. Courvoisier.
- Suder, Alexander L. *Ludwig Thuille*. Komponisten in Bayern 16. Tutzing: H. Schneider, 1993. [incl. Herbert Rosendorfer, "Ludwig Thuille: Leben und Werk," 13-35; Andrew D. McCredie "Ludwig Thuille als Kompositionslehrer," 43-48; Adrew D. McCredie, "Das Instrumentale Werk Ludwig Thuilles," 81-107].

Reprint of a copy from music library archives of the *Münchener Stadtbibliothek*, Munich.

Ludwig Wilhelm Andreas Maria Thuille
(geb. Bozen, 30. November 1861 - gest. München, 5. Februar 1907)

Klavierquintett op. 20
(1901)

I Allegro con brio p.3
II Adagio assai sostenuto p.33
III Allegretto p.50
IV Finale – Allegro – Allegro deciso p.66

Der in Österreich geborene Komponist, Musiktheoretiker und Pädagoge Ludwig Thuille, in der heutigen Musikgeschichtsschreibung kaum gegenwärtig, ist noch am bekanntesten für seine Kammermusik. Bei Thuilles *Klavierquintett op.20* handelt es sich nach seinem *Sextett für Bläser und Klavier op.6* um das wohl bekannteste Stück aus seiner Feder, eine Komposition, die beispielhaft ist für den Stil des Komponisten und die nach Aussagen seines Schülers Edgar Istel das „reife Handwerk eines Komponisten" repräsentiert, der „auf dem Höhepunkt seiner kreativen Kräfte steht und eine eigene Sprache spricht". Obwohl im Vergleich zu seinen Zeitgenossen Max Reger und Richard Strauss als weniger wagemutiger Tonschöpfer angesehen, und trotz formaler Ähnlichkeiten zu den Quintetten seiner Mentoren Josef Rheinberger und Carl Reinecke, zeigt Thuilles Komposition einen eigenständigen Einsatz des Ensembles und eine unvergleichliche harmonische Sprache, die inspiriert und unwiderstehlich bleibt in der langen Ahnenreihe der Werke für Streicher und Klavier.

Ludwig Thuille wurde 1861 im österreichischen Bozen in Südtirol (heute Bolzano, Italien) geboren. Nach dem Tod seiner Eltern 1872 zog er bald zu seiner Halbschwester nach Innsbruck, wo er Richard Strauss traf, der, obwohl drei Jahre jünger, sein treuer Freund, Kollege und musikalischer Einfluss für viele Jahre wurde. Hier erregte Thuille schnell die Aufmerksamkeit von Pauline Nagiller, Witwe des Komponisten Matthäus Nagiller, die vom Potential des Jungen überzeugt war und grosszügig anbot, die Kosten für Schule und musikalische Ausbildung unter dem berühmten Brucknerschüler Joseph Pembauer zu übernehmen. Auf Pembauers Anraten wurde Thuille an der Königlichen Musikschule München angenommen, wo sein Kompositionslehrer Joseph Rheinberger die Aufgabe übernahm, regelmässige Zusammenkünfte mit Mitgliedern der „Münchener Schule" zu organisieren. Nach Abschluss seiner Studien1882 trat Thuille als Professor für Theorie und Komposition in die Fußstapfen seines Mentors, und als dieser in den 1890er Jahren in den Ruhestand trat, übernahm Thuille auch dessen Verantwortlichkeiten gegenüber der Münchener Komponistenschule. Charakterisiert durch den reichlichen Gebrauch von übermässigen Sextakkorden hatte Thuilles abenteuerliche harmonische Sprache viel mit den Arbeiten seiner Komponistenkollegen aus der Münchener Schule gemein, einer einflussreichen Gruppe, der Strauss, Max Reger und Max Schillings angehörten, die sich hauptsächlich mit Symphonik und Oper beschäftigten. Obwohl Thuilles Oeuvre drei Opern enthält - *Teuerdenk*, *Gugeline* und *Lobetanz* - war seine Vorliebe für die Kammermusik unübersehbar.

Thuilles erste nachgewiesene Kammermusik ist ein unbetitteltes Stück für Geige und Klavier (1869). Ausserdem entstanden vor dem *Klavierquintett op. 20* weitere kammermusikalische Werke, darunter zwei Streichquartette (1878, 1881 unvollendet), ein Trio für Klavier, Geige und Bratsche (1885) und sein erstes *Pianoquintett in g - Moll* (1880). Thuilles endgültige Anerkennung als Komponist jedoch beruhte auf der erfolgreichen Rezeption seines *Sextett in B für Bläser und Klavier op.6.* Dieses Werk antizipiert die strukturelle Reife, überraschende melodische Organisation und den harmonischen Reichtum seiner späteren Schöpfungen, darunter auch das Pianoquintett. Seit seiner Vollendung in den Jahren 1886 bis 1888 ist es international geschätzt und bleibt bis heute Thuilles bekanntestes Werk.

Thuilles zweites *Pianoquintett op.20* entstand zeitgleich mit seiner entzückenden Oper *Gugeline* und wurde 1901 veröffentlicht, nicht lange vor dem Tod seines verehrten Lehres Rheinberger im gleichen Jahr. Das Quintett mit der Widmung *"meinem lieben Freund Max von Schillings zugeeignet*" besteht aus vier Sätzen, die, obwohl mit „postromantischer" Sensibilität übergreifend chromatisch angelegt, jeder für sich eine unterschiedliche Palette musikalischen Ausdrucks zu Gehör bringt. In der Tradition der Musik für Klavier und Streicher von Mozart bis Schumann, die Thuille ausserordentlich schätzte, charakterisiert dieses Werk eine orchestrale Robustheit, die es darauf anlegt, auch jenseits des beschränkten kammermusikalischen Satzes den grossen Raum eines Konzertsaals zu füllen, und sogar, mit häufigen Anspielungen auf die Intimität einer Sonate, solistische Virtuosität nicht zu kurz kommen lässt.

Der erste Satz *Allegro con brio*, eine modifizierte Sonatenform im 6/8 - Takt, eröffnet das Werk mit einem wehmütigen, aber optimistischen Es - Dur. Diese ersten acht Takte entwerfen bereits eine eindeutige harmonische Sprache, die den Ton für den Rest des Werkes angibt. Aufgebaut auf Expansionen fallender Sexten (die erste fällt ab G über den Taktstrich in den Takten 2 - 3, die zweite ebenfalls ab G und landet auf dem schwachen Schlag in Takt 6), erscheint die Melodie harmonisch instabil und suggeriert ein abruptes, wenn nicht gar vorzeitiges Ende. Wenn in Takt 7 eine fallende Septime die erwartete Sexte ersetzt, wird unser Ohr in Richtung einer potentiellen Kadenz in c - Moll gelenkt, dem parallelen Moll,

das schliesslich aber umgangen wird und einer Kadenz in Es das Feld überlässt. Damit man nicht den Eindruck gewinnt, schon beim Abschluss des Themas angelangt zu sein, - trotz der melodischen Kadenz in Es - , bewegt sich die linke Hand des Klaviers in eine andere Richtung. Die schwankende Basslinie, die auf einen schrittweisen Abstieg hinweist, bleibt auf einem instabilen Des, das die fegende Melodie auflädt und sie rastlos durch die Exposition treibt. Am Schluss der Durchführung ruht die Musik kurz auf auf einer unruhigen, trügerischen Kadenz, bevor sie der Reprise weicht, die das musikalische Geschehen für den Rest des Satzes vor sich her schiebt.

Das gequälte *Adagio assai sostenuto* eröffnet mit einem solistischen Piano, einem zarten Beethoven - Choral, im Stile Wagners gewürzt mit Chromatik. Gemäss der kammermusikalischen Konvention seit Mozart antworten die vereinten Streicher auf das beschwörende Klavier mit der Wiederholung des gleichen Themas. Nach der dritten Wiederholung *tutti* dient eine abgeänderte sequenzierende Wiederholung als Übergang zur Mittelsektion dieses Satzes. Der stille zweite Satz lässt jeglichen Determinismus des ersten Satzes vermissen und schmachtet in lasziven Harmonien, getränkt von Emotion. Ein subtiler musikalischer Schub erklingt nur in der mittleren Sektion dieses Satzes, erzeugt durch die Betonung einer rhythmischen Variation, initiiert durch ein Tremolo des Piano bei Ziffer C und dem *agitato* der Unisono - Streicher. Nach einer hurtigen Entspannung bei Ziffer D eine neuerliche Begegnung mit dem Material der Eröffnung bei Ziffer F, nach der der Rhythmus des zweiten Satzes sich kontinuierlich immer komplexer entwickelt bis zu einem plötzlichen Bruch innerhalb der Struktur, die in einer abschliessenden Wiederholung der Eröffnungsmelodie endet.

In allen seinen Eigenschaften ein Scherzo - abesehen vom Titel - , ist das *Allegretto* im Dreivierteltakt charakterisiert durch jene exemplarische Melancholie, für die in Thuilles Oeuvre die Tonart c - Moll steht. Die Eröffnung, eine ausgelassen suggestive, verspielte Tändelei zwischen Bratsche und Cello bereitet den Weg für ein wirbelndes Tanzthema der Solo - Bratsche. Die brennende Leidenschaft des Rhythmus erinnert an das Feuer von Cesar Francks Pianoquintett (1879), wenn auch nur im ersten Teil dieses dreiteiligen Satzes. Bei *Poco meno mosso* erscheint ein kontrastierendes Thema in Form eines kommunikativen Austauschs zwischen den Streichern über delikaten Arpeggios des Klaviers. Bei Tempo I nimmt die Musik ihren derwischartigen Schub wieder auf, bis unvermittelt ein kurzes Zögern *meno mosso* die Geigen in himmlische Register drängt, und erzeugt eine kurzzeitige Auflösung durch einen Rückfall in die Musik des mittleren Satzabschnitts. Bald jedoch stürzen die Streicher ein weiteres Mal ab, und Fragmente der vertrauten Eröffnungsmelodie brechen hervor, getrieben durch einen Impuls des Cello. Ziffer O erinnert an das Tutti bei Ziffer A, und mit diesem Wiederhören erkämpft sich der Satz den abschliessenden Triumph.

Der vierte Satz *Finale – Allegro – Allegro deciso* ist eindeutig der fesselndste des Werkes. Von der brillanten Virtuosität der einzelnen Instrumente bis zu den orchestralen Meisterleistungen des Ensembles belegt dieser Teil Thuilles grundlegendes Verständnis der möglichen Extreme und gegebenen Grenzen einer Partnerschaft zwischen Klavier und Quartett, die der Komponist hier durch neuartige und völlig unerwartete Mittel ausreizt. Die eröffnende stürmische Klavierkadenz leitete einen freundlichen Wettbewerb zwischen den Instrumenten ein, ein Kräftemessen, das in der bei Ziffer K durch die Bratsche eingeleitete pizzicato Fugato Sektion zu voller Blüte kommt. Das synkopierte Hauptthema des Satzes erzeugt die notwendige Schwungkraft, um dieses vielschichtige Werk abzuschliessen und baut sich kontinuierlich auf durch präzise notierte Tremoli bis zum Finale *Un poco maestoso*, eine Koda, in der die Wiederaufnahme des Anfangsthemas des Satzes in seinem höchsten Register den Kreis zum optimistischen Hochgefühl des letzten Quintettsatzes schliesst.

Das *Pianoquintett op.20* ist der Beweis für Thuilles ausserordentliche Fähigkeiten. Das Fehlen dieses Komponisten im Kanon der gefeierten Kollegen ist nur erklärlich als Folge seines frühen Todes durch einen Herzinfarkt im Alter von 45 Jahren. Obwohl als Tonschöpfer fast vergessen, überlebte seine vielbeachtete *Harmonielehre,* die er in Zusammenarbeit mit Rudolf Louis schrieb. Häufig zu finden als Teil der Lehrpläne an deutschsprachigen Konservatorien in den 60er Jahren, ist dieses Werk eine neuartige und wichtige theoretische Ausformulierung, die innovativ den aufkeimenden Techniken der Münchener Schule gewidmet ist und eine der wenigen Aufzeichnungen bleibt, die Beispiele dieser Musik überliefert.

Danielle Sofer, 2013

Literaturempfehlungen

- Istel, Edgar. “In Memoriam: Ludwig Thuille (November 30 1861—February 5, 1907).” Translated by W. Oliver Strunk, *The Musical Quarterly* 18/3 (1932): 463-470.
- Louis, Rudolf und Ludwig Thuille. *Harmonielehre*. Stuttgart: Carl Grüninger (Klett & Hartmann), 1907, rev. 10/1933 von W. Courvoisier.
- Suder, Alexander L. *Ludwig Thuille*. Komponisten in Bayern 16. Tutzing: H. Schneider, 1993. [incl. Herbert Rosendorfer, “Ludwig Thuille: Leben und Werk,” 13-35; Andrew D. McCredie “Ludwig Thuille als Kompositionslehrer,” 43-48; Andrew D. McCredie, “Das Instrumentale Werk Ludwig Thuilles,” 81-107].

Nachdruck eines Exemplars der Musikblbliothek der Münchener Stadtbibliothek.