

cpo

Antonín Dvořák
Piano Trios 3 & 4
Trio Orelon

KOPRODUKTION
BR
KLASSIK



CPO



Antonín Dvořák

Digital Booklet

Antonín Dvořák 1841–1904

Piano Trio No. 3 in F minor, Op. 65 40'18

1	Allegro ma non troppo	13'25
2	Allegretto grazioso – Meno mosso	6'44
3	Poco adagio	9'55
4	Finale. Allegro con brio	10'14

Piano Trio No. 4 in E minor “Dumky”, Op. 90 32'15

5	Lento maestoso – Allegro quasi doppio movimento	4'15
6	Poco adagio – Vivace non troppo	7'10
7	Andante – Vivace non troppo	6'31
8	Andante moderato quasi tempo di Marcia – Allegretto scherzando	5'19
9	Allegro – Meno mosso quasi tempo primo	4'06
10	Lento maestoso – Vivace quasi doppio movimento	4'54

Total time 72'39

Trio Orelon

Judith Stapf violin

Arnau Rovira i Bascompte violoncello

Marco Sanna piano

Trio für Violine, Violoncello und Klavier f-Moll op. 65

Antonín Dvořáks 1883 komponiertes drittes Trio für Violine, Violoncello und Klavier f-Moll op. 65 – seine beiden ersten sind 1875 bzw. 1876 entstanden – nimmt eine außerordentliche Stelle in seinem Schaffen ein. Ähnlich wie seine Symphonie Nr. 7 in d-Moll, die auch in dieser Zeit entstanden ist, weist es einen düsteren Tonfall auf, der wiederholt auf die seelische Erschütterung zurückgeführt wird, die der Tod der Mutter am 15. Dezember 1882 bei dem Komponisten ausgelöst hat. Andere haben das f-Moll-Trio in eine enge Beziehung zu seiner Oper *Dimitrij* gestellt. Schließlich hat man darauf hingewiesen, dass ihm Johannes Brahms nicht mehr allein Förderer, sondern Künstlerfreund geworden war, dem Dvořák nun auf gleicher Höhe als Komponist begegnen wollte. Der Verleger Fritz Simrock hatte Dvořák zu Silvester 1882 u. a. die Partitur von Brahms' Klaviertrio C-Dur, op. 87 zugesandt, was nicht ohne Wirkung auf Dvořáks Trio op. 65 geblieben ist.

Obwohl Dvořák nach ersten Proben des Werks in seiner ersten Version zufrieden war (»Es klingt famos – kein Takt zuviel oder zuwenig!«) hat er das Trio einer gründlichen Revision unterzogen, die zu so beträchtlichen Änderungen geführt hat, dass beinahe von einer Neufassung zu sprechen ist. Er vertauschte nicht allein die Reihenfolge der mittleren Sätze, sondern veränderte, wie ein Vergleich zwischen den beiden Fassungen ergibt, so viel, dass kaum ein Takt so stehengeblieben ist, wie er ihn ursprünglich gesetzt hatte.

Dvořák eröffnet das f-Moll-Klaviertrio mit einem Streicher-Unisono im pianissimo, das mit einem Fragemotiv endet. Möglicherweise hat das in f-Moll

stehende Klavierquintett op. 34 von Brahms hier Pate gestanden: Ein zunächst wie das Hauptthema hervortretendes Kontrastmotiv entpuppt sich aber schließlich doch als auskomponierte V. Stufe, die auf die Fortissimo-Gestalt des Beginns zielt, in der das Hauptthema nun im Klavier erklingt und f-Moll emphatisch bekräftigt. Mit Brahms teilt Dvořáks f-Moll-Klaviertrio die formale Mehrdeutigkeit, die keinen Unterschied zwischen thematischen und nicht-thematischen Abschnitten mehr macht: Ist der Beginn im Streicher-Unisono noch Introduction, so beginnt dann im fünften Takt der gesteigerten Fortissimo-Gestalt des Hauptthemas bereits die Modulation in den Seitensatz. Sie gibt vor, konventionell nach As-Dur zu führen, wird aber letztlich in die Tiefe von Des-Dur gezogen, in der das Seitenthema dann erklingt. Beide Tonarten halten einander in der Schwebe, bis das Pendel in der Schlussgruppe dann wirklich nach Des-Dur ausgeschlagen ist.

In der Durchführung wendet sich Dvořák allein dem Hauptthema zu. In ihrem Kern kommt es zu Imitationen des Unisonomotivs; später wird das Kontrastmotiv kanonisch geführt. Dann täuscht Dvořák im »Herzstück« des Satzes in der vergrößerten lyrischen Variante des Kontrastmotivs ein »neues« Thema vor. In der Reprise nimmt Dvořák dieses Kontrastmotiv aus dem Hauptsatzkomplex heraus und führt mit ihm in die Reprise des Seitenthemas, in der Dvořák die Tonart nach F-Dur auflichtet.

Der zweite Satz ist ein leichtgewichtiges Intermezzo, kein Scherzo. Dvořák ersetzte die Bezeichnung »scherzando« in der späteren Fassung durch »grazioso«. Die Tonart weicht in die Ferne von des-Moll aus. (Dvořák schreibt cis-Moll allein um der leichteren Lesbarkeit willen vor.) Das Trio lichtet Dvořák nach Des-Dur auf. Der Scherzo-Ab-

schnitt beginnt mit einem Achteltriolen-Ostinato. Im Klavier erklingt dazu ein rustikales, slawisch angehauchtes Marcato-Thema, dessen Hemiolen das Metrum nur schwer wahrnehmen lassen. Während das symmetrisch-rhythmische Modell des Themas recht konstant bleibt, erfährt der Begleitsatz mehrfach Veränderungen.

Der langsame Satz, ein Poco adagio in As-Dur, beginnt mit einem Klagegesang im Violoncello, der bald von der Violine aufgehehlt wird. Die Dreiklangsharmonik im Klavier mutet, um einen Gedanken von Carl Dahlhaus aufzugreifen, den er im Zusammenhang mit Wagners *Meistersingern* formuliert hat, wie »geträumte Diatonik« an, »die um 1860 nicht ganz real ist. Es handelt sich um eine »zweite« Diatonik in dem Sinne, wie Hegel von »zweiter« Natur sprach.« Der Cello-Kantilene folgt eine Volksliedmelodie in den beiden Streichern, die vom Klavier variierend übernommen wird. Im Mittelteil des Satzes bildet zunächst ein kanonisch geführtes Marcato in as-Moll einen energischen Kontrast. Dann erklingt eine Kantilene in der höchsten Lage der Violine, die sich als eine sehr freie Umkehrung des Hauptthemas des Satzes hören lässt: entrückt nach Ces-Dur und wie aus einer anderen Welt klingend. Dvořák scheint mittels einer Rückführung über dem Dominantorgelpunkt in die Reprise zu gelangen, greift dann aber zunächst auf die Volksliedmelodie zurück, die noch einmal auf die entfernte Tonart Ces-Dur rekurriert, bevor dann das Hauptthema in der Grundtonart wiederkehrt.

Das Finale trägt Züge eines Rondos, ist aber vor allem in der Sonatensatzform komponiert worden. Im Hauptthema fügt Dvořák in den Dreivierteltakt Motive im Zweiertakt ein, was es dem »Furiant« näher stellt als dies in manchen von ihm ausdrücklich als »Furiante« bezeichneten Sätzen geschieht. Der

vom spätlateinischen Wort »furere« (wüten und toben) abzuleitende Name bedeutet im Volksmund so viel wie »prahlender Bauernbursch« und charakterisiert einen jungen Mann, der nicht lange fackelt, wenn sich ihm jemand in den Weg stellt und sogar der Obrigkeit gegenüber seinen Stand und seine Haltung verteidigt. Das Seitenthema, das einem der tschechischen Walzer (Valcik) aus op. 54 (B 101) ähnlich ist, steht, an die Tonart des langsamen Satzes erinnernd, in des-Moll. Die Durchführung beschäftigt sich ausschließlich mit dem Hauptthema, sodass die Reprise mit dem Seitenthema einsetzt. Ihm folgt dann eine lyrische Variante des Hauptthemas, die in der Exposition nicht erklungen war, und vertritt nun das nicht noch einmal erklingende Seitenthema. Hier leuchtet Dvořák erstmals die Tonart in der Reprise nach F-Dur auf. Doch der Schluss wird in der ungewöhnlich ausgedehnten Coda lange hinausgezögert. Beschlossen wird das Trio mit einer kurzen Reminiszenz an das Hauptthema des ersten Satzes. Ihm folgt das verebbende »Walzer«-Thema. Mehrfach fällt die Tonart wieder nach f-Moll zurück, bis die dann sehr kurze Finalstretta mit einer triumphierenden »Furiant«-Kadenz das Trio beschließt.

Obwohl Antonin Dvořák kein begnadeter Klaviervirtuose, sondern von Hause aus Organist und Streicher war, hat er seine Kammermusik mit Klavier doch im Konzertsaal aufgeführt. Bei der Uraufführung der überarbeiteten Fassung am 27. Oktober 1883 in Mladá Boleslav (nordöstlich von Prag) hat er selbst am Klavier gesessen. Ferdinand Lachner übernahm den Violinpart, Alois Neruda den Violoncellopart.

Klaviertrio Nr. 4 e-Moll, op. 90 »Dumky«

Zwischen November 1890 und Februar 1891 arbeitete Dvořák, wie er seinem Freund Alois Göbl mitteilte, an »etwas Kleinem, ja an etwas Klitzekleinem«. Er wandte sich vom Vorbild Brahms ab und komponierte sechs »Dumky« als Aneinanderreihung von sechs Stücken für Violine, Violoncello und Klavier. »An manchen Stellen wird es sein wie ein ernstes Lied, an anderen wie ein fröhlicher Tanz, aber in einem leichteren Stil, sozusagen mehr populär, kurz; so, dass es sowohl für anspruchsvolle als auch weniger anspruchsvolle Geister ist.« Mit diesen Worten beschrieb Dvořák im Jahre 1890 einem Freund das Trio, an dem er gerade arbeitete. Die Aneinanderfolge der Sätze geht auf das Strukturprinzip der elegischen, auf der »bandoura« begleiteten »Volksballade« namens »dumka« mit ihrem Wechsel zwischen langsam-schweremütiger »Dumka« und schneller, ausgelassener tänzerischer »Sumka« zurück.

Im Vorwort des Erstdrucks bei Simrock heißt es: »»Dumky« ist ein kleinrussisches [ukrainisches] Wort und kann nicht übersetzt werden. Es ist eine Art Volksdichtung, in russischer Litteratur häufig vorkommend, meist schwermüthigen Characters.« »Dumka« ist das Diminutiv des Wortes »Duma«, das mit dem fast allen slawischen Sprachen gemeinsamen Verb »dumati« (nachsinnen, tief in Gedanken versunken sein) in Verbindung steht. Spätestens seit dem 16. Jahrhundert wird in Polen und der Ukraine mit »Duma« eine besondere Form des erzählenden Volksliedes bezeichnet. Die Folklore-Forschung hat versucht, die offenbar synonym gebrauchten Worte »Duma« und »Dumka« voneinander zu trennen. Demzufolge wäre mit »Duma« ein episches Lied mit rezitativischer, orientalisierender

Melodik und ungleich langen Verszeilen bezeichnet worden. Unter »Dumka« verstand man dagegen ein elegisches Lied von schlichterer, ruhiger Melodik und regelmäßigerem Strophenbau. Derartige Lieder wurden von Rhapsoden vorgetragen, die sich mit lautenartigen Instrumenten selbst begleiteten. Schon vor Dvořák ist z. B. Beethoven in seinen »Variationen über Volksweisen« op. 107 auf die »Dumka« zurückgegangen. Seine erste Dumka komponierte Dvořák im Dezember 1876 mit seinem d-Moll-Klavierstück (Andante con moto, op. 35). Im September 1884 folgte mit »Dumka und Furiant« – Nr. 1 Dumka (elegie) Allegretto moderato op. 12 – sein zweiter Beitrag. Mitunter hat Dvořák eine »Dumka« auch als »Elegie« bezeichnet, was darauf hindeutet, dass er die Dumka als ihr slawisches Äquivalent empfunden hat. In den Mittelsätzen des Streichsextetts A-Dur op. 48, des Streichquartetts Es-Dur op. 51 und des Klavierquintetts A-Dur op. 81 führte er sie dann in mehrsätzliche Werke der Kammermusik ein. In seinem Opus 90 weicht er von der traditionellen viersätzigen Form ab, indem er sechs Dumky aufeinander folgen lässt.

Die ersten drei Dumky von Opus 90 sind einander im Charakter ähnlich und gehen attacca ineinander über, was vorschnell als eine Art zusammenhängender Kopfsatz mit langsamer Einleitung gedeutet wurde. Dann folgen ein langsamer Marsch, mit einem Scherzando als Trio (Nr. 4), und ein regelrechtes Scherzo, in dem, singular in Opus 90, die schnellen Rahmenabschnitte den langsamen mittleren Abschnitt umschließen (Nr. 5). Das Finale wird mit einer Einleitung eröffnet und beschließt das Trio mit einem Feuerwerk in Tönen (Nr. 6). Auch Brahms hat, während er 1894, als Dvořák längst in den Vereinigten Staaten weilte, die Korrektur der Druckfahnen übernommen hatte, hinter der

scheinbar losen Reihung von Tänzen ein »ernsthaftes, viersätziges Stück« vernommen. Doch sind die ersten drei Dumky derart im Tempo und Charakter von einander unterschieden, dass sie sich nicht auf einen homogenen Kopfsatz reduzieren lassen. Die vierte Dumka ist auch keineswegs die langsamste Dumka. Auch in der Tonartenfolge ist Opus 90 nicht zyklisch geschlossen. Die erste Dumka steht in e-, die letzte in c-Moll, die zweite in cis-Moll, die dritte in A-Dur, die vierte in d-Moll (in den schnellen Abschnitten in F-Dur bzw. D-Dur, die fünfte in Es-Dur. Keiner der Sätze weist eine Durchführung auf. Auf motivisch-thematische Arbeit hat Dvořák durchweg verzichtet.

Dvořák hat in den Sätzen unterschiedliche folkloristische Elemente nachgeahmt. Die Instrumente müssen einander zu Beginn jedes einzelnen Stücks zunächst durch eine Art von Einstimmen finden. Den Eröffnungsthemen der zweiten und der dritten Dumka liegt eine rezitativartige Melodik zugrunde. Die einstimmige Klaviermelodie in der dritten Dumka hat schon Otakar Šourek als Nachahmung einer Schalmey gehört. Lautenartige Pizzicato-Akkorde sind in die dritte Dumka eingearbeitet. In der zweiten und sechsten »Dumka« erklingen dudelsackartige Bordunquinten. Die letzte Dumka wird wie mit einer schluchzenden Invokation eingeleitet. Später lässt ein Tremolo im Violoncello im tiefen Register einen Trommelwirbel assoziieren. Tanzrhythmen verwendet Dvořák in jedem Stück, außer im fünften. Er stilisierte vor allem den im Zweivierteltakt stehenden böhmischen Springtanz Skočná. Das »Dumky«-Trio stand auf dem Programm eines Festabends in der Bürgerressource am 11. April 1891 in Prag, bei dem der Komponist zum Ehrendoktor der Univerzita Karlova ernannt wurde. Das Werk erklang häufig während seiner Abschiedstournee

durch Böhmischem Mähren, die Dvořák gab, bevor er in die Vereinigten Staaten gegangen ist, um in New York die Leitung des National Conservatory of Music zu übernehmen.

Bei der Uraufführung spielte Dvořák selbst Klavier, Ferdinand Lachner Violine und Hanuš Wihan Violoncello. Das Trio wurde mit derart großer Begeisterung aufgenommen, dass zwei Dumky wiederholt werden mussten.

– Sebastian Urmoneit

»Sinfonische Dichte, homogener Gesamtklang, kammermusikalische Intensität und Emotionalität« (FAZ) – diese Worte beschreiben die außergewöhnliche Qualität des **Trio Orelon**, das sich seit seiner Gründung 2019 in Köln als eines der spannendsten Kammermusik Ensembles etabliert hat.

In kürzester Zeit hat das Trio bedeutende nationale und internationale Wettbewerbe gewonnen, darunter: Erster Preis und Publikumspreis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München, Erster Preis und Sonderpreis beim International Chamber Music Competition in Melbourne, Erster Preis und Sonderpreis beim Wettbewerb »Schubert und die Musik der Moderne« in Graz.

Weitere Auszeichnungen erhielten Judith Stapf (Violine), Arnau Rovira i Bascompte (Violoncello) und Marco Sanna (Klavier) bei Wettbewerben wie dem Premio Trio di Trieste, ICM Pinerolo-Torino, dem Schumann-Wettbewerb in Frankfurt und dem Mendelssohn-Wettbewerb in Berlin.

Der Name »Orelon«, entlehnt aus der Weltsprache Esperanto, bedeutet »Ohr« und steht sinnbildlich für die zentrale Bedeutung des Hörens in ihrer Musik. Das Trio, dessen Mitglieder sich an den Musikhochschulen in Köln und Berlin kennenlernten, widmet sich mit Neugier und Leidenschaft der Vielfalt des Klaviertrio-Repertoires. Ihre Interpretationen verbinden tiefgehende musikalische Harmonie mit unbändiger Energie und einem ausgeprägten Gespür für Nuancen.

Konzertreisen führen das Trio in renommierte Säle und Festivals wie das Concertgebouw Amsterdam, den Wiener Musikverein, die Alte Oper Frankfurt, den Pierre-Boulez-Saal Berlin, das Prinzregententheater München und das Ravenna Festival in Italien. In seinen Programmen kombiniert das Trio Orelon klassische Meisterwerke mit weniger

bekannten Werken und entführt sein Publikum in innovative thematische Konzertkonzepte.

Mit »Beethovens Töchter« hat das Trio ein wegweisendes Projekt ins Leben gerufen, das die Musik vergessener Komponistinnen in den Mittelpunkt rückt. Moderierte Konzerte stellen diese Werke in Beziehung zu Ludwig van Beethoven und schaffen so einen neuen Zugang zu weiblicher Kompositionskunst.

Nach dem erfolgreichen Debüt-Album mit Werken der amerikanischen Komponistin Amy Beach (erschieden 2022 bei Da Vinci Classics und von Presse und Rundfunk hochgelobt) widmet sich das zweite Album den Komponistinnen Dora Pejačević und Amanda Maier – außergewöhnliche Frauen der Romantik, die zu Lebzeiten unterschätzt und später beinahe vergessen wurden.

**Trio for Violin, Cello, and Piano in F minor,
Op. 65**

Antonín Dvořák's Trio No. 3 for Violin, Cello, and Piano in F minor, Op. 65, composed in 1883—his first two were created in 1875 and 1876 respectively—, holds an extraordinary place within his body of work. Like his Symphony No. 7 in D minor, composed around the same period, it carries a somber tone often attributed to the profound emotional shock caused by his mother's death on 15 December 1882. Others have linked the F minor trio to his opera *Dimitrij*. Furthermore, Johannes Brahms had by then become more than just a patron to Dvořák; he had grown into a genuine artistic friend, encouraging him to establish himself as a composer of equal stature. On New Year's Eve of 1882, publisher Fritz Simrock sent Dvořák the score of Brahms's Piano Trio in C Major, Op. 87, which undoubtedly influenced Dvořák's opus 65 trio.

Although Dvořák was pleased with the trio's initial rehearsals ("It sounds splendid—neither a bar too many nor too few!"), he later undertook extensive revisions so substantial that some consider it almost a completely new version. He not only rearranged the order of the middle movements but also altered so much that barely a single measure remained as it was originally conceived.

Dvořák opens the Piano Trio in F minor with a pianissimo unison for strings, concluding with a motif tinged with uncertainty. Brahms' Piano Quintet op. 34 in F minor may have been the inspiration here: A contrasting motif initially presented as the main theme ultimately reveals itself as an elaborated dominant (V), leading to a fortissimo statement of the main theme in the piano, emphatically reaffirming F minor. Like Brahms, Dvořák employs

structural ambiguity that dissolves the boundary between thematic and non-thematic sections. If the initial string unison still serves as an introduction, the modulation toward the secondary theme is already underway by the fifth measure of the intensified fortissimo statement of the main theme. While this modulation initially appears to proceed conventionally toward A-flat major, it is ultimately drawn into the depths of D-flat major, where the secondary theme finally emerges. The two keys remain in delicate equilibrium until the closing group decisively tips the balance toward D-flat major.

In the development section, Dvořák focuses exclusively on the main theme. Its core comprises imitations of the unison motif, while the contrasting motif later appears in canonic treatment. At the heart of the movement, Dvořák presents a lyrical, expanded version of the contrasting motif that feels like a new theme. During the recapitulation, he extracts the contrasting motif from the main thematic material, using it to guide the transition into the reprise of the secondary theme, where he shifts the tonality to a brighter F major.

The second movement resembles a lightweight Intermezzo rather than a Scherzo. In the revised version, Dvořák replaced the "Scherzando" indication with "grazioso." The tonality shifts to the remote key of D-flat minor, although he writes it as C-sharp minor for readability. The Trio section lightens the mood by transitioning to D-flat major. The Scherzo section begins with an eighth-note triplet ostinato, over which a rustic, Slavic-influenced marcato theme emerges in the piano, with hemiolas creating a sense of rhythmic ambiguity. While the rhythmic pattern of the theme remains mostly consistent, the accompaniment undergoes various transformations.

The slow movement, a *Poco adagio* in A-flat major, opens with a plaintive cello melody, which is soon brightened by the violin. The triadic harmony in the piano, borrowing an idea from Carl Dahlhaus, which he formulated in connection with Wagner's *Meistersinger*, evokes "dreamed diatonicism" that was "not quite real around 1860. It represents a 'second' diatonicism in the sense that Hegel spoke of 'second' nature." The cello's cantilena is followed by a folk-like theme played by the strings, which the piano subsequently varies. The middle section introduces a powerful, canonically treated marcato in A-flat minor, providing dramatic contrast. This leads to a serene cantilena in the violin's highest register, a free inversion of the main theme transposed to C-flat major, lending it an otherworldly quality. As Dvořák approaches the recapitulation, he seems to reach it through a dominant pedal point but first returns to the folk-like melody, briefly referencing the distant key of C-flat major before the main theme returns in the original key.

Although the finale is reminiscent of a rondo, it was primarily composed in sonata form. In the main theme, Dvořák skillfully integrates duple-meter motifs into the triple meter, producing a "furiant" quality even more pronounced than in some movements explicitly labeled "Furiant". The term "Furiant", derived from the Late Latin *furere* (to rage and storm), also colloquially refers to a "boastful peasant lad"—a young man who boldly asserts himself, even against authority. The secondary theme—reminiscent of one of the Czech waltzes (Valčík) from Op. 54 (B 101)—is set in D-flat minor, echoing the key of the slow movement. The development focuses exclusively on the main theme, allowing the recapitulation to begin with the secondary theme. This is followed by a lyrical variation of

the main theme that had not appeared earlier, replacing the return of the secondary theme. Here, Dvořák first lightens the tonality to F major in the recapitulation. However, the conclusion is delayed by an unusually extended coda. The trio ends with a brief reminiscence of the first movement's main theme, followed by the fading "waltz" theme. The tonality repeatedly slips back to F minor before the final stretta closes the trio with a triumphant "Furiant" cadence.

Although Dvořák was not a gifted piano virtuoso—his expertise lay primarily in organ and string playing—he nevertheless performed his chamber music with piano in concert halls. At the premiere of the revised version on 27 October 1883, in Mladá Boleslav (northeast of Prague), Dvořák himself played the piano, accompanied by Ferdinand Lachner on violin and Alois Neruda on cello.

Piano Trio No. 4 in E minor, Op. 90 "Dumky"

Between November 1890 and February 1891, Dvořák worked on what he described to his friend Alois Göbl as "something small, indeed something very tiny." During this period, he turned away from Brahms's example and composed a sequence of six "Dumky" for violin, cello, and piano. "In some places, it will feel like a serious song, in others, like a cheerful dance, but in a lighter, more popular style, so to speak; in short, something intended for both refined and less discerning listeners." The structure of the work is inspired by the elegiac "folk ballad" known as the "dumka", which alternates between slow, melancholic "Dumka" sections and lively, dance-like "Sumka" parts.

The preface to the first edition published by Simrock states: "'Dumky' is a Little Russian [Ukrainian]

word that cannot be translated. It refers to a type of folk poetry often found in Russian literature, usually of a melancholic character." "Dumka" is the diminutive form of "duma", which is connected to the verb common to almost all Slavic languages, "dumati" (to ponder, to be deeply absorbed in thought). Since at least the 16th century, the term "duma" has referred to a specific type of narrative folk song in Poland and Ukraine. Folklore research has attempted to differentiate between the seemingly synonymous terms "duma" and "dumka". According to this research, "Duma" refers to an epic song featuring a recitative-like, orientalizing melody with irregular verse lengths, while "dumka" denotes an elegiac song with a simpler, calmer melody and a more regular strophic structure. These songs were traditionally performed by rhapsodists accompanying themselves on lute-like instruments.

Even before Dvořák, composers like Beethoven had drawn on the "dumka" in works such as his "Variations on Folk Songs", Op. 107. Dvořák composed his first Dumka in December 1876 with his piano piece in D minor (*Andante con moto*, Op. 35). His second piece followed in September 1884 with "Dumka and Furiant"—No. 1 Dumka (Elegy) *Allegretto moderato*, Op. 12. Occasionally, Dvořák referred to a "dumka" as an "elegy", suggesting he considered the Dumka its Slavic equivalent. He later introduced the form into multi-movement chamber works, including the middle movements of the String Sextet in A Major, Op. 48, the String Quartet in E-flat Major, Op. 51, and the Piano Quintet in A Major, Op. 81. In Opus 90, he broke away from the traditional four-movement structure by arranging six Dumky in succession.

The first three Dumky of Opus 90 proceed *attacca*, flowing directly into one another. This

seamless transition was prematurely interpreted as a connected opening movement with a slow introduction. This is followed by a slow march, with a *scherzando* as a trio (No. 4), and a proper scherzo in which, uniquely in Opus 90, the fast sections enclose the slower one (No. 5). The finale opens with an introduction and concludes the trio with a musical firework display (No. 6). Even Brahms, who undertook the proofreading in 1894, when Dvořák had long since left for the United States, viewed the seemingly loose sequence of dances as a "serious, four-movement piece". However, the first three Dumky differ so greatly in tempo and character that they cannot be regarded as a cohesive opening movement. Moreover, the fourth Dumka is not the slowest of the six. The key structure of Opus 90 also does not form a closed cycle. The first Dumka is in E minor, the last in C minor, with the others moving through C-sharp minor, A major, D minor (with faster sections in F major or D major), and E-flat major. None of the movements feature a development section, as Dvořák consistently avoided thematic or motivic development.

Throughout the pieces, Dvořák incorporates various folkloric elements. At the beginning of each piece, the instruments need to find each other by attuning themselves. The opening themes of the second and third Dumky are built on a recitative-like melody. Otakar Šourek once described the unison piano melody in the third Dumka as an imitation of a shawm. Lute-like pizzicato chords appear in the third Dumka, while bagpipe-like drone fifths are heard in the second and sixth Dumky. The final Dumka begins like a sobbing invocation, and later, a tremolo in the cello's lower register evokes the sound of a drum roll. Dance rhythms appear in every piece except the fifth, with particular empha-

sis on the Bohemian “jumping” dance, the Skocná, which is set in $\frac{2}{4}$ time.

The “Dumky” Trio was performed during a festive evening at the Bürgerressource in Prague on 11 April 1891, where Dvořák was awarded an honorary doctorate from Charles University. The work was frequently performed during his farewell tour through Bohemian Moravia before departing for the United States to assume the position of director of the National Conservatory of Music in New York.

At the premiere, Dvořák himself played the piano, accompanied by Ferdinand Lachner on violin and Hanuš Wihan on cello. The performance was so enthusiastically received that two of the Dumky had to be repeated.

– Sebastian Urmoneit

“Symphonic density, a homogeneous overall sound, chamber music intensity, and emotionality” (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*)—these words capture the extraordinary quality of **Trio Orelon**, which has established itself as one of the most exciting chamber music ensembles since its founding in Cologne in 2019.

In a remarkably short time, Trio Orelon has won major national and international competitions, including: First Prize and Audience Prize at the ARD International Music Competition in Munich, First Prize and Special Prize at the International Chamber Music Competition in Melbourne, First Prize and Special Prize at the “Schubert and Modern Music” competition in Graz.

Judith Stapf (violin), Arnau Rovira i Bascompte (cello), and Marco Sanna (piano) have also received additional awards at competitions such as the Premio Trio di Trieste, ICM Pinerolo-Torino, the Schumann Competition in Frankfurt, and the Mendelssohn Competition in Berlin.

The name “Orelon,” derived from the international language Esperanto, means “ear” and symbolizes the central role of listening in their music. The trio, whose members met at music conservatories in Cologne and Berlin, approach the piano trio repertoire with curiosity and passion. Their interpretations combine profound musical harmony with boundless energy and a keen sense of nuance.

Concert tours have taken Trio Orelon to prestigious venues and festivals, including the Concertgebouw Amsterdam, the Vienna Musikverein, the Alte Oper Frankfurt, the Pierre Boulez Saal in Berlin, the Prinzregententheater in Munich, and the Ravenna Festival in Italy. In their programs, Trio Orelon masterfully blends classical masterpieces

with lesser-known works, offering audiences innovative thematic concert concepts.

With their groundbreaking project “Beethoven’s Daughters,” the trio shines a spotlight on the music of forgotten female composers. Through moderated concerts, they connect these works to Ludwig van Beethoven, creating a fresh perspective on female contributions to composition.

Following their acclaimed debut album featuring works by American composer Amy Beach (released in 2022 by Da Vinci Classics and praised by the press and radio), their second album focuses on two Romantic-era composers, Dora Pejačević and Amanda Maier—extraordinary women who were undervalued in their lifetimes and almost forgotten thereafter.



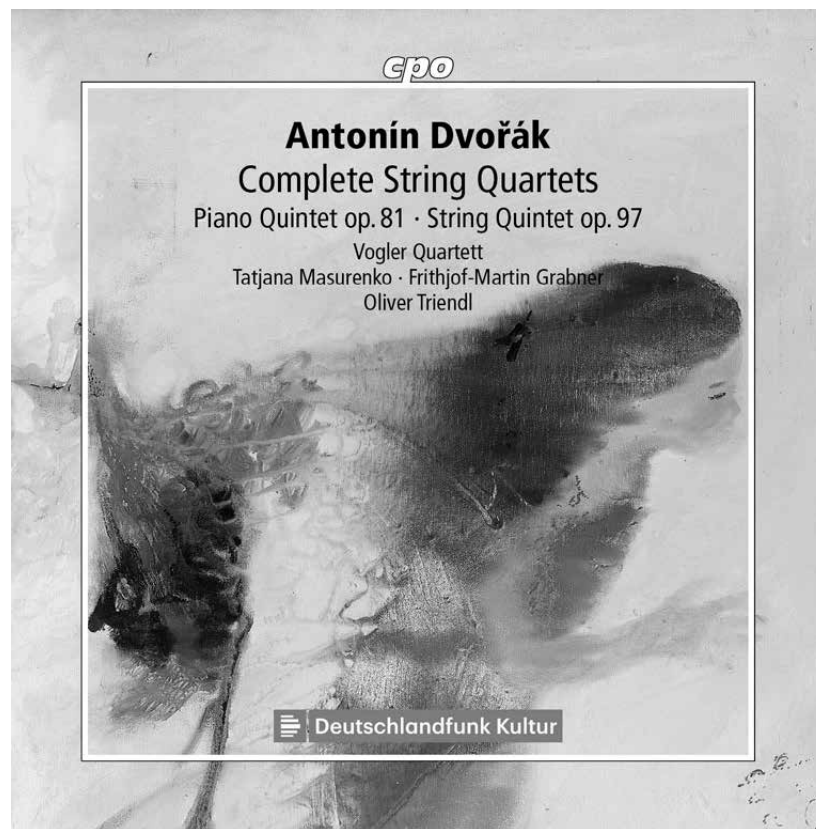
Judith Stapf



Arnau Rovira i Bascompte



Marco Sanna



Already available

cpo 555 735-2

cpo 555 688-2

Co-Production: **cpo**/Bayerischer Rundfunk

Recording: Bayerischer Rundfunk, Studio 2, 8-11 July 2024

Recording Producer, Mastering & Digital Editing: Marie-Josefin Melchior

Recording Engineer: Gerhard Wicho

Executive Producer: Falk Häfner (BR) / Burkhard Schmilgun (**cpo**)

Cover: © Anna Tena

Photography: Anna Tena (pp. 13, 14, 16)

English Translation: Erik Lloyd Dorset

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2025 – Made in Germany

cpo



Digital Booklet

Trio Orelon

cpo 555 688-2