cpo

Antonín Dvořák

String Quartets Vol. 5

Vogler Quartett

Antonín Dvořák, 1890/1891, Portrait by Jan Vilímek (1860–1938), National Library of the Czech Republic

Antonín Dvořák 1841–1904

String Quartets Vol. 5

CD 1

	String Quartet No. 7 in A minor op. 16 B. 45	**30'05**
1	Allegro ma non troppo	9′23
2	Andante cantabile	7′21
3	Allegro scherzando — Trio	5′18
4	Allegro ma non troppo	8′03
	String Quartet No. 1 in A major op. 2 B. 8	**40'28**
5	Andante. Allegro	14′26
6	Adagio affettuoso ed appassionato	9′09
7	Allegro scherzando — Trio	5′52
8	Allegro animato	11′01

Total time 70'40

CD 2

	String Quartet No. 11 in C major op. 61	**40'34**
1	Allegro	15'10
2	Poco adagio e molto cantabile	8'29
3	Scherzo. Allegro vivo — Trio	8'34
4	Finale. Vivace	8'21
	Two Waltzes op. 54 for String Quartet and Double bass	**6'56**
5	No. 1 Moderato	3'47
6	No. 2 Allegro vivace	3'09

Total time 47'34

Vogler Quartett

Tim Vogler Violin I
Frank Reinecke Violin II
Stefan Fehlandt Viola
Stephan Forck Violoncello

Frithjof-Martin Grabner Double bass

CD 1

Sein **a-Moll-Quartett op. 16** schrieb Antonín Dvořák in der Zeit vom 14. bis zum 24. September 1874. In diese Komposition ist thematisches Material aus dem a-Moll-Quartett op. 12 aufgenommen, welches zu vollenden er aufgegeben hatte. Innerhalb seines Schaffens gilt dieses siebente Quartett als Dvořáks erstes Werk der Kammermusik, in dem er sich vom Einfluss der deutschen Romantik befreit hatte, der auch vor Wagner nicht Halt gemacht hatte, wie es sich an Form und Harmonik der zuvor komponierten Quartette aufzeigen lässt.

Wer die Partitur des a-Moll-Quartetts genau studiert, wird feststellen, dass Dvořák nun weit mehr Wert auf die Satzproportionen gelegt hat als in seinen früheren Arbeiten. Dennoch lassen sich die Irritationen in der Harmonik des Kopfsatzes nicht überhören: Während sich Dvořák nach dem Erklingen des Seitenthemas bis nach As-Dur »verirrt«, führt er am Ende der Exposition in die Grundtonart a-Moll zurück. Nach allen modulatorischen Wirren der Durchführung erreicht er zu Beginn der Reprise die Grundtonart zwar endlich wieder, verlässt aber die Geleise der Exposition und komponiert einen aus Motiven des Hauptthemas gebildeten Kanon, den er abbricht, als habe er keinen anderen Ausweg aus diesem In-sich-Kreisen gefunden. Wendet er das Hauptthema dann auch nach Dur, so nicht, wie erwartet, in das helle A-, sondern im Tempo verlangsamt, wie in Erinnerung an die Exposition, nach As-Dur. Im Seitenthema erreicht er die Dur-Variante der Grundtonart, lässt den Satz aber dennoch in a-Moll enden.

Auch in der architektonisch einfach gebauten, dreiteiligen Liedform des *Andante-cantabile*-Satzes, der fast durchgängig von einer einförmig auf- und absteigenden Begleitfigur getragen wird, findet Dvořák in der Reprise nur schwer zur Grundtonart F-Dur zurück.

Den dritten Satz in a-Moll hatte Dvořák zunächst im ¾-Takt komponiert und als Menuett bezeichnet, dann aber nicht allein in einen ⅜-Takt umgestaltet, sondern den rhythmischen Akzent zu Beginn zudem so häufig auf die zweite Zählzeit des Taktes gelegt, dass diese Synkope den Charakter einer Mazurka hervorhebt.

Das Allegro-Finale findet von Ferne in die Grundtonart: Der Satz beginnt in F-Dur und erreicht erst mit dem Eintritt des *Grandioso*-Themas die Tonart a-Moll, die im Seitenthema dann nach A-Dur aufgelichtet wird. Zu Beginn der Reprise geht Dvořák noch einmal auf diese tonartliche Unentschiedenheit des Satzbeginns zurück. Ähnlich wie später in seiner sechsten Symphonie, wo ihm aber ein großes Orchester zur Verfügung steht, monumentalisiert er das schon zuvor zu Akkordsäulen aufgetürmte Hauptthema in der Reprise und vor allem in der Coda zu einem *Grandioso*, das den Rahmen eines Quartetts zu sprengen droht.

Im Frühjahr 1862 komponierte Dvořák sein **erstes Streichquartett** in A-Dur op. 2. Die Partitur verrät das gründliche Studium von Partituren, die er offenbar in der Notenbibliothek des Komponisten Karel Bendl vorgefunden hat. Dabei handelt es sich vor allem um Quartette Beethovens, Mendelssohn-Bartholdys und Schumanns, wogegen er Schuberts Werke vermutlich erst in den späteren 1860er Jahren kennengelernt hat.

Wie Mendelssohn in seinem Quartett op. 13, so eröffnet Dvořák den ersten Satz seines A-Dur-Quartetts mit einer Introduktion im *Andante*, deren Themenkopf, zumindest ansatzweise wie im Vorbild, die Keimzelle aller vier Sätze bildet. So

hat er aus dem in der Einleitung fast ständig erklingenden Themenkopf das Hauptthema des *Allegro*-Kopfsatzes entwickelt. Kontrastierend dazu deutet die pentatonische Tonfolge der ersten Phrase das Seitenthema an, aber auch sie lässt sich als variierter Krebs des Einleitungsthemas hören.

Der langsame zweite Satz hängt nicht mit dem Einleitungsthema zusammen. Er war ursprünglich als *Adagio affettuoso ed appassionato* überschrieben. Auch wenn Dvořák in der revidierten Fassung des Quartetts von 1887 *Adagio* durch *Andante* ersetzte, schlägt diese Bezeichnung eine Brücke zu dem langsamen Satz aus Beethovens erstem Quartett, F-Dur op. 18 Nr. 1. Auch dieser steht in d-Moll, ist allerdings im 9/8-Takt komponiert, wohingegen Dvořák in seinem langsamen Satz einen 3/4-Takt vorschreibt. Vor allem die über dem ostinaten Begleitsatz erklingende, den Satz eröffnende Violinkantilene rückt den Satz dem Beethoven'schen Vorbild recht nahe, was besonders am Reprisenbeginn deutlich wird.

Der dritte Satz, dessen Satzbezeichnung erst im Jahre 1887 *scherzando* hinzugefügt wurde, ist der einzige Satz des A-Dur-Quartetts, in dem folkloristische Töne angeschlagen werden, die vor allem im Trio hervortreten, so wie es der klassischen Tradition seit Haydn entspricht. Vor allem aber setzt Dvořák in den beiden letzten Sätzen die Arbeit mit dem Kopf des Einleitungsthemas weiter fort. In der Coda des Finales geht er auf das Einleitungsthema zurück und lässt das Quartett im *pianissimo* ausklingen. Durch diese zyklische Verbindung des Quartetts lässt sich Dvořáks Erstling als Anknüpfung an Vorbilder Mendelssohn-Bartholdy und Schumanns verstehen.

Drei Jahre nach der Komposition des A-Dur-Quartetts schien Dvořák nicht an eine Veröffentlichung gedacht zu haben. Wie Hartmut Schick entdeckte, verwandte Dvořák das Hauptthema des Kopfsatzes, rhythmisch variiert und dem 4/4-Takt angepasst, als Seitenthema im ersten Satz seines A-Dur-Cellokonzerts von 1865. So etwas tat er sonst nur bei Werken, die er verworfen hatte. Erst 1888 wurde das Quartett in der gekürzten revidierten Fassung zur Uraufführung gebracht.

– Daniel Knödler

CD 2

Antonín Dvořák erfuhr aus der Zeitung, dass der Wiener Geiger Joseph Hellmesberger jun. mit seinem Ensemble am 15. Dezember 1881 ein neues Quartett des Komponisten aufführen wollte, das es zu diesem Zeitpunkt allerdings – noch gar nicht gab. »Was bleibt einem da übrig«, schrieb Dvořák an Alois Göbel am 5. November 1881. »ich musste die Oper [Dimitrij] sein lassen und das Quartett schreiben.«

So entstand das **C-Dur-Quartett** zwischen dem 25. Oktober und 10. November 1881. Die Kürze der Zeit erklärt, warum Dvořák in der Komposition auf frühere, bis dahin nicht verwendete Sätze zurückgegriffen hat. Wegen eines Brandes des Wiener Ringtheaters am 8. Dezember 1881 hatte Kaiser Franz Joseph Staatstrauer angeordnet. Konzerte durften in dieser Zeit nicht stattfinden. Auch die auf den 12. Januar 1882 verschobene Aufführung durch das Hellmesberger-Quartett kam nicht zustande. Darum fand die Uraufführung erst am 2. November 1882 in Berlin durch das Joachim-Quartett statt.

Auch in diesem Quartett, steht die Behandlung der Tonart im Zentrum. Zu Beginn des ersten Sat-

zes knüpft Dvořák an Schuberts C-Dur-Quintett an und lässt es mit einer Introduktion beginnen, die im Tempo nicht von der Exposition abgesetzt ist. Wie in Schuberts Vorbild legt Dvořák die Grundtonart in den ersten Takten nicht fest, sondern sucht nach ihr. Wenn er sie dann scheinbar gefunden hat und die Anfangstakte auch im Fortissimo erklingen lässt, ist C-Dur aber nur sehr kurz befestigt worden. Dvořák moduliert in die Tonart des Seitensatzes, die – wieder in Anlehnung an Schuberts Quintett – über Es-Dur erreicht wird. G-Dur, die Tonart der Oberquinte, ist dann erst am Ende der Exposition wirklich erreicht worden. Nicht einmal dort, wo in der Tradition der Sonatenform die Grundtonart mit der Wiederkehr des Hauptthemas zusammenfällt, hat die Form wirklich festen Boden unter ihren Füßen erreicht; denn wenn das Hauptthema in der Grundtonart in die Durchführung hineinplatzt, setzt Dvořák die thematische Arbeit doch so fort, dass, *horribile dictu*, tatsächlich von einer »Scheinreprise in der Grundtonart« zu sprechen ist. Die »eigentliche« Reprise beginnt dann im *pianissimo* bei *a tempo*, wo erstmals die zweideutige Harmonik des Beginns eindeutig C-Dur angehört.

Als Perle des C-Dur-Quartetts wird zumeist der langsame Satz, Poco adagio e molto cantabile (Etwas langsam und sehr singend), angesehen. Beim Hauptthema ist Dvořák auf den ersten Entwurf des zweiten Satzes seiner Violinsonate F-Dur von 1880 zurückgegangen, deren Komposition er seinerzeit aufgegeben hatte. Das Verhältnis von Melodie und Begleitung dieser Duo-Sonate verteilt er in diesem Nocturne für Quartett auf die einander frei imitierenden beiden Violinen, die von gebrochenen Akkorden in Viola und Violoncello begleitet werden.
Den dritten Satz, in a-Moll, hat Dvořák als einzigen innerhalb seiner Quartette als Scherzo bezeichnet. Das Hauptthema geht auf die zu Lebzeiten nicht veröffentlichte Polonaise A-Dur für Violoncello und Klavier (B 94) von 1879 zurück. Doch vom Polonaisenrhythmus (Achtel, zwei Sechzehntel, vier Achtel) ist durch die Synkope auf der Taktdrei im Quartett nichts mehr zu hören. Auch der triolische Beginn des Scherzos entstammt einem Nebenthema aus dieser Polonaise. Dieser Triolen-Rhythmus beherrscht auch das Hauptthema, die erste Hälfte der Durchführung und die Coda. Das A-Dur-Trio wird von einer Volksweise der ersten Violine eröffnet, die wie ein Nachklang auf den »slawischen Stil« in Dvořáks vorangegangenen Werken anmutet. »Mitten im volkstümlichen Treiben wendet sich die Harmonie von A-Dur nach C-Dur, die zweite Geige wirft einen zweiten Volkstanz in die Runde, und nun wandern beide Tanzthemen in schönster Kammermusik-Manier durch die Stimmen.« (Hartmut Schick)

Auch das Hauptthema des Finalsatzes geht auf diese Polonaise zurück, diesmal auf das gesangliche C-Dur-Thema ihres Mittelteils. Dvořák transformiert es im Quartettfinale zu einem ihm in der Vorlage fast konträren, tänzerischen Thema in schnellerem Zeitmaß und im geraden Takt. Das »Aufstampfen der Kadenzwendungen im vierten und achten Takt« bringt nach Hartmut Schick »eine slawisch-folkloristische Komponente in das Thema«, die »das Polonaisenthema nicht hatte.« Das Finale beginnt, wie häufig bei Dvořák, in der »falschen« Tonart und findet über e-Moll zunächst nach C-Dur, was manchmal mit dem Finale von Beethovens Quartett e-Moll op. 59 Nr. 2 verglichen wird. Allerdings kehrt Dvořák am Ende des Hauptthemas nach e-Moll zurück, sodass die Grundtonart von der Nebentonart eingekreist wird. Es dauert den ganzen Satz lang, bis sich das C-Dur aus den Klau-

en dieser Nebentonart befreit und sich gegen sie durchgesetzt hat. Das Hauptthema erklingt in der Grundtonart erst in der Coda, in der es dann im *Grandioso* ungetrübt in C-Dur hervortritt. Doch nach diesem Durchbruch jubelt sich Dvořák nicht aus, sondern geht noch einmal nach e-Moll zurück, ehe er dann das Quartett in C-Dur beendet.

Das C-Dur-Quartett gehört nicht zu Dvořáks beliebten Werken. Er selbst hingegen schrieb kurz nach Beendigung der Komposition am 10. Dezember 1881 an Fritz Simrock: »Ich glaube, es ist von meinen Kammermusikstücken das größte und auch vollendetste.«

Das Ballkomitee der Prager Nationalgesellschaft trat 1879 an Dvořák mit der Bitte heran, für den Jubiläumsball im Dezember einige Orchestertänze zu schreiben. Dvořák nahm diesen Auftrag gerne an und hatte schon bald einen ersten Tanz entworfen. Doch dem Auftraggeber erschien dieser **Walzer** nicht geeignet, und so legte der Komponist die für diesen Anlass zu anspruchsvoll geratenen Skizzen beiseite und komponierte dann im Johann-Strauß-Stil insgesamt fünf »Prager Walzer« (B 99). Zwischen Dezember 1879 und Januar 1880 komponierte Dvořák insgesamt acht Walzer für Klavier.

Diese Klavierwalzer bot er im Februar 1880 seinem deutschen Verleger Fritz Simrock in einem Brief an: »Von den ›Walzern‹ verspreche ich mir guten Erfolg.« Der gegenüber Dvořák stets verhaltene Simrock entgegnete ihm: »Ich hatte eigentlich gewünscht, daß die Stücke überhaupt kürzer und daß sie etwas national slawisch Klingendes vorzugsweise enthalten und danach auch die Bezeichnungen gewählt werden sollten.« Dvořák, der sich nicht auf das Etikett eines böhmischen Komponisten reduzieren lassen wollte, reagierte: »Sie fragen nach einem Titel für die ›Walzer‹. Nun, da doch ›Walzer‹ ein deutscher Tanz ist, so wäre es wohl unpassend, irgend böhmische oder slawische Walzer zu schreiben. Es wäre mir am liebsten, wenn wir einfach ›Walzer‹ behalten.« Beide schätzten diese Stücke nicht so ein, wie sie in heutigen Ohren klingen. Es sind Walzer eines Komponisten, der seine slawischen Wurzeln nicht verleugnen konnte und auch nicht wollte. Ein Jahr später arrangierte Dvořák, ohne dass ein Anlass dafür überliefert wäre, den ersten und vierten Walzer für Streichquartett, wobei er den letzteren von Des-Dur in das leichter spielbare D-Dur transponierte. Diese Bearbeitungen erschienen erst 1911, nach dem Tod des Komponisten, in Druck mit einer zusätzlichen Stimme für Kontrabass *ad libitum*, damit sie auch von einem Streichorchester aufführbar sind.

Die Opuszahl 54 hat Dvorak insgesamt dreimal vergeben: zuerst 1879, als er Kaiserin Sissi und Kaiser Franz Joseph mit einem Festmarsch zur Silberhochzeit gratulierte, dann 1880 mit den acht Klavierwalzern und schließlich 1881, als er zwei davon für Streichquartett mit Kontrabass oder Streichorchester arrangierte.

– Sebastian Urmoneit

Individualität, die sich im Gemeinsamen entfaltet – hier liegt wohl das Geheimnis des **Vogler Quartetts**, das seit 1985 in unveränderter Besetzung weltweit eine einzigartige Karriere verfolgt und 2020 sein 35-jähriges Quartettjubiläum feiern konnte. Mit kammermusikalischer Intelligenz, spieltechnischer Souveränität und interpretatorischem Feingefühl lassen Tim Vogler, Frank Reinecke, Stefan Fehlandt und Stephan Forck einen unverkennbaren Streichquartettklang entstehen, der dank der lebendigen Ensemblekultur immer neue Perspektiven gewinnt.

Der erste Preis beim Streichquartett-Wettbewerb in Evian 1986 machte das ostdeutsche Ensemble von der Berliner Hochschule für Musik »Hanns Eisler« bereits ein Jahr nach der Gründung international bekannt. Eberhard Feltz, György Kurtág und das LaSalle Quartett, hier vor allem Walter Levin, wurden zu prägenden Mentoren.

Kammermusikgrößen wie Lynn Harrell, Bernard Greenhouse oder Menahem Pressler gehör(t)en ebenso zu den musikalischen Partnern wie David Orlowsky, Daniel Müller-Schott oder Ute Lemper. Das umfangreiche Repertoire mit ‚klassischer' Quartettliteratur von Haydn bis zur Zweiten Wiener Schule wird mit weniger bekannten Werken oder außergewöhnlichen Projekten (wie dem fünfstündigen Quartett von Morton Feldman oder einem Rihm-Zyklus mit dem Arditti Quartett anlässlich der Expo 2000) und Neuer Musik, oftmals auch mit Uraufführungen, erweitert. Jörg Widmann, Mauricio Kagel, Frank-Michael Beyer, Sven-Ingo Koch u. a. widmeten dem Ensemble Werke.

In den europäischen Musikzentren fühlen sich die vier Musiker ebenso zu Hause wie in Nordamerika, Japan, Australien und Neuseeland. Eigene Konzertreihen (seit 1993 im Berliner Konzerthaus am Gendarmenmarkt und seit 2000 in Neubrandenburg) und die künstlerische Leitung der Kammermusikfestivals im irischen Sligo (seit 2000) und in Homburg/Saar (seit 2002) sind feste Größen im jährlichen Kalender. Die Quartettmitglieder unterrichten als Professoren an den Hochschulen in Frankfurt, Leipzig, Stuttgart und Berlin und geben Meisterkurse in Europa und Übersee. Im Bereich der Musikvermittlung zählt man zu den aktivsten deutschen Kammermusikensembles, u. a. mit Kinder- und Jugendprojekten in Sligo, Kinderkonzerten des Berliner Senats und seit 2005 mit den mehrfach ausgezeichneten Nordhessischen Kindermusiktagen in Kassel.

Die Diskographie des Vogler Quartetts umfasst Werke u. a. von Brahms, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Reger, Schulhoff, K. A. Hartmann, Klarinettenquintette von Mozart und Golijov mit David Orlowsky sowie ein Tango-Album mit dem Bandoneonisten Marcelo Nisinman. Die CD »Paris Days – Berlin Nights« mit Ute Lemper und Stefan Malzew erhielt eine Grammy-Nominierung. Sukzessive entsteht eine Gesamtaufnahme der Dvořák-Quartette für das Label ***cpo*** (vier Doppel-CDs sowie das Klavierquintett op. 81 liegen bereits vor).

Anfang 2021 erschienen zwei neue Alben beim Label Capriccio mit Werken von Georgi Catoire (Klavierquintett op. 28 und Klavierquartett op. 31 mit Oliver Triend) und Grigori Frid (»Phädra« op. 78,1 und Klavierquintett op. 72 mit Elisaveta Blumina). Beide waren für den International Classic Award ICMA nominiert.

Zum 30-jährigen Bestehen erschienen ein Buch mit dem Titel »Eine Welt auf sechzehn Saiten – Gespräche mit dem Vogler Quartett« sowie eine CD-Box mit Live-Mitschnitten der Jubiläumssaison der Konzerthaus-Reihe mit Werken von Henze, Kagel, Weill, Widmann, Respighi, Abril und Chausson.

Frithjof-Martin Grabner studierte bei Prof. Achim Beyer und Prof. Konrad Siebach Kontrabass und bei Prof. Gerhard Bosse Kammermusik in Leipzig. Er konzertierte schon als Absolvent und Preisträger internationaler Wettbewerbe in zahlreichen Sinfoniekonzerten als Solist und als Continuo-Spieler der großen Oratorien.

Grabner war als Solokontrabassist 18 Jahre an verschieden Orchestern engagiert. u.a. beim Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin und der Staatsoper »Unter den Linden« Berlin.

Als Gast spielte er beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, bei den Bamberger Symphonikern, an allen Berliner Opernhäusern, beim Deutschen Symphonie Orchester Berlin, der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Münchener Kammerorchester, den Münchner Philharmonikern, den Dresdner Philharmonikern, dem mdr-Sinfonieorchester und vielen anderen. Konzertreisen führten ihn durch viele Länder in Europa, Asien und Amerika.

Frithjof-Martin Grabner war und ist Mitglied renommierter Ensembles wie dem Bach-Collegium Stuttgart, dem Kammerorchester »Carl Philipp Emanuel Bach« Berlin, dem Leipziger Consort, der Berliner Bachakademie und dem Frankfurter Kammerorchester »Skyline Symphony«, der Gaechinger Cantorey Stuttgart, dem Sächsischen Barock-Orchester, dem Thüringer Bach Collegium und der Capella fidicinia.

Grabner lehrte an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin und ist seit 2001 Professor für Kontrabass an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig. Meisterkurse gab er wiederholt in Brasilien, Deutschland, Dänemark, Israel, Italien, Norwegen, Polen, Portugal, Spanien, Tschechien und den USA sowie bei verschiedenen internationalen Musik-Festivals.

Grabner fungiert als Juror internationaler Wettbewerbe. Seit 2015 ist er Vorsitzender der Kontrabass-Jury des Internationalen Instrumentalwettbewerbs in Markneukirchen. Seit 2016 ist Grabner künstlerischer Leiter des Meisterkurses »Mühldorfer Sommerakademie« in Oberbayern.

2023 übernahm Grabner den Juryvorsitz beim 29. Internationalen »Leoš Janáček« Wettbewerb in Brno (Tschechien).

Frithjof-Martin Grabner

CD 1

Antonín Dvořák wrote his **String Quartet No. 7 in A minor, Op. 16**, between September 14 and 24, 1874. This composition incorporates thematic material from the opus 12 quartet, also in A minor, which he had abandoned completing. Within his oeuvre, this seventh quartet is considered Dvořák's first chamber music work in which, as can be seen in the form and harmony of the earlier quartets, he freed himself from the influence of German Romanticism, including that of Wagner. Anyone who studies the score of the A minor quartet closely will notice that Dvořák now placed much more emphasis on the proportions of the movements than in his earlier works.

Nevertheless, the harmonic irritations in the first movement cannot be ignored: While Dvořák "wanders off" to A-flat major after the appearance of the secondary theme, he returns to the tonic key of A minor at the end of the exposition. After all the modulations and turmoil of the development section, he finally returns to the tonic key at the beginning of the recapitulation. However, he deviates from the path established in the exposition, composing a canon based on motifs from the main theme, which he then abruptly breaks off as if finding no other way out of this circular motion. When he shifts the main theme to a major key, it is not to the bright A major as expected, but to A-flat major, slowed in tempo, as if reminiscing about the exposition. In the secondary theme, he reaches the major variant of the tonic key, but nevertheless, he ends the movement in A minor.

Even in the architecturally simple ternary song form of the Andante cantabile movement, which is almost entirely supported by a monotonous rising and falling accompaniment figure, Dvořák has difficulty returning to the tonic key of F major in the recapitulation.

Dvořák originally composed the third movement in A minor in ¾ time and labeled it as a minuet. However, he not only transformed it into ⅜ time but also frequently placed the rhythmic accent on the second beat of the measure, giving the syncopation the character of a mazurka.

The Allegro finale finds its way to the tonic key from afar: The movement begins in F major and only reaches the key of A minor with the entrance of the »Grandioso« theme, which brightens into A major in the secondary theme. At the start of the recapitulation, Dvořák revisits the tonal ambiguity of the movement's beginning. Similar to what he does later in his Sixth Symphony, where he has a large orchestra at his disposal, he monumentalizes the main theme, already built into columns of chords, in the recapitulation and especially in the coda, creating a »Grandioso« that threatens to burst the confines of a quartet.

In the spring of 1862, Dvořák composed his **String Quartet No. 1 in A major, Op. 2**. The score reveals a thorough study of scores, which he apparently found in the music library of the composer Karel Bendl. These were primarily quartets by Beethoven, Mendelssohn, and Schumann, while he likely only became familiar with Schubert's works in the later 1860s.

Just as Mendelssohn does in his opus 13 quartet, Dvořák opens the first movement of his A major Quartet with an introduction marked »Andante«. The thematic motif of this introduction, at least partially similar to the model, serves as the foundational element for all four movements. From the thematic motif that resounds almost continuous-

ly in the introduction, he has developed the main theme of the Allegro first movement. In contrast, the pentatonic sequence of the first phrase forms the secondary theme, but it can also be heard as a varied retrograde of the introductory theme.

The slow second movement is not related to the introductory theme. It originally had the heading »Adagio affettuoso ed appassionato". Even though Dvořák replaced »Adagio« with »Andante« in the revised version of the quartet from 1887, this designation still suggests a connection to the slow movement of Beethoven's first quartet in F major, Op. 18 No. 1. It, too, is in D minor but is composed in 9/8 time. In contrast, Dvořák's slow movement is in 3/4 time. The violin cantilena that opens the movement, played over the ostinato accompaniment, closely aligns the piece with Beethoven's model, which is especially noticeable at the beginning of the recapitulation.

The third movement, which was only labeled »scherzando« in 1887, is the sole movement of the A major quartet in which folkloric elements are introduced. This is especially prominent in the trio section, as is typical in the Classical tradition since Haydn. Moreover, Dvořák continues to develop the motif from the introduction's main theme in the last two movements. In the coda of the finale, he returns to the introductory theme, bringing the quartet to a close in pianissimo. This cyclical connection throughout the quartet suggests that Dvořák's early work can be seen as following in the footsteps of Mendelssohn and Schumann.

Three years after composing the A major quartet, Dvořák seems not to have intended to publish it. As Hartmut Schick discovered, Dvořák reused the first movement's main theme, rhythmically altered and adapted to a 4/4 time signature, as the secondary theme in the first movement of his A major cello concerto from 1865. He typically did this only with works he had discarded. The quartet was finally premiered in 1888 in a shortened and revised version.

– Daniel Knödler

CD 2

Antonín Dvořák learned from the newspaper that the Viennese violinist Joseph Hellmesberger Jr. intended to premiere a new quartet by the composer with his ensemble on December 15, 1881. However, it had not yet been written. »What else could I do?« Dvořák wrote to Alois Göbel on November 5, 1881. »I had to put aside the opera [*Dimitrij*] and write the quartet.« Thus, the C major quartet was composed between October 25 and November 10, 1881. The short time-frame explains why Dvořák drew on earlier, previously unused movements in its composition. Due to a fire at the Vienna Ringtheater on December 8, 1881, Emperor Franz Joseph declared a period of national mourning during which concerts were not allowed to take place. Consequently, the performance by the Hellmesberger Quartet, postponed to January 12, 1882, did not take place either. As a result, the premiere was first held in Berlin on November 2, 1882, performed by the Joachim Quartet.

In this quartet, too, the treatment of tonality plays a central role. At the beginning of the first movement, Dvořák follows the example of Schubert's Quintet in C major and begins with an introduction that is not set apart from the exposition in terms of tempo. Like in Schubert's model, Dvořák does not establish the tonic key in the first measures but

searches for it. When he seemingly finds it and lets the opening measures resound in fortissimo, C major is established only briefly. Dvořák modulates to the key of the secondary theme, which, again in reference to Schubert's quintet, is reached via E-flat major. The key of G major, the dominant, is not firmly established until the closing section of the exposition. Even at the point where the return of the main theme traditionally coincides with the tonic key in sonata form, the structure does not find solid ground. When the main theme reappears in the tonic and enters the development, Dvořák continues the thematic work in such a way that one could, horribile dictu, actually speak of a »false recapitulation in the tonic key". The ›real' recapitulation then begins pianissimo at the ›a tempo', where, for the first time, the ambiguous harmony of the opening unmistakably belongs to C major.

The slow movement, *Poco adagio e molto cantabile* (Somewhat slow and very singing), is often regarded as the highlight of the C major quartet. For the main theme, Dvořák drew on the initial draft of the second movement of his Violin Sonata in F major from 1880, a composition he abandoned at the time. He distributes the relationship between melody and accompaniment from this duo sonata into this nocturne for quartet, with the two violins freely imitating each other, accompanied by broken chords in the viola and cello.

The third movement, in A minor, is the only one of his quartets that Dvořák designated as a Scherzo. He drew the main theme from the Polonaise in A major for Cello and Piano (B 94) from 1879, which was not published during his lifetime. However, the polonaise rhythm (eighth note, two sixteenth notes, four eighth notes) is no longer audible in the quartet due to the syncopation on the third beat of the measure. The triplet beginning of the Scherzo also comes from a secondary theme in this Polonaise. This triplet rhythm dominates the main theme, the first half of the development, and the coda. The A major trio is introduced by a folk tune played by the first violin, which evokes a reminiscence of the »Slavic style« found in Dvořák's earlier works. »Amidst the folkloric hustle and bustle, the harmony shifts from A major to C major, the second violin introduces a second folk dance, and now both dance themes traverse through the voices in the most beautiful chamber music manner.« (Hartmut Schick)

The main theme of the final movement also draws from this polonaise, specifically from the lyrical C major theme of its middle section. In the quartet's finale, Dvořák transforms it into a nearly contrasting, dance-like theme in a faster tempo and duple meter. According to Hartmut Schick, »the ›stamping' cadential gestures in the fourth and eighth bars« introduce »a Slavic-folkloristic element into the theme« that »the polonaise theme did not have.« As is often the case with Dvořák, the finale begins in the ›wrong' key and initially moves from E minor to C major, which is sometimes compared to the finale of Beethoven's Quartet in E minor, Op. 59 No. 2. That said, however, Dvořák returns to E minor at the end of the main theme, so the secondary key encircles the main key. It takes the entire movement for C major to break free from the grasp of this secondary key and assert itself. The main theme only fully emerges in the tonic during the coda, where it finally shines in C major, unclouded, in the ›Grandioso'. Yet, after this breakthrough, Dvořák does not finish triumphantly but instead returns briefly to E minor before finally ending the quartet in C major. Dvořák's C major Quartet is not

among his most popular works. However, shortly after completing the composition on December 10, 1881, the composer wrote to Fritz Simrock: »I believe it is the greatest and also the most perfected of my chamber music pieces.«

In 1879. the Ball Committee of the National Society in Prague approached Dvořák with a request to write some orchestral dances for the jubilee ball in December. Dvořák gladly accepted this commission and soon had a first dance drafted. However, the client found this waltz unsuitable, so the composer set aside the sketches, which had turned out to be too demanding for the occasion, and then composed a total of five »Prague Waltzes« (B 99) in the style of Johann Strauss. Between December 1879 and January 1880, Dvořák composed eight waltzes for piano.

In February 1880, Dvořák offered these piano waltzes to his German publisher, Fritz Simrock, in a letter: »I expect good success from the ›Waltzes‹.« Simrock, who was always somewhat reserved towards Dvořák, responded: »I had actually hoped that the pieces would be shorter overall and that they would predominantly contain something that sounded nationally Slavic and that the titles would be chosen accordingly.« Dvořák, who did not want to be reduced to the label of a Bohemian composer, replied: »You ask for a title for the ›Waltzes‹. Well, since the ›Waltz‹ is a German dance, it would be inappropriate to write any Bohemian or Slavic waltzes. I would prefer if we simply kept the title ›Waltzes‹.« Neither valued these pieces as highly as they sound to our modern ears. They are waltzes by a composer who could not and did not want to deny his Slavic roots. A year later, without any known reason, Dvořák arranged the first and the fourth waltz, originally in D-flat major, for string quartet, transposing the latter into the more easily playable key of D major. These arrangements were published posthumously in 1911, with an optional double bass part added, allowing them to be performed by a string orchestra.

Dvořák assigned the opus number 54 three times: first in 1879 when he congratulated Empress Sissi and Emperor Franz Joseph on their silver wedding anniversary with a festive march, then in 1880 with the eight piano waltzes, and finally in 1881 when he arranged two of them for string quartet with double bass or string orchestra.

– Sebastian Urmoneit

Individuality finding harmonious expression in ensemble –this has to be the quintessence of the **Vogler Quartet**, an ensemble which can claim the distinction of retaining its original membership since its formation in 1985. With an intelligent approach to the genre of chamber music, a brilliant playing technique, interpretive tactfulness and a vibrant ensemble spirit, Tim Vogler, Frank Reinecke, Stefan Fehlandt and Stephan Forck have created a unique string quartet sound which consistently offers new insights into the genre.

This East German ensemble had its beginnings at the Hanns Eisler Musical Academy in Berlin. It became internationally renowned in 1986 only one year after its foundation as the first prize winner of the famous Evian string quartet competition. Eberhard Feltz, György Kurtág and the LaSalle Quartet, notably Walter Levin, subsequently sponsored the quartet and became influential mentors.

The ensemble's extensive repertoire of classical pieces from Haydn to Bartók as well as the Second Viennese School is complemented by both contemporary and less known works like the monumental five-hours quartet by Morton Feldman or a Rihm cycle with the Arditti Quartet on the occasion of Expo 2000. Among the world premieres are compositions by Jörg Widman, Mauricio Kagel, Ian Wilson, Frank Michael Beyer and Sven-Ingo Koch.

The Vogler Quartet actively broadens its field by collaborating with renowned artists like Lynn Harrell, James Levine, Bernard Greenhouse, Boris Pergamenschikow and Menahem Pressler and musical partners as David Orlowsky, Daniel Müller-Schott or Ute Lemper.

They feel just as comfortable in the European music centers as in North America, Japan, Australia and New Zealand. Since 1993 the quartet has organised its own concert series at Konzerthaus Berlin. The four musicians have been the artistic directors of the Sligo International Chamber Music Festival (Ireland) since 2000 as well as of the Kammermusiktage Homburg (Saar) in Germany since 2002.

All of them have professorships at the conservatories in Frankfurt, Leipzig, Stuttgart and Berlin and give master classes in Europe and overseas.

The Vogler Quartet's discography features a number of highly praised recordings of Brahms, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Reger, Schulhoff, K.A. Hartmann, clarinet quintets by Mozart and Golijov with David Orlowsky as well as a tango CD with the bandoneon player Marcelo Nisinman. The album "Paris Days – Berlin Nights" with Ute Lemper and Stefan Malzew was nominated for a Grammy award.

The quartet is currently recording the complete quartets by Dvorák for ***cpo***. Four double CDs and the piano quintet op. 81 have already been released.

At the beginning of 2021 two new albums were released for Capriccio with works by Georgi Catoire (piano quintet op. 28 and piano quartet op. 31 with Oliver Triendl) and Grigori Frid ("Phädra" op. 78,1 and piano quintet op. 72 with Elisaveta Blumina). Both recordings were nominated for the International Music Award. Both were nominated for the International Music Awards ICMA.

To mark its 30th anniversary, a book entitled "Eine Welt auf sechzehn Saiten – Gespräche mit dem Vogler Quartett" ("A World on Sixteen Strings — Conversations with the Vogler Quartet") and a CD box with live recordings of the concert house series' anniversary season with works by Henze, Kagel, Weill, Widmann, Respighi, Abril and Chausson were published.

Frithjof-Martin Grabner studied double bass with Prof. Achim Beyer and Prof. Konrad Siebach and chamber music with Prof. Gerhard Bosse in Leipzig. As a graduate and prize-winner of international competitions, he performed in numerous symphony concerts as a soloist and as a continuo player in the great oratorios.

Grabner was engaged as solo double bassist for 18 years with various orchestras. Among others, he played with the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin and the Staatsoper "Unter den Linden" Berlin.

As a guest he has played with the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Bamberg Symphony Orchestra, all the Berlin opera houses, the Deutsches Symphonie Orchester Berlin, the Sächsische Staatskapelle Dresden, the Munich Chamber Orchestra, the Munich Philharmonic Orchestra, the Dresden Philharmonic Orchestra, the mdr Symphony Orchestra and many others.

Frithjof-Martin Grabner was and is a member of renowned ensembles such as the Bach Collegium Stuttgart, the Chamber Orchestra "Carl Philipp Emanuel Bach" Berlin, the Leipzig Consort, the Berlin Bach Academy and the Frankfurt Chamber Orchestra "Skyline Symphony", the Gaechinger Cantorey Stuttgart, the Saxon Baroque Orchestra, the Thuringian Bach Collegium and the Capella fidicinia.

Concert tours have taken him through many countries in Europe, Asia and America.

Grabner taught at the Hochschule für Musik "Hanns Eisler" Berlin and has been professor of double bass at the Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig since 2001.

He has repeatedly given master classes in Brazil, Germany, Denmark, Israel, Italy, Norway, Poland, Portugal, Spain, the Czech Republic and the USA, as well as at various international music festivals.

Grabner acts as a juror of international competitions. Since 2015 he has been chairman of the double bass jury of the International Instrumental Competition in Markneukirchen.

Frithjof-Martin Grabner is the artistic director of the International Summer Festival "Johann Heinrich von Thünen" together with Prof. Erich Krüger from Weimar and has been the artistic director of the Mühldorf Summer Academy in Upper Bavaria since 2016.

In 2023 Grabner took over the chairmanship of the jury at the 29th International "Leoš Janáček" Competition in Brno (Czech Republic).

Einige Anmerkungen zu dem Künstler unseres Covers

Redzep Memisevic wurde am 27. September 1937 in Belgrad geboren. Sein Vater stammte aus Mazedonien, seine Mutter aus Kroatien. Nach acht Jahren Grundschule besuchte er das Gymnasium bis zur Mittleren Reife. Anschließend absolvierte er eine Schneiderlehre.

Neben seiner Arbeit im Schneideratelier besuchte er Abendkurse, um sich auf die Aufnahmeprüfung an der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad vorzubereiten. Von 1961 bis 1967 studierte er an der Akademie Kunst bei Professor Zoran Petrovic. Während dieser Zeit unternahm er kunstpädagogische Reisen nach Frankreich, Russland und in die Niederlande.

Er schloss sein Studium als Meisterschüler von Nedeljko Gvozdenovic ab und war Preisträger der *Beta Vukanovic* Stiftung. Anschließend folgte ein zweijähriges Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes für die besten Studenten (Meisterschüler) von Karl-Otto Götz.

Nach dreieinhalb Jahren als Kunsterzieher in Schleiden/Eifel wechselte er nach Bad Salzuflen, wo er bis zu seiner Pensionierung im Jahr 2002 als Kunsterzieher am Gymnasium Aspe tätig war. Er ist verheiratet und hat eine Tochter und zwei Söhne.

Redzep Memisevic ist Mitglied im Bundesverband Bildender Künstler, im Lippischen Künstlerbund und Gründungsmitglied des Künstlervereins »Das Fachwerk« in Bad Salzuflen.

www.memisevic.de

Some remarks to the painter of our Cover

Redzep Memisevic was born on 27 September 1937 in Belgrade. His father came from Macedonia and his mother from Croatia. After eight years of primary education he went on to grammar school to achieve his intermediate high school certificate. He then completed a tailor's apprenticeship.

In addition to his work at the tailor's atelier he went to evening classes to prepare himself for the entrance examination at the Academy for Fine Arts in Belgrade. From 1961 to 1967 he studied art at the academy with Zoran Petrovic. During this time he undertook art educational trips to France, Russia and the Netherlands.

He completed his studies as a master-class student of Nedeljko Gvozdenovic and was a "Beta Vukanovic Fond" prize-winner. Then there followed a two-year scholarship from the German Academic Exchange Programme as Karl-Otto Götz's master-class student.

After three and a half years as an art teacher in Schleiden/Eifel he moved to Bad Salzuflen, where he worked as an art teacher at the Aspe grammar school unlit his retirement in 2002. He is married, and has a daughter and two sons.

Redzep Memisevic is a member of the federal association of fine arts ("Bundesverband Bildender Künstler"), the artists union in the Lippe area ("Lippischer Künstlerbund") and a founder member of the artists' unification "Das Fachwerk" in Bad Salzuflen.

www.memisevic.de

Already available ***cpo*** 777 090–2

---

cpo 555 672–2
Recorded: Studio Börne 45, Berlin, March 9–10, 2023 [CD 1, 1–4],
December 19–21, 2021 [CD 1, 5–8; CD 2, 5–6], July 10–11, 2023 [CD 2, 1–4],
Recording Producer, Editing & Mastering: Michael Havenstein
Executive Producer: Burkhard Schmilgun
Cover: »Abendspaziergang«, 2024, by Redzep Memisevic (Photography: Ute Kronshage).
Photography: Matthias Eckert (p. 11), Christian Kern (p. 16)
English Translation: Erik Lloyd Dorset
Design: Lothar Bruweleit
cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany
℗ 2024 – Made in Germany

Vogler Quartett

cpo 555 672–2