

arcantus



KLAUS FISCHER-DIESKAU

STRING QUARTETS NO. 1 & 4

ALBIS QUARTETT

KLAUS FISCHER-DIESKAU –

DER KOMPONIST (1921-1994)

D In der Atmosphäre des konservativen Bürgertums mit hohen künstlerischen Ambitionen war es für Klaus Fischer-Dieskau selbstverständlich, die musikalischen Einflüsse des klassisch-romantischen Repertoires aufzunehmen und selber am Klavier auszuprobieren und schon frühzeitig den Willen zu äußern, Musiker zu werden. Der Vater, Albert Fischer (1934 dann Fischer-Dieskau) organisierte als Gründer und Schulleiter des ersten Zehlendorfer Gymnasiums regelmäßig Konzerte in der Schulaula mit prominenten Künstlern. Auf diese Weise stand Klaus und seinem jüngeren Bruder Dietrich die Welt der Künste früh offen. Der dritte Bruder Martin wurde gegen Ende des 2. Weltkrieges wegen einer Behinderung von den Nazis ermordet.

Klaus Fischer-Dieskau wurde am 2. Januar 1921 in Berlin geboren und starb ebendort am 19. Dezember 1994. Mit seinem Namen verbinden wir zum einen den Hugo-Distler-Chor, dessen Leitung er bis 1989 innehatte, dann die Aufnahmeleitung bei der Grammophongesellschaft in Hannover sowie die Tätigkeit als Kantor an der Dreifaltigkeitsgemeinde in Berlin-Lankwitz.

Vor allem aber ist es das kompositorische Schaffen von 110 Opera, das die Nachwelt interessieren könnte. Dieses Werk ist im Jahr 2020 dem Mendelssohn-Archiv an der Staatsbibliothek zu Berlin übergeben worden.

Im Werkverzeichnis von Klaus Fischer-Dieskau sind als die beiden ersten Werke 2 Notturnos für Klavier op. 1 und Tänzerische Intermezzi für Klavier op. 2 aufgeführt, beide 1935 geschrieben. Der 14-Jährige komponiert am Klavier fürs Klavier, erweitert sein kompositorisches Repertoire in den folgenden Jahren um Lieder mit Klavierbegleitung, Kammermusik in unterschiedlichen Besetzungen und etwas später um sein erstes großes Orchesterwerk op. 9 aus dem Jahr 1937. Er nennt es: 1. Deutsches Konzert für großes Orchester und Klavier d-Moll (1937-1943).

Die Pläne, ein Studium an der „Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin“ als Pianist zu beginnen, fanden ein jähes Ende: Während der Komposition des 1. Klavierkonzertes brach der Zweite Weltkrieg aus und Fischer-Dieskau wurde eingezogen:

KLAUS FISCHER-DIESKAU –

THE COMPOSER (1921-1994)

E In a conservative societal atmosphere, it was only natural that the highly ambitious Klaus Fischer-Dieskau would take on the Classical/Romantic repertoire at the piano and show a strong desire at a young age to become a musician. His father, Albert Fischer (Fischer-Dieskau after 1934), who was founder and principal of the first Gymnasium in Zehlendorf, organized concerts in the school's concert hall on a regular basis with prominent artists. In this way, the world of the Arts was opened up to both Klaus and his younger brother, Dietrich, at a young age. The third brother, Martin, was killed by the Nazis towards the end of the Second World War, due to a disability.

Klaus Fischer-Dieskau was born in Berlin on January 2, 1921, and died on December 19, 1994. With his name, we associate among others the Hugo Distler Choir, which he led up through 1989, as well as Head of Recording for the Grammophon Company in Hannover and his activity as Cantor for the Parish of the Holy Trinity in Berlin-Lankwitz. Above all, however, it is his compositional

output of 110 works that is of most interest to posterity. These extensive compositions in all genres were given to the Mendelssohn Archives at the Berlin State Library in 2000.

In the catalogue of the complete works of Klaus Fischer-Dieskau, his first two works are cited: "Two Nocturnes for Piano", Opus 1; and "Intermezzi in the Dancing Style", Opus 2 both written in 1935. The fourteen year old composed at the piano, for the piano, and broadened his compositional repertoire in the following years to include songs with piano accompaniment, chamber music in different settings and, somewhat later, his first large work for orchestra, Opus 9, in 1937. He called it "German Concerto No. 1 for Full Orchestra and Piano in D minor", 1937-1943.

The plans to start his studies at the Berlin State Academy Conservatory for Music as a pianist came to an abrupt end. While composing the piano concerto, the Second World War broke out and Fischer-Dieskau was deployed:

Kann man nun begreifen, wie fürchterlich für mich die Einberufung als Funker zur Luftwaffe diesem prallen Studentenleben ein gnadenloses Ende bereitete?“ (Chronik S. 8)

Das „pralle Studentenleben“ ab 1938 war vor allem von seinen Lehrern Romuald Wikarski (Klavier) und Heinz Tiessen (Komposition) geprägt. Ihnen gelten, neben seiner Mutter, auch die ersten Widmungen.

Für Fischer-Dieskaus Auffassung von Musik und für seine innere Haltung gegenüber der „Wahrhaftigkeit künstlerischen Ausdrucks“ war Hugo Distler wegweisend als Lehrer und Mentor. In ihm verehrte er nicht nur den Erneuerer der protestantischen Kirchenmusik, sondern auch den sich bewusst aneignenden Zugriff auf die musikalische Tradition bis hin zu Heinrich Schütz.

Er bedauerte Zeit seines Lebens, dass ihm für das Studium bei Distler nur eine kurze Zeit vergönnt war. Distler nahm sich im November 1942 das Leben, er verzagte angesichts der brutalen Übergriffe der Nationalsozialisten gegenüber freier künstlerischer Entfaltung. Nicht zuletzt deshalb setzte Fischer-Dieskau seinem Lehrer mit

der Namensnennung des 1953 gegründeten Berliner Chores ein Denkmal.

Während des Krieges hatte Fischer-Dieskau tatsächlich Zeit, ein ausführliches Tagebuch zu schreiben, das er nach dem Krieg mit großen Lücken bis zum 25. Juni 1994 fortsetzte. Aus vielen Bemerkungen geht hervor, dass er dem Regime gegenüber eine distanzierte Haltung an den Tag legte und mit kritischen Anmerkungen den Verlauf des Kriegsgeschehens verfolgte. Entscheidender Schreibimpuls jedoch war, die Überlebensstrategie als Soldat zu schildern und mit dem Abbruch seiner künstlerischen Laufbahn fertig zu werden. Amüsant sind seine Beschreibungen zum Einsatz als „Musiker“, wie er mit dem Akkordeon in Offizierskasinos für Unterhaltung zu sorgen hatte. Hinter seinen sarkastischen Beschreibungen trat die ganze Bitterkeit des frustrierten Pianisten und Komponisten zutage, von seiner eigentlichen Berufung abgeschnitten zu sein.

Umso erstaunlicher ist es, dass er trotz der traumatischen Erfahrungen im Krieg eine Reihe von Kompositionen und seine Tagebücher hat retten können. In seinem Tagebuch schil-

One can only imagine, how awful it was for me to be enlisted as a radio operator for the Luftwaffe, putting a grinding halt to my burgeoning student life. [Chronicles P. 8]

This 'burgeoning student life', starting in 1938, was influenced above all by his teachers, Romuald Wikarski (piano) and Heinz Tiessen (composition). They received his first dedications, in addition to his Mother.

As teacher and mentor, Hugo Distler was an indispensable guide to Fischer-Dieskau's concept of music and his deepest feelings with respect to the veracity of artistic expression. Fischer-Dieskau held him in esteem, not only as the man who revived Protestant church music, but also as one who had a professed understanding of musical tradition reaching back to Heinrich Schütz.

He regretted for the rest of his life that he was privileged to study with Distler for only a short period. Distler took his own life in 1942, as he was despondent over the brutal attacks by the National Socialists on free artistic expression. As a result, Fischer-Dieskau memorialized his teacher's name in the choir that he founded in Berlin in 1953: The Hugo Distler Choir.

During the war, Fischer-Dieskau, whose job as radio operator did not take him directly to the front lines, kept a detailed diary, and he filled in the gaps right up to the 25th of June, 1994. From many entries, it can be deduced that he felt an increasing distance to the Nazis, making increasingly critical observations as the war wore on. A definite impulse for writing was, indeed, his survival strategies as a soldier, as well as how to come to grips with an artistic life that had been interrupted. Particularly amusing are the entries as 'musician' and how he took care to entertain the officers by playing the accordion in the mess halls. Against his will, he arranged all the current popular tunes from operas and operettas that the drunken soldier wanted to hear. Behind his sarcastic descriptions, though, one was always aware of the bitterness of the frustrated pianistic and composer, of the true calling from which he had been cut off.

In spite of the traumatic experiences during the war, it is all the more astonishing that he was able to save a group of compositions and diaries. One episode that Fischer-Dieskau noted in his diaries is particularly graphic: He had to rewrite his

dert er 1946, dass er sein II. Klavierkonzert zwei Mal aus dem Gedächtnis neu schreiben musste; einmal wurde die Partitur im Kriegsgeschehen vernichtet, ein anderes Mal verlor ein Freund die Partitur.

So brachte er die Kompositionen entweder während der Urlaubzeit oder am Ende des Krieges mit nach Hause, die Werke mit den Opuszahlen 7 bis 15 zum Beispiel. Darunter 13 Klassische Variationen nach einem eigenen Thema für Klavier (1940), Tänzerische Intermezzi für Orchester (1943-1944) und die kurz vor dem Krieg geschriebene und seiner damaligen Freundin gewidmete Sonate für 2 Klaviere in c-Moll op. 15. Die Schwierigkeiten, während des Krieges zu komponieren, zeigen sich in seiner Stellungnahme zum Leben als Soldat:

In meinem Leben haben ich viele Zwangsgemeinschaften erlebt, erfahren, erlitten. Als Individualist füge ich mich oft schwer ein; am meisten dabei gelitten habe ich beim Militär, und die Gefahren des Krieges, der Abscheu davor und die Leiden der Unmenschlichkeit haben mein Gemeinschaftsgefühl – bei den Soldaten nennt man das „Kameradschaft“ – nicht befördert. (Chronik S. 3)

Als ein noch nicht vollendetes Manuskript brachte er das 1946 fertiggestellte **1. Streichquartett** d-Moll op. 16 aus dem Krieg mit.

Das Albis-Quartett hat dieses Streichquartett zusammen mit dem 4. Streichquartett in A op. 81 aus dem Jahre 1978 erstmals eingespielt. Die neun Streichquartette können als Haltepunkte seines kompositorischen Schaffens angesehen werden. Sie durchmessen alle Phasen seiner Entwicklung. Die Tonalität wird nicht aufgegeben, aber stark aufgelockert und bis zur Polytonalität weiterentwickelt. Gleichzeitig macht sich ein Streben nach linear-polyphoner Stimmführung bemerkbar.

Nach dem Studium (1948) war ich zunächst einmal „arbeitslos“. Gar zu viele waren es damals. Immerhin hatte ich das Glück, auf vielerlei Weise freiberuflich tätig sein zu können. Ich spielte Orgel und Cembalo, synchronisierte Filme, übernahm Klavierbegleitungen und unterrichtete auch wieder. (Chronik S. 9)

Mit der Gründung des Hugo-Distler-Chores verlagerte sich der Schwerpunkt künstlerischer Arbeit auf die Leitung des Chores und

Second Piano Concerto twice, because it got lost by a friend and had destroyed during the War.

In this manner, he was able to bring his works from Opus 7 through Opus 15 back home, either during a holiday break or at the end of the war, amongst which 13 Classical Variations on an original Theme for Piano, 1940, Dancing Intermezzi for Orchestra, 1943-1944, and the Sonata for Two Pianos in C minor, Opus 15, written shortly before the war for his girlfriend at the time. Fischer-Dieskau expressed this feeling in a comment which can be found in the Chronicles of the Hugo-Distler Choir; it alludes to his individuality and shows characteristics throughout of his stubbornness:

Throughout my life, I have experienced and suffered a great deal when forced into a community. Being an individualist, it has often been hard for me to fit in. I have particularly suffered in the military and from the dangers of war, my abhorrence of such and the cruelty and suffering which have not contributed to my feeling of community – that which soldiers call ‘comradery’. [Chronicles P. 3]

He was able to finish his **First String Quartet** in 1946 from an incomplete manuscript that he brought back from the war.

The Albis Quartet recorded first this quartet, along with the Fourth Quartet in A, Opus 81, in 1978, and set down a goal for themselves to complete the series. The nine string quartets can be viewed as the culmination of his compositional creativity, up to the Ninth String Quartet in C, Opus 108 from 1992, two years before his death. They represent all phases of his development. Tonality, if greatly loosened up, still reigns, and polytonality has been added. At the same time, a striving for linear-polyphonic voice leading is noticeable.

Following my studies (1948), I was ‘unemployed’ for the time being. Indeed, many were in the same boat at that time. At least, I had the luck to be employable in a number of different ways. I played organ and cembalo, synchronized music with films, undertook accompanying and taught once again. [Chronicles P. 9]

With the founding of the Hugo Distler Choir, he shifted the focus of his artistic work to the directorship of the choir, as well as his later

auf die spätere Tätigkeit als Kantor an der evangelischen Kirchengemeinde in Berlin-Lankwitz. Auf die Kompositionen Fischer-Dieskaus hatte die Verlagerung der beruflichen Tätigkeit einen starken Einfluss, so verstärkte sich dieser Aspekt kompositorischen Schaffens erheblich.

Es entstanden die Motetten a cappella op. 48 für vierstimmigen Chor und das Oratorium Die Auferstehungsgeschichte op. 50. Einmalig in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik ist Fischer-Dieskaus op. 80, ein Choralbuch für Orgel mit Vorspielen und Sätzen zu sämtlichen Liedern des Evangelischen Kirchengesangbuchs.

Die Mischung aus Kammermusik, Orchesterwerken und Vokalmusik hat Klaus Fischer-Dieskau bis ins Alter fortgesetzt. Zum Beispiel mit dem 9. Streichquartett sowie den Fünf Konzertstücken für Violine und Orchester op. 110, dem letzten Werk des Komponisten. Das Oratorium Sodom. Die Klagen der Frau Lot op. 98 für Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester reflektiert die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl von 1986.

Bei vielen Werken war sich Fischer-Dieskau selbst der beste Kopist. Ob Klavierauszüge, Kopien seiner Partituren oder die Herstellung sämtlicher Stimmen eines Werkes, alles war akribisch handgeschrieben und offensichtlich für den öffentlichen Gebrauch gedacht.

Vieles in der Musikgeschichte war zeitweilig nicht „aktuell“, da der Fokus auf anderen Strömungen lag. Mit Neugier und vorurteilsloser Erwartung sollte man der Musik Klaus Fischer-Dieskaus begegnen, denn sie vermittelt angesichts der unterschiedlichen stilistischen Entwicklungen heutzutage und der vielen in den letzten Jahrzehnten gemachten „Ausgrabungen“ einen hörenswerten Eindruck auf ein Werk in der Tradition der „gemäßigten Moderne“.

Bibliografische Angabe:

Klaus Fischer-Dieskau, Inge Rettig: „Hugo-Distler-Chor Berlin e.V. Die Geschichte der ersten 40 Jahre“. Chronik einer Gemeinschaft 1953-1993

Fritz Tangermann

activity as Cantor of the Evangelical Congregation in Berlin-Lankwitz. This shifting of his professional activity had an enormous influence on his compositions. Occasional religiously motivated compositions surfaced in his output and this aspect of his compositional creativity was greatly strengthened.

There are appeared the Motets a cappella, Opus 48 for four-voice Choir, sacred concerti for small groups, and organ works. A central work in the creativity of the composer was the oratorio, The History of the Resurrection, Opus 50 in the catalogue of works. Unique in the history of evangelical church music is Fischer-Dieskau's Opus 80, a book of chorales for organ with preludes and movements set to the complete songs of the Evangelical Song Book.

The scope of his compositions points out that his work was more important, and as a consequence, he continued his mixture of chamber music, orchestral works and vocal music, above all with the Ninth String Quartet, the Fünf Konzertstücken for Violone and Orchestra op. 110 and the Oratorio Sodom. Mrs. Lot's Complaints op.98 for soprano, baritone orchestra and choir reflecting the

nuclear catastrophe of Tschernobyl in the year 1986.

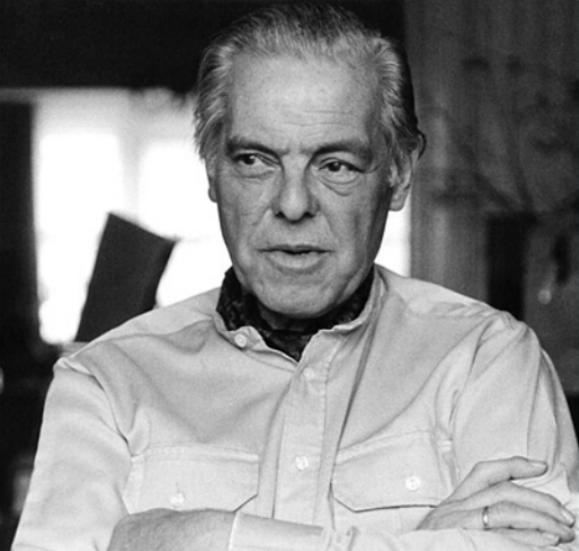
For a number of his works, Fischer-Dieskau was his own best copyist. Whether it be piano excerpts, copies of his scores or the reproduction of the complete voices in his works, everything was handwritten and obviously intended for public use.

Much in his musical history was not current and up to date, as the focus lay in other dimensions. One should approach his works with open ears and unprejudiced judgment, as they offer insight into the historical complexity of the 'middle modern' with respect to multifaceted parallel developments of the time and its interesting excavations.

Bibliographical reference:

Klaus Fischer-Dieskau, Inge Rettig: „Hugo Distler Choir Berlin, A History of the first 40 years“. Chronicle of a community, 1953-1993.

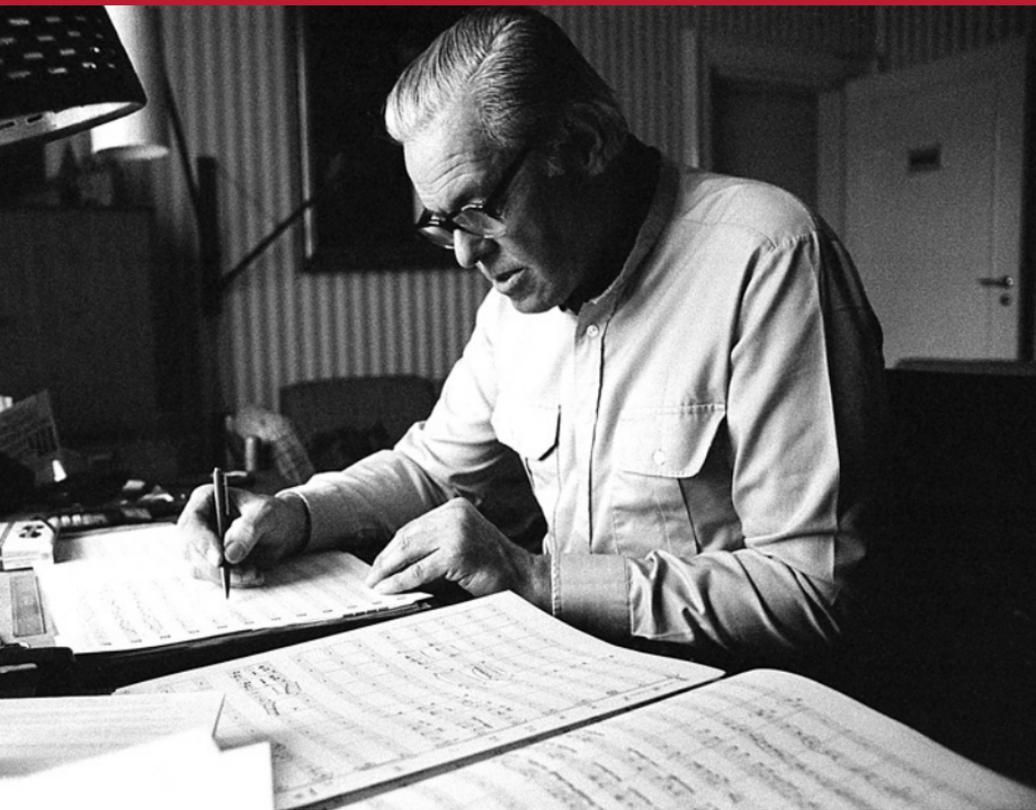
*Fritz Tangermann
Translation Craig Sheppard*



KLAUS FISCHER-DIESKAU (1987)

Photo: Peter Goeldel





ZU DEN STREICHQUARTETTEN NR. 1 UND NR. 4 VON KLAUS FISCHER-DIESKAU

Der Gattung des Streichquartetts haftet eine besondere Aura an, spätestens seit sie Johann Wolfgang von Goethe als eine Unterhaltung zwischen vier vernünftigen Leuten beschrieb, der man stets mit Gewinn lausche. Schon eine Generation früher hatte sie Wolfgang Amadeus Mozart ausgewählt, um ein (selbst aberlangtes) Gesellenstück zu liefern, das ihm „lange und mühevollen Arbeit“ kostete und das er – umso stolzer darauf – seinem väterlichen Freund Joseph Haydn widmete. Seitdem haben sich viele Komponisten immer wieder dieser Gattung zugewandt, wenn es darum ging, besonders intime Erfahrungen aufzuarbeiten: Man denke etwa an die fünfzehn Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch, die als eine Art privates Tagebuch angesehen werden können, oder – noch unmissverständlicher – an das Erste Streichquartett von Bedřich Smetana, das den Titel *Aus meinem Leben* trägt und worin entscheidende Episoden der Biographie seines Schöpfers eingeflossen sind.

Bei der Betrachtung des Streichquartettkorpus von Klaus Fischer-Dieskau drängen sich

solche Gedanken fast unweigerlich auf. Die neun Kompositionen umspannen beinahe sein komplettes schöpferisches Leben. Der Komponist selbst hat die letzte von ihnen – das Streichquartett Nr. 9, entstanden 1992 und sein vorvorletztes Werk überhaupt – als eine Art Rückblick über sein bisheriges Schaffen betrachtet und entsprechend mit der Überschrift *Erinnerungen* versehen und mit verschiedenen „Anklängen und Zitaten“ bespickt; nicht anders war Schostakowitsch rund drei Jahrzehnte früher verfahren, als er mit dem Gedanken spielte, seine kompositorische Laufbahn mit dem Achten Streichquartett op. 110 zu beenden.

Vor diesem Hintergrund scheint nicht unangemessen, im **Streichquartett Nr. 1**, das Fischer-Dieskau noch während seines Kriegsdienstes begann, Spuren von seinen Erfahrungen an der Front erkennen zu glauben. Gleich zu Beginn setzt eine hektisch-bedrohliche Bewegung der tiefen Streicher in der dämonischen Tonart d-Moll ein; nach zwei Takten beginnt ein vorwärtsdrängendes Hauptmotiv in den Geigen (*appassionato*

ON THE STRING QUARTETS NO. 1 AND NO. 4

BY KLAUS FISCHER-DIESKAU

E As a genre, the string quartet is surrounded by a unique aura, not least since Johann Wolfgang von Goethe described it as a conversation between four sensible people that can always be listened to with advantage. A generation earlier, Wolfgang Amadeus Mozart had chosen this genre to compose a (self-imposed) graduation piece that cost him “long and painstaking efforts” and that he – all the more proud of it – dedicated to his fatherly friend, Joseph Haydn. Since then, composers have regularly turned to the string quartet when they wished to come to terms with experiences of a particularly intimate kind. One is reminded of the fifteen string quartets written by Dmitri Shostakovich, which could be regarded as a sort of private diary, or – even more unambiguously – of Bedřich Smetana’s first string quartet, which carries the title *From my Life* and depicts several decisive moments of the composer’s biography.

Such thoughts suggest themselves almost inevitably when contemplating the corpus

of strings quartets written by Klaus Fischer-Dieskau. These nine pieces encompass almost his entire creative life. The composer himself considered the last of them – No. 9, written in 1992 and his last work bar two – as a kind of review of his body of work until that moment. Accordingly, he gave it the title *Erinnerungen* (Memories) and included within it numerous “reminiscences and quotations”, just as Shostakovich had done roughly three decades earlier, when he was thinking of concluding his composing career with his own Eighth String Quartet op. 110.

Against this backdrop, it doesn’t appear far-fetched if one seems to recognise traces of Fischer-Dieskau’s war experiences in the **String Quartet No. 1**, which he began composing while serving at the front. The piece begins with a hectic, menacing rumbling of the lower strings in the demonic key of D minor; the forward urging main motif (*appassionato molto*) begins two bars later in the violins, culminating in a beseeching gesture (T. 1 – 00:38) and leading

molto), das in eine aufbegehrende Geste gipfelt (T. 1 – 00:38) und anschließend zum tröstlichen, mit *poco calmato* überschriebenen Seitenthema überleitet (T. 1 – 00:51). Von g-Moll ausgehend moduliert es in Dur-Bereichen, die dennoch von einer immer wiederkehrenden Seufzer-Figur getrübt werden; diese tritt zuerst in der Bratsche auf (T. 1 – 01:36). Die drängende Punktierung des Hauptmotivs kehrt zurück und leitet – nach einer rhythmischen Beschleunigung – die traditionell zu erwartende Wiederholung der Exposition ein.

In der Durchführung wird zunächst der musikalische Satz gleichsam auf den Kopf gestellt: Das Hauptmotiv erklingt jetzt im Cello (T. 1 – 05:21), während die höheren Instrumente die betriebsame Begleitfiguren übernehmen. Nach einigen Takten, in denen die Motivik durch alle Instrumente wandelt, wird ein Orgelpunkt auf dem A (der Dominante) zu einem Höhepunkt aufgebaut. Das musikalische Geschehen beruhigt sich wieder und kehrt zur Haupttonart d-Moll zurück (T. 1 – 06:12). Eine durch seufzerähnliche Figuren getränkte Überleitung führt zu einem Fugato, das auf dem Seitenthema basiert (T. 1 – 06:40) und das gemäß der

Vortragsanweisungen „schön singend“ (*ben cantando*) aufzuführen ist. Nach einem Durchgang durch die vier Stimmen führen die Viola und die zweite Violine ein neues, von pulsierenden Achteln begleitetes Motiv ein (T. 1 – 08:00), das in ein Rezitativ für das Cello mündet. Eine letzte entschlossene Floskel leitet schließlich die Reprise ein (T. 1 – 09:27), die dem Durchlauf der Exposition genau entspricht.

Stünde der zweite Satz nicht im Dreivierteltakt, wäre er eindeutig ein Trauermarsch zu nennen. Das in den ersten Takten von der Bratsche vorgestellte Hauptmotiv in g-Moll enthält gleich mehrere Topoi jener musikalischen Form, etwa die punktierte Repetition eines einzigen Tones, bei der Wiederholung mit einem Halbton-Vorschlag versehen, oder die chromatisch absteigende Basslinie. Es folgt – immer in der Bratsche, jenem trauernden Instrument *par excellence* – eine trostspendende Melodie in der Paralleltonart B-Dur (T. 2 – 00:30), die regelrechtes Ohrwurmpotential aufweist. Nach einer chromatisch aufgeladenen Engführung, die auf dem ersten Motiv basiert (T. 2 – 01:49), eröffnet eine auf- und absteigende Akkordfolge die nächste Episode (T. 2 – 02:16), in

over to the consoling second subject, marked *poco calmato* (T. 1 – 00:51). Starting in G minor, this motif modulates through major key regions that are nevertheless clouded by a recurring sigh-like figure, first heard in the viola (T. 1 – 01:36). The main motif's insistent dotted rhythm returns and – after a rhythmic acceleration – leads back to the traditional repeat of the expository section.

The development begins by turning the music, as it were, on its head: the main motif appears now in the cello (T. 1 – 05:21) while the higher instruments take over the busy accompanying figurations. After several bars in which the thematic material wanders through the four instruments, a pedal point on A (the dominant) is reached and built up to a culminating moment. The music calms down and goes back to the main key of D minor (T. 1 – 06:12). A transitional passage, replete with sigh-like figurations, leads to a fugato based on the second subject (T. 1 – 06:40), which according to the score's instructions is to be performed "singing beautifully" (*ben cantando*). After the subject has been presented by the four instruments, the viola and second

violin introduce a new theme, accompanied by pulsating quavers (T. 1 – 08:00), that leads into a recitative for the cello. Finally, an accelerating passage introduces the recapitulation (T. 1 – 09:27), which exactly matches the exposition.

Were the second movement not written in three-quarter time, it could be unequivocally called a funeral march. Its main subject, in G minor, first introduced by the viola, contains several topoi of that musical genre, such as the repetition of one and the same note in a dotted rhythm, subsequently intensified by a half-step appoggiatura, or a chromatically descending bass line. There follows – always in the viola, that instrument of mourning *par excellence* – a consoling melody in the relative key of B flat major (T. 2 – 00:30) that has all the trappings of an earworm. After a chromatically charged stretta based on the first motif (T. 2 – 01:49), the next episode is introduced by a rising and falling succession of chords (T. 2 – 02:16); sigh-like figurations come again to the fore. All the movement's themes are once more recalled in a compact recapitulation (T. 2 – 05:14).

der erneut Figuren auftauchen, die Seufzer suggerieren. In einer verdichteten Reprise (T. 2 – 05:14) passieren alle Elemente des Satzes noch einmal Revue.

An den abschließenden Akkord des Satzes (B-Dur) anknüpfend, streift das im Sechsstakt dahineilende Finale die nur scheinbar entfernte Tonart es-Moll (T. 3 – 00:28), bevor das aufbegehrende Motiv des ersten Satzes neu aufgegriffen wird (T. 3 – 01:45), wodurch d-Moll als die Haupttonart der Komposition wieder hergestellt wird. Die hektische „wilde Jagd“ wird fortgesetzt und endet mit einer verkürzten und abrupt gekappten Reprise der Eröffnungsmusik.

Im 1978 entstandenen **Streichquartett Nr. 4** tritt Fischer-Dieskau Liebe zur Kontrapunktik noch deutlicher in den Vordergrund als im soeben besprochenen Erstlingswerk. Nicht nur stehen fugierte Teile im Zentrum der ersten beiden Sätze, sondern auch das musikalische Gefüge ist von Anbeginn an besonders engmaschig gestrickt. Bei diesem Werk erweist sich zudem der Komponist in besonderem Maße als ein Meister der thematischen Transformation.

Der in vier Hauptteile gegliederte Hauptsatz in A-Dur ist für sich eine mehrsätzig Komposition mit Hauptsatz, langsamem Satz, Scherzo und Finale. Die vier Instrumente setzen gestaffelt ein; aus der zunächst aus nur drei Tönen bestehenden Anfangsfloskel entwickelt sich das Hauptthema des Satzes (T. 4 – 00:16). Der eröffnende Teil des im Dreivierteltakt gehaltenen ersten Abschnittes wird von Akzentverschiebungen und anderen rhythmischen Spielereien geprägt. Das gesangliche Seitenthema (T. 4 – 01:26) wird von erster Geige und Cello unisono vorgestellt und im polyphonen Gewebe aller Instrumente fortgeführt; anschließend wird die prägnante Begleitfigur des Hauptmotivs in diesem neuen Zusammenhang wieder aufgenommen (T. 4 – 02:24); mit der Zusammenfassung aller bisherigen Motive endet die Exposition. Es schließt sich ein mehrteiliger fugierter Abschnitt im Viervierteltakt, der die Funktion eines langsamen Satzes innerhalb des Sonatenhauptsatzes erfüllt (T. 4 – 03:59). Einem Durchgang des thematischen Materials als Canon im unisono folgen der Wechsel zurück in den Dreivierteltakt (T. 4 – 09:00) und eine durch die Verkleinerung der Notenwerte intensivierte Temposteigerung, die in einem scherzoartigen

Emerging from the concluding chord (B flat major), the fast-moving last movement in six-eight time brushes the seemingly far-off key of E flat minor (T. 3 – 00:28) before the beseeching motif from the first movement is recalled (T. 3 – 01:45), bringing back D minor as the composition's main key. The hectic "Wild Hunt" continues and ends with a shortened recapitulation of the opening music that is abruptly cut off.

Fischer-Dieskau's love of counterpoint is even more apparent in his **String Quartet No. 4**, written in 1978, than in the first one, just described. Not only are fugal sections central to its first two movements, but already from the beginning is the musical fabric closely knit to a degree. Moreover, particularly in this piece the composer proves himself to be a master of thematic transformation.

The first movement, in A major, is divided into four sections that in themselves constitute a four-movement composition with a first and a slow movement, a scherzo and a finale. In a staggered beginning, the four instruments introduce a melodic cell of three notes that develops into the movement's main motif (T. 4 – 00:16). Misplaced accents and other rhythmic tricks characterise the opening section, written in three-quarter time. The songful second subject (T. 4 – 01:26) is introduced by first violin and cello in unison and continued by all instruments within a polyphonic texture; the main motif's characteristic accompanying figuration reappears in this new context (T. 4 – 02:24); the exposition ends by rounding up all precedent motifs. There follows a multi-sectional fugal episode in four-quarter time that fulfils the role of a slow movement within the quartet's sonata-form first movement (T. 4 – 03:59). After the exposition of the thematic material as a canon in unison, the music returns to three-quarter time (T. 4 – 09:00), and an increase in tempo – enhanced even more by a reduction of the rhythmical values – leads to a scherzo-like episode (T. 4 – 10:08). A friction between three-

Abschnitt mündet (T. 4 – 10:08). Eine Spannung zwischen Dreiviertel- und Sechachteltakt wird erzeugt und zugunsten von Letzterem gelöst, wodurch die Reprise des Anfangsmaterials und somit des ganzen Sonatensatzes eingeleitet wird (T. 4 – 10:51).

Der in E-Dur gehaltene zweite Satz ist ein unbekümmerter Ländler, der zahlreiche kompositorische Raffinessen in sich birgt. Fischer-Dieskau trübt wiederholt den durchgehenden Dreivierteltakt durch die hemiolische Verzerrung des Hauptmotivs ein (T. 5 – 00:20) und simuliert sogar einen Zweivierteltakt gegen Ende des Hauptteils (T. 5 – 00:59). Der zentrale Abschnitt ist wieder ein Canon im unisono (T. 5 – 01:28), der auf der Intervallkonstellation des Hauptmotivs basiert. Anschließend (T. 5 – 02:43) wird der beschwingte Ländler-Rhythmus unter Hinzufügung von neuem thematischen Material wiederaufgenommen, um den Satz zu beenden.

Der dritte Satz kehrt in die Haupttonart A-Dur zurück. Er wird von einem einzigen Thema beherrscht, das in den verschiedensten Formen ausgearbeitet wird. Es wird zunächst von der Bratsche einer langsamen

Einleitung vorgestellt und – rhythmisch verändert – in einem mit presto spiccato überschriebenen Zwischenspiel neu beleuchtet (T. 6 – 02:16). Nach einer ins entfernte Es-Dur transponierten Wiederaufnahme des eröffnenden Ausschnitts leitet eine rezitativisch gehaltene Passage (T. 6 – 05:08) in den Hauptteil des Finales über, einen leichtfüßigen A-Dur-Tanz im Sechachteltakt (T. 6 – 06:40). Wie seine beiden Vorgänger, endet auch dieser Satz mit einem fortissimo-Akkord im pizzicato.

Carlos María Solare

quarter and six-eight times is created and eventually resolved in favour of the latter, thus introducing the movement's recapitulation (T. 4 – 10:51).

The second movement is an easy-going ländler in E major that offers numerous compositional felicities. Fischer-Dieskau disturbs repeatedly the continuous three-quarter time through the hemiolic distortion of the main motif (T. 5 – 00:20), and even simulates several bars of two-quarter time towards the end of the main section (T. 5 – 00:59). Again, the movement's central episode is a canon in unison (T. 5 – 01:28) based upon the main motif's sequence of intervals. The buoyant ländler rhythm returns subsequently (T. 5 – 02:43), now with added thematic material, and brings the movement to a close.

The third movement returns to the main key of A major. It is dominated by a single theme that is developed in the most varied ways. The viola presents it first in a slow introduction to the movement, and it appears again in a new light – and rhythmically altered – in an interlude marked *presto spiccato* (T. 6 – 02:16). After a recapitulation of

the opening episode, transposed to the remote key of E flat major, a recitative-like passage (T. 6 – 05:08) leads into the finale's main section, a fleet-footed A major dance in six-eight time (T. 6 – 06:40). Like its two predecessors, the movement ends with a fortissimo chord in pizzicato.

Carlos María Solare

ALBIS QUARTETT

ALBIS QUARTETT

Sophie Tangermann, *Violine 1*

Gertraud Lohmeier, *Violine 2*

Maria Jadziewicz, *Viola*

Fermin Villanueva, *Violoncello*



Photo: Martin Nagorni

D Das Albis Streichquartett weist mit seinem Namen auf den Ort hin, an dem die vier Ensemblemitglieder ihre Wirkungsstätte haben: Magdeburg an der Elbe (lat. Albis). Von dort aus gründete die Konzertmeisterin Sophie Tangermann, die ihren Abschluss an der „Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ machte, das Quartett, um mit ihm die Werke ihres Großvaters, Klaus Fischer-Dieskau, aufzunehmen und in Konzerten uraufzuführen.

Sie gewann als weitere Geigerin Gertraud Lohmeier, die ihr Studium an der Musikhochschule Carl-Maria-von-Weber in Dresden begann und ihren Abschluss mit einem Master im Hauptfach Violine an der Robert Schumann Hochschule für Musik Düsseldorf machte.

Maria Jadziewicz an der Bratsche hat unter anderem an der Universität der Musik Fryderyk Chopin in Warschau, der Universität Künste in Berlin und an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar studiert. Sie ist zudem festes Mitglied des Deutschen Kammerorchesters Berlin.

E The name of the Albis String Quartet indicates the place where the four members of the ensemble work: Magdeburg on the Elbe (Latin: albis). It was from there that concertmaster Sophie Tangermann, who graduated from the “Hanns Eisler University of Music”, founded the quartet in order to record the works of her grandfather, Klaus Fischer-Dieskau, and to give them their first performance in concerts.

As the other violinist, she was able to engage Gertraud Lohmeier, who began her studies at the Carl-Maria-von-Weber Academy of Music in Dresden and graduated with a master’s degree in violin from the Robert Schumann University of Music in Düsseldorf.

Maria Jadziewicz studied viola at the University of Music Fryderyk Chopin in Warsaw, the University of the Arts in Berlin and at the Franz Liszt School of Music Weimar. She is also a permanent member of the German Chamber Orchestra Berlin.

ALBIS QUARTETT

Als weiteres Mitglied im Quartett spielt Fermín Villanueva, Stellvertretender Solocellist der Magdeburgischen Philharmonie. Er hat Abschlüsse an der Hochschule für Musik des Baskenlandes, an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Das Ensemble hat im Herbst 2020 die ersten beiden Quartette Klaus Fischer-Dieskaus (Nr. 1 und Nr. 4) aufgenommen. Sie sind profilierte Kenner der Kammermusik und setzen mit ihrem Engagement für den Berliner Komponisten ihre Erfahrungen aus diversen Wettbewerben und Mitgliedschaften in unterschiedlichen Ensembles zugunsten der Kammermusik des 20. Jahrhunderts ein.

Another member of the quartet is Fermín Villanueva, deputy cello soloist of the Magdeburg Philharmonic. He holds degrees from the Basque Country University of Music, the Felix Mendelssohn Bartholdy University of Music and Theater in Leipzig and the University of Music and Performing Arts Vienna.

The ensemble recorded the first two quartets of Klaus Fischer-Dieskaus (No. 1 and No. 4) in autumn 2020. They are well-known experts in chamber music and, with their commitment to the Berlin composer, use their experience from various competitions and memberships in various ensembles for the benefit of 20th century chamber music.

DANKSAGUNGEN:

Besonderer Dank gilt Klaus-Peter Fritsch
sowie Eugenie und Jörg Friesenhausen

PRODUCER / SOUND ENGINEER / EDITING:
Martin Nagorni

EXECUTIVE PRODUCER:
Fabian Frank, Martin Nagorni

RECORDING:
Andreaskirche Berlin Wannsee,
November 2020

COVER PHOTO:
Fermín Villanueva

LAYOUT:
Dagmar Puzberg
dp_ büro für konzeptionelle gestaltung,
www.silviapohling.de

This recording was made with microphones from Neumann and DPA, audio electronics from RME and DirectOut, MADI opticalCON cabling, Sequoia digital audio workstation and monitoring equipment from Dynaudioacoustics, AKG and Sennheiser.

ORIGINAL FORMAT: 24 bit / 96 kHz

Streichquartett

Nr. 4

Opus 81

von Alois Jelinek

I *Con fuoco - Sehr getragen - Allegro*

II *Commodo*

III *Adagio - Presto spiccato - Adagio - Andante quasi recitativo - Vivace*

Originalpartitur mit Arrangements

(1278)

I

Con fuoco

The image shows the beginning of the musical score for the first part of the quartet. It consists of four staves. The first staff is in treble clef, the second in treble clef, the third in bass clef, and the fourth in bass clef. The music is marked 'Con fuoco' and includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'. The notation is dense and rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes.