

cpo

Friedrich Theodor Fröhlich
Complete String Quartets
Rasumowsky Quartett

SR[®]



Friedrich Theodor Fröhlich

Friedrich Theodor Fröhlich (1803–1836)

The String Quartets

CD 1

String Quartet in F minor **29'29**

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Allegro moderato | 7'51 |
| 2 | Allegretto quasi andantino | 5'56 |
| 3 | Scherzo - molto Allegro, Trio - meno Presto | 5'54 |
| 4 | Finale - Adagio, Allegro ma non troppo, Adagio, Allegro tempo primo | 9'48 |

String Quartet in G minor **32'09**

- | | | |
|---|-------------------------|-------|
| 5 | Andante con variazioni | 12'24 |
| 6 | Scherzo - molto animato | 3'31 |
| 7 | Largo cantabile | 7'43 |
| 8 | Finale - Allegro molto | 8'31 |

T.T.: 61'43

CD 2**String Quartet in E major****29'54**

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Allegretto ma non troppo | 5'03 |
| 2 | Scherzo, molto animoso | 9'10 |
| 3 | Adagio, con molto espressione | 5'55 |
| 4 | Finale - Allegro agitato, Adagio, Andantino, Allegro agitato, Recitativo senza tempo, Adagio, Andantino | 9'46 |

String Quartet in C minor**33'18**

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 5 | Allegro agitato | 12'48 |
| 6 | Andante | 4'04 |
| 7 | Scherzo - presto | 6'50 |
| 8 | Finale - Adagio, Allegro | 9'36 |

T.T.: 63'18**Rasumowsky Quartett****Dora Bratchkova**, Violin**Ewgenia Grandjean**, Violin**Gerhard Müller**, Viola**Alina Kudelevic**, Violoncello

Dankesworte

**Wir danken Stadt und Kanton Bern,
Burgergemeinde Bern, Gemeinde Muri b.
Bern, Aargauer Kuratorium und Kanton
Aargau für die finanzielle Unterstützung**

A Word of Thanks

**We thank the City and Canton of Bern, Bern
Burgergemeinde, Muri bei Bern, and the
Kuratorium and Canton of the Aargau
for their financial support.**

Friedrich Theodor Fröhlich Die Streichquartette

Friedrich Theodor Fröhlich hat vier Streichquartette vollendet, aber nur eines ist ediert. Die Manuskripte der restlichen Quartette befinden sich derzeit noch in der Universitätsbibliothek Basel. Das ist schade. Denn die Werke des Aargauer Komponisten bilden einen einmaligen Gattungsbeitrag zur musikalischen Frühromantik in der Schweiz. Das mangelnde Interesse an einer Gesamtedition mag in den wenigen Untersuchungen begründet liegen, die den Streichquartetten handwerkliche Mängel wie Quintparallelen attestieren und Plagiate nachweisen.

Der Aargauer Komponist, der dank eines Stipendiums von 1826 bis 1830 in Berlin weilte, hat vermutlich nur gerade zwei Jahre Musikunterricht erhalten, nämlich bei Karl Friedrich Zeller an der Singakademie und am Institut für Kirchenmusik und bei Bernhard Klein, dem Musikdirektor und Gesanglehrer an der Berliner Universität. Dazu kam Klavierunterricht bei Ludwig Berger, der vor allem sein Liedschaffen beeinflusst haben dürfte. Diesen musikalischen «Wanderjahren» gingen wenig verbindliche Studien bei Hans Georg Nägeli und Michael Traugott Pfeiffer in seiner Schweizer Heimat voraus. Es mangelte dem jungen Musiker also an einer gründlichen Schulung in den musikalischen Teildisziplinen, die ihm ein verlässliches Kompositionshandwerk ermöglicht hätten.

Fröhlichs musikalische Begegnungen in Berlin verliefen zudem nicht durchwegs positiv: Mendelssohn, den er bewunderte und dem er verschiedene Werke zur Begutachtung vorgelegt hatte, liess ihn abblitzen. Von Zeller erhielt er zwar lobende Anerkennung («Schweizer, das hast du brav gemacht»). Der einflussreiche Berliner Musikprofessor billigte zudem die Aufführung

einiger Werke Fröhlichs an der Singakademie. Doch für neue Tendenzen zeigte der konservative Lehrer wenig Verständnis, was den jungen und neugierigen Komponisten verbitterte: «Ihm allein habe ich es zu danken, dass meine grösseren Kompositionen noch nicht bekannt sind». Dem Lehrer schienen die teils unkonventionellen Lösungen zu missfallen, die Fröhlich aufmüpfig als «Spuren von innerer Revolution» bezeichnete. Jedenfalls fehlte dem jungen Komponisten ein musikalischer Mentor, der ihn förderte und dazu ermunterte, seinen eigenen Stil zu finden. Inspiration dazu bot die so fruchtbare Musikmetropole Berlin nämlich reichlich. So war Fröhlich Zeuge der wegweisenden, von Mendelssohn geleiteten Aufführung von Bachs Matthäuspassion. Er war fasziniert vom «an Modulation und Bizarrie überreichen» Lied «Erlkönig» von Franz Schubert wie von den legendären Geigenkünsten Niccolò Paganinis. Aufführungen wie Webers «Freischütz» oder Rossinis «Otello» nahm er ebenfalls zur Kenntnis wie Werke von Beethoven, Haydn und Mozart. Mit letzteren hat sich Fröhlich intensiv auseinandergesetzt, wie sein eigenes Schaffen belegt. Die Bilanz seines Berliner Aufenthalts fällt dennoch durchgezogen aus: Es gelingt ihm ein paar Liederhefte zu publizieren, doch darüber hinaus «denk in Berlin keine Seele daran, etwas für ihn zu tun».

Dass es dem Komponisten gelang, von seinen rund 300 Klavierliedern 50 in Berlin zu publizieren, erklärt sich mit der Popularität der Gattung zu dieser Zeit. Das Vokalwerk bildet in Fröhlichs umfangreichem Schaffen, das in seinem kurzen Leben von nur 33 Jahren entstand, denn auch den Schwerpunkt. Hauptsächlich komponierte er jedoch sakrale Werke, wohl auch wegen ihrer potentiellen Aufführung an der Singakademie in Berlin sowie zuhause im Aargauischen. Die Streichquartette spielen eine untergeordnete Rolle. Zwar erwähnt er in einem Brief aus dem Jahre 1829 die Aussicht auf eine

Publikation von drei Streichquartetten. Auch dürfte es ihm an Ehrgeiz nicht gemangelt haben, um in der so anspruchsvollen wie prestigeträchtigen Gattung zu bestehen. Doch verglichen mit seinen Zeitgenossen Beethoven, Mendelssohn oder Schubert standen die Zeichen ungünstig. Dem jungen Komponisten fehlte neben Mentoren und Gönnern auch die Möglichkeit, seine Werke aufzuführen, das Gehörte zu reflektieren und gewinnbringend in neue Projekte einfließen zu lassen.

Die genannten Voraussetzungen bilden den Rahmen und die Reibungsfläche für eigene Beiträge in der Gattung. Das erste vollständig erhaltene Streichquartett trägt das Datum Mai 1826. Es wurde also einen Monat nach Fröhlichs Ankunft in Berlin vollendet. Es steht in f-Moll, besteht aus den vier Sätzen Allegro moderato, Allegretto andantino, Scherzo (Molto allegro) und Finales (Adagio – Allegro ma non troppo) und knüpft an einen klassischen Streichquartettypus an. So bildet ein achtaktiges Thema mit einem klar umrissenen Terzmotiv den Ausgangspunkt für den Verlauf des ersten Satzes. Klassisch ist neben der motivisch-thematischen Arbeit in den Ecksätzen auch der ausgeprägte Themendualismus im Eröffnungssatz. Auffälligkeiten sind auf harmonischer Ebene zu verzeichnen. So werden neue Tonräume mittels einfacher Sequenzen oder auch innerhalb von nur einem Takt erreicht wie der Übergang von der Überleitung in c-Moll zum Seitensatz in As-Dur. Zudem erscheint der Seitensatz in der Reprise nicht in der Grundtonart, was der Konvention entsprechen würde, sondern wie in der Exposition in As-Dur. Der anschliessende dreiteilige langsame Satz in F-Dur ist ganz im Lyrischen verhaftet. Dabei fällt in der Rückmodulation zur Reprise ein Changieren der Sequenzteile zwischen Dur und Moll auf. Auf das Scherzo mit fugiertem Trio folgt schliesslich der letzte Satz. Er bildet den Schwerpunkt des durch motivische Verknüpfung zum ersten Satz als Zyklus gestalteten

Werks. Auffallend bei diesem Sonatenrondo ist, wie die Hörerwartungen durch Scheinreprise in Es-Dur und C-Dur getäuscht werden.

Es sollte kaum ein Jahr verstreichen, bis Fröhlich sein nächstes Streichquartett vollendet. Es steht mit g-Moll wieder in einer Molltonart. Allein der erste Satz Andante con variazioni verdeutlicht, dass Fröhlich verstärkt neues musikalisches Terrain erkundet, und zwar nicht nur auf harmonischer Ebene. Das Thema ist verhalten melancholisch, sein liebfähiges Ausschwingen wird durch das Ostinato auf g und chromatische Durchgänge in der Oberstimme verhindert. Auf den romantischen Gestus zu Beginn folgen jedoch wörtliche Zitate aus Joseph Haydns Kaiserquartett, nämlich am Schluss des ersten Teils wie auch in der zweiten Variation. Auch die Sechzehntelpassagen der ersten Violine in der ersten Variation oder der Achtel-Viertel-Rhythmus in der zweiten Variation gehen auf Haydns Quartett op. 76, Nr. 3 zurück. Sein eigenes Gepräge erhält Fröhlichs ausladender Variationensatz aufgrund zahlreicher chromatischer Durchgänge, nicht zuletzt in der passus duriusculusartigen Oberstimme in der Coda. Auch im anschließenden Scherzo ist Chromatik stilbildend. Die vorwärtsdrängenden Eckteile kontrastiert ein Mittelteil, dessen Walzercharakter einer Schubertschen Biedermeier-Ästhetik verpflichtet ist. An Schubert erinnern auch die in ihrer unvermittelten Vehemenz auftretenden erregten Tonrepetitionen über dem verminderten Septakkord. Die Rückkehr zur Grundtonart g-Moll erfolgt wiederum über einfache Sequenzierungen.

Auch im langsamen Satz in der Durparallele B-Dur, bei der die ABA-Form von der Sonatenform überlagert wird, fällt vor der Reprise eine sehr kurz gehaltene, sequenzartig gestaltete Rückmodulation in die Grundtonart auf. Das rasche Finale im 6/8-Takt schliesslich entfaltet sich aus einem thematischen Nukleus, knüpft

thematisch an den ersten Satz an und gewährt so den zyklischen Zusammenhalt der Sätze.

Die Beobachtungen nicht nur zum g-Moll-Quartett lassen vermuten, dass Fröhlich mit Schuberts Musik vertraut war. Die Streichquartette waren zu dieser Zeit allerdings noch nicht publiziert. Doch Schuberts besondere Kompositionsweise (z.B. keine eigentliche Themenverarbeitung, statischer statt dynamischer Musikfluss, Bevorzugung des Subdominantbereichs) finden sich auch in den Liedern, die zu Fröhlichs Zeit in Berlin greifbar waren. Dazu gehören der «Erlkönig» oder «Der Tod und das Mädchen», das bereits 1821 erschienen war, und auf das Fröhlich im nächsten Quartett in E-Dur Bezug nimmt.

Er beginnt damit nur wenige Monate nach Vollendung des g-Moll-Quartetts. Allein der sangliche Beginn des Themas und ihre variative Ausspinnung sowie das Fehlen thematischer Kontraste sind Indizien des Romantischen. Auffallend bei diesem Sonatensatz ohne Durchführung ist zudem, dass die Reprise ganz unkonventionell einen Halbton tiefer als die Grundtonart, nämlich in Es-Dur erscheint, wobei sie schleichend mit dem Hauptthema im Cello und ohne deutliche Zäsur einsetzt. Mag das Thema des ersten Satzes aus einem Werk Mendelssohns stammen (Labhart) und nicht an Schubert anknüpfen, so beschwört jedenfalls das abschliessende Scherzo, molto animoso mit dessen huschenden Sechzehntelpassagen über Achtelrepetitionen eine Sommernachtstraumstimmung. Zu diesem ganz im Atmosphärischen gehaltenen A-Teil kontrastiert ein bodenständiger geradtaktiger Tanz als Mittelteil. Auch der langsame Satz, der gemäss Sarbach an das Allegretto aus Beethovens 7. Sinfonie anknüpft, steht einer romantischen Ästhetik nahe. Beispielhaft dafür stehen neben der variativen Ausspinnung des Themas auch die ganz der Klängenfaltung gewidmeten Akkordbrechungen

Takt 17ff oder 47f, der im Pianissimo über dem e-Orgelpunkt kreisende A'-Teil, der eher an Schuberts Lied «Der Tod und das Mädchen» denn an Beethoven erinnert, oder die Betonung der Subdominante in der langsam verebbenden Schlusspassage. Im letzten Satz, der als freie Rondoform gestaltet ist, wird durch Einbindung des Hauptthemas des ersten Satzes und einer Fuge als Couplet der zyklische Zusammenhalt des Werks, aber auch sein Anspruch als eigenständiger Beitrag zum frühromantischen Quartettsschaffen formuliert.

Entgegen aller Hoffnungen ist es nicht zu einer Publikation dieser drei dicht aufeinander komponierten Streichquartette gekommen. Auch die später im Jahr 1829 erwähnte Publikation eines Werks in Breslau hat sich offenbar zerschlagen. Fröhlich kehrt nun in seine Aargauer Heimat zurück. Sein Alltag ist ausgefüllt mit weitreichenden Unterrichtsverpflichtungen, so dass ihm nur wenig Zeit zum Komponieren bleibt. Die fehlende Wertschätzung seiner Arbeiten und das musikalisch kaum inspirierende Umfeld zermürben ihn zusätzlich. Es vergehen vier Jahre, bis er ein weiteres, sein letztes Streichquartett vollendet. Darin wird der vor allem im letzten Werk erprobte neue, sich an einer romantischen Ästhetik orientierende Weg nicht konsequent weiterverfolgt. So kennzeichnen dichte motivisch-thematische Arbeit und Themendualismus die Ecksätze. Das Rhythmusmotiv, das nicht nur den mit *Allegro agitato* überschriebenen ersten Satz, sondern auch den Satzsatz prägt, steht mottoartig am Beginn des Satzes. Nur wenige Takte später durchmisst das Ausgangsmotiv eine verminderte Quart und einen Tritonus, gefolgt von einem arpeggierten verminderten Septakkord. Klang als für sich stehender Ausdruck, aber auch Modulation durch Sequenzierungen findet sich denn auch in diesem Werk. In der Durchführung zum Beispiel erfährt das Material keine dramatische Zuspitzung als vielmehr

modulatorische Verarbeitung in Form von Sequenzen. Kurz vor der Rückkehr in die Reprise kommt das musikalische Geschehen zu einem beinahe schubertschen Stillstand im Pianissimo über dem Orgelpunkt auf g, bevor es in die Grundtonart rückmoduliert. In der Reprise schliesslich fällt ebenfalls das sequenzartige Versetzen des Seitensatzes in verschiedene Tonarten auf. Die Coda ist ähnlich wie die Durchführung nicht der Ort motivischer Verdichtung, sondern des klanglichen Stillstands, hier auf dem Orgelpunkt c.

Das liedhafte Thema des zweiteiligen Andantes in As-Dur erscheint im zweiten Teil in einer Mollvariante auf Bass- und Bratschenstimme aufgeteilt sowie im reizvoll aufgehellten E-Dur, um am Schluss wieder in der Grundtonart zitiert zu werden.

In den Eckteilen des dreiteiligen Scherzos steht kontrapunktische Arbeit im Vordergrund während im Trio vorwiegend Klangräume durchmessen werden.

Im letzten Satz schliesslich ist das den gesamten Zyklus prägende Rhythmusmotiv in eine langsame Einleitung eingebettet, die harmonisch über Umwege zur Grundtonart c-Moll findet. Auch die als Fuge gestaltete Fortspinnung des Geschehens und die dichte kontrapunktische Gestaltung des gesamten Satzes erinnern an ältere Vorbilder. Vielleicht ist es kein Zufall, dass das Rhythmusmotiv und seine Umkehrung im Finalsatz an eine Motivvariante zu Beginn von Beethovens c-Moll-Quartett op. 18/4 erinnert. Jedenfalls mag dieses zusammen mit den vor allem im klanglichen Bereich als «Spuren der inneren Revolution» festgestellten Beobachtungen für das klassisch-romantische Spannungsfeld stehen, in denen sich die Streichquartette Friedrich Theodor Fröhlichs insgesamt bewegen.

Annelise Alder

Quellen:

Pierre Sarbach: Friedrich Theodor Fröhlich 1803 – 1836. Winterthur: Musik Hug AG 1984

Edgar Refardt: Aus Briefen Theodor Fröhlichs an Abel Burckhardt und Wilhelm Wackernagel. Basel: Helbing und Lichtenhahn 1944

Walter Labhart: Fröhlicher Themenklau. Schweizer Musikzeitung 9/2013

Thomas Meyer: Johann Gottlieb Naumann und Friedrich Theodor Fröhlich – Wie der Schweiz ihre schönste frühromantische Messkomposition abhandeln kam. Schweizer Musikzeitung 9/2002

Michael Schneider: Artikel «Fröhlich, (Friedrich) Theodor» in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Zweite Auflage), Personenteil, Bd. 7, hg. Von Ludwig Finscher, Kassel Basel 2002, Sp. 193–196

Rasumowsky Quartett

Internationale Aufmerksamkeit erlangte das 2001 gegründete Rasumowsky Quartett mit der Gesamteinspielung aller fünfzehn Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch. Sie erfolgte in Kooperation mit dem Saarländischen Rundfunk anlässlich des 100. Geburtstags des Komponisten im Jahre 2006 und weckte Begeisterung. Maxim Schostakowitsch, selbst als Pianist und Dirigent einer der bedeutendsten Interpreten der Werke seines Vaters, zählte die Neueinspielung «zu den besten Aufnahmen der Musik seines Vaters überhaupt». Die Zeitschrift Der Spiegel spricht ob «der verblüffenden Tempi und dem fesselnden Zusammenspiel» von einem «Jubiläumserignis».

Zum Kernrepertoire des Rasumowsky Quartetts gehören auch die Streichquartette der Wiener Klassik,

zumal in historisch informierter Aufführungspraxis. Daneben stößt es gerne ungeahnte Schätze auf, so zum Beispiel die Streichquartette von Albert Moeschinger oder von Friedrich Theodor Fröhlich. Auch Uraufführungen zeitgenössischer Werke wie etwa von Leo Dick realisiert das Ensemble.

Dora Bratchkova ist Professorin an der Musikhochschule Mannheim und Erste Konzertmeisterin der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern. Nach ihrer Ausbildung bei Boian Litschew, einem Schüler von David Oistrach, gewann sie Preise bei renommierten Wettbewerben, u.a. beim Bachwettbewerb in Leipzig, beim Curci-Wettbewerb in Neapel und beim Tschaiowski-Wettbewerb in Moskau.

Sie war Dozentin an der Musikhochschule in Sofia und Primaria des staatlichen bulgarischen Silven-Quartetts. Regelmässig unterrichtet sie Violine und Kammermusik bei diversen Meisterkursen. In Konzertreisen durch ganz Europa tritt sie als Solistin und Kammermusikerin auf. Dabei arbeitet sie mit renommierten Dirigenten wie Stanislaw Skrowaczewski, Marcello Viotti, Emmanuel Krivine u.a. zusammen. Ihre CDs mit Werken von Dietrich, Gade, Kuhlau, Paganini, Rolla, Sinding, Stahmer und Strawinsky sind bei den Labels **cpo**, Dynamik und Koch International zu finden.

Ewgenia Grandjean erhielt den ersten Geigenunterricht schon mit 4 Jahren von ihrer Mutter. Nach dem Besuch der Spezialschule für Musik «Franz Liszt» in Weimar, wo sie von Peter Krebs unterrichtet wurde, studierte sie in Berlin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, ehe sie ihre Studien in Saarbrücken bei Valery Klimov zum Abschluss brachte.

Sie war Zweite Konzertmeisterin im Saarländischen Staatsorchester bevor sie 1994 zum Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken wechselte. Als Kammermusikerin war sie lange Jahre Mitglied verschiedener Barock- und Kammermusikensembles.

Gerhard Müller erhielt seine Ausbildung bei Josef Rissin an der Musikhochschule Karlsruhe. Seine Vorliebe gilt der historischen Aufführungspraxis. Nach mehreren Jahren als Geiger in diversen deutschen Orchestern war er Mitglied der Deutschen Händel-Solisten und gern gesehener Gast in weiteren führenden Ensembles der Alten-Musik-Szene. Gerhard Müller ist Direktor der Musikschule Konservatorium Bern.

Alina Kudelevic absolvierte das Moskauer Tschajkowsky-Konservatorium mit Auszeichnung, ehe sie ihre Studien bei Martin Ostertag in Karlsruhe zum Abschluss brachte. Sie ist Preisträgerin zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe, erhielt das Ferenc-Fricsay-Stipendium des Deutschen Sinfonie Orchesters Berlin und war Stipendiatin der Villa Musica Mainz.

Alina Kudelevic war mehrere Jahre in renommierten Orchestern tätig (u.a. DSO Berlin, Vorspielerin Bochumer Symphoniker, Solocellistin Staatsorchester Rheinische Philharmonie). Zusammen mit Dora Bratchkova erfolgte eine Ersteinspielung der Duos für Violine und Violoncello von Alessandro Rolla.

Weitere Informationen und Hörbeispiele:
www.rasumowsky.de

Friedrich Theodor Fröhlich The String Quartets

Friedrich Theodor Fröhlich completed four string quartets, but only one of them has been edited. The manuscripts of the others currently continue to be housed in the University of Basel Library. It is unfortunate that they are not more widely known inasmuch as this Aargau composer's chamber pieces form a unique contribution in this genre to musical early romanticism in Switzerland. The lack of interest in a complete edition may have arisen from the few scholarly investigations of the string quartets, which have documented some technical insufficiencies and frequent fifth parallels and identified instances of plagiarism.

Fröhlich, a Swiss composer from the Aargau who resided in Berlin on a scholarship from 1826 to 1830, presumably received only two years of instruction in music: from Carl Friedrich Zelter at the Singakademie and Institute of Church Music and from Bernhard Klein, the music director and voice teacher at the University of Berlin. In addition, Ludwig Berger, who must have influenced his song oeuvre in particular, was his piano teacher. These musical »journeyman's years« had been preceded by more informally structured studies with Hans Georg Nägeli and Michael Traugott Pfeiffer in his native Switzerland. Fröhlich learned the rest on his own as an autodidact. As a result, the young musician did not obtain the thorough schooling in the various musical disciplines that would have enabled him to become a genuinely reliable compositional craftsman.

Moreover, Fröhlich's musical encounters in Berlin were not always positive. Mendelssohn, a composer whom he admired and to whom he had presented various compositions for evaluation, snubbed him. He received praise from Zelter (»Swiss fellow, you've done

a fine job»), and the influential Berlin music professor approved some of his works for performance at the Singakademie. Nevertheless, this conservative teacher did not much sympathize with new tendencies – which embittered his inquisitive student: »He alone is responsible for the circumstance that my larger compositions are not yet known.« His teacher does not seem to have liked the solutions, some of them unconventional, which the young composer defiantly termed »traces of inner revolution.« In any case, he did not have a musical mentor who would further his career while encouraging him to find his own style. However, the productive music metropolis of Berlin offered him plenty of inspiration for innovation. For example, Fröhlich attended the trailblazing performance of Bach's *St. Matthew Passion* conducted by Mendelssohn and was fascinated by Franz Schubert's setting of the »Erkönig,« a song »rich in modulation and bizarreness,« and by Niccolò Paganini's legendary violinistic artistry. He also took special note of performances including those of Weber's *Der Freischütz* and Rossini's *Otello* and of works by Beethoven, Haydn, and Mozart. As his own oeuvre demonstrates, Fröhlich occupied himself intensively with the latter three composers. Nonetheless, his Berlin years yielded a rather mixed balance: he was able to publish a couple of song numbers, but »not a soul in Berlin thinks of doing anything for him.«

Fröhlich succeeded in publishing fifty of his some three hundred songs with piano accompaniment in Berlin – a fact explained by the popularity of this genre during this period. Vocal music also forms the focus in the extensive oeuvre published by this composer during his short life of only thirty-three years. However, he mainly composed sacred works, probably also with their chances for performance in mind, either at the Singakademie in Berlin or at home in the Aargau. His

string quartets played a subordinate role. Although he mentioned prospects for the publication of three string quartets in a letter from 1829 and probably did not lack the ambition to hold his own in this so very demanding and prestigious genre, the times were unfavorable when compared with the works of his contemporaries Beethoven, Mendelssohn, and Schubert. The young composer had neither mentors nor patrons nor the opportunity to perform his works, to reflect on what he had heard, and to profit from this experience in new projects.

The circumstances indicated above form the framework and frictional surface involved in Fröhlich's own contributions to the genre. His first string quartet extant in full dates from May 1826 – which means that he finished it a month after his arrival in Berlin. This work in F minor consists of four movements – *Allegro moderato*, *Allegretto andantino*, *Scherzo* (*Molto allegro*), and *Finale* (*Adagio – Allegro ma non troppo*) and is modeled on the classical string quartet type. Accordingly, a theme of eight measures with a clearly delineated third motif forms the point of departure for the course of the first movement. The motivic-thematic work in the outer movements and the pronounced thematic dualism in the opening movement are classical in character. Peculiarities are to be registered on the harmonic level. For example, new tonal spaces are reached by way of simple sequences or within a mere measure – for example, when the transition in C minor is succeeded by the second part of the exposition in A flat major. In addition, the secondary material in the recapitulation appears not in the tonic key (in keeping with the usual convention) but in the A flat major key of the exposition. The ensuing three-part slow movement in F major is very much obliged to the lyrical element. Here the shifting of the sequential parts between major and minor attracts special attention in the modulation back to the recapitulation. The scherzo with

a fugued trio is followed by the last movement, which forms the focus of this work designed as a cycle with a motivic link to the first movement. What stands out in this sonata-rondo is how deceptive recapitulations in E flat major and C major play with the listener's expectations.

Hardly a year would pass before Fröhlich finished his next string quartet, again a work in a minor key, this time in G minor. However, the *Andante con variazioni* first movement reveals that Fröhlich was more emphatically exploring new musical terrain – and not only in the harmonic sphere. The theme is somewhat melancholy, and the ostinato on g and chromatic passages in the upper voice impede its full cantabile development. Nevertheless, the romantic pose at the beginning is followed by exact citations from Joseph Haydn's »Emperor Quartet,« to be specific, in the conclusion of the first part and in the second variation. The sixteenth passages of the first violin in the first variation and the eighth-quarter rhythm in the second variation also go back to Haydn's Quartet op. 76, no. 3. Fröhlich's sweeping variation movement obtains its own stamp on the basis of numerous chromatic passages – not least in the upper voice of *passus duriusculus* character in the coda. Chromaticism also plays a formative stylistic role in the ensuing scherzo. A middle part of waltz character obliged to a Schubertian Biedermeier aesthetic contrasts with the forward drive of the outer movements. The agitated note repetitions occurring with immediate vehemence on a diminished seventh chord also recall Schubert. The return to the G minor tonic again occurs by way of simple sequential passages.

The slow movement in the B flat major parallel key displays an overlay consisting of the A-B-A form and the sonata form. Here a very short modulation of sequential design back to the tonic key stands out. The swift finale in 6/8 time develops from a thematic nucleus and forms

thematic links to the first movement, thereby guaranteeing the cyclical unity of the movements.

More than just our observations concerning the G minor quartet suggest that Fröhlich was familiar with Schubert's music. At the time Schubert's string quartets had not yet been published, but his special manner of composition [e.g., no real elaboration of the themes, the static – instead of dynamic – flow of the music, a preference for the subdominant region] also occurs in the songs that were available in Berlin during Fröhlich's time there. These songs include the »Erlikönig« and »Der Tod und das Mädchen.« The latter song had been published already in 1821, and Fröhlich would refer to it in his next quartet, the String Quartet in E major.

Fröhlich began working on the E major quartet only a few months after he had completed the G minor quartet. However, the songlike beginning of the theme and its varied continuation, along with the absence of thematic contrasts, point to the romantic sphere. In addition, what is striking in this sonata movement without a development section is the very unconventional appearance of the recapitulation; it enters a semitone lower than the tonic key, to be specific, in E flat major, while sneaking in with the main theme in the cello and without a clear caesura. If the theme of the first movement may possibly derive from a work by Mendelssohn (Labhart) without borrowing from Schubert, then in any case the ensuing Scherzo, *molto animoso*, with its scurrying sixteenth passages on eighth repetitions conjures up a midsummer night's dream atmosphere. A down-to-earth dance in double time forms the middle part and contrasts with this A part situated very much on the atmospheric plane. The slow movement, which, according to Sarbach, draws on the *Allegretto* from Beethoven's Symphony No. 7, also verges on a romantic aesthetic. Examples of this include the varied elaboration of the theme as well as the

arpeggiated chords entirely devoted to the development of sound in measures 17 ff. and 47 f., the A' part circling in pianissimo on the e pedal point and more reminiscent of Schubert's song »Der Tod und das Mädchen« than Beethoven, and the emphasis on the subdominant in the slowly ebbing concluding passage. The cyclical unity of the work and its claim to the status of an independent contribution to early romantic quartet composition take shape through the inclusion of the main theme of the first movement and a fugue as a couplet in the last movement, which is designed as a free rondo form.

At the time Fröhlich had high hopes, but these three string quartets composed in rapid succession were never published. Later, in 1829, plans for the publication of one quartet in Breslau were mentioned, but they too apparently fell through. Fröhlich then returned to his native Aargau. His everyday life was filled with extensive duties as a teacher, so that he had only a little time for composition. The failure of his compositions to gain recognition and his hardly inspiring environment compounded his fatigue. Four years passed before he completed another string quartet, his last such work. In this work he did not systematically follow the new path obliged to a romantic aesthetic on which he had set out above all in his previous quartet. The outer movements are distinguished by concentrated motivic-thematic work and thematic dualism. The rhythmic motif marking not only the Allegro agitato first movement but also the concluding movement stands like a motto at the beginning of the movement. Only a few measures later the initial motif traverses a diminished fourth and a tritone, followed by an arpeggiated diminished seventh chord. Sound as expression standing on its own and modulation through sequential passages then also occur in this work. In the development section, for example, the material does not experience a dramatic intensification but instead a

modulatory elaboration in the form of sequences. Shortly prior to the return to the recapitulation the musical process comes to a practically Schubertian standstill in pianissimo on the g pedal point before modulating back to the tonic key. Finally, in the recapitulation the sequential transfer of the secondary thematic complex to various keys is what stands out. Like the development section, the coda is not the place for motivic concentration but of tonal standstill, here on a c pedal point.

The theme of song character in the two-part Andante in A flat major appears in the second part in a minor variant divided between the bass and viola parts and in the attractively brightened E major prior to being cited in the tonic key at the conclusion.

Contrapuntal work occupies the foreground in the outer movements of the three-part scherzo, while the trio mainly traverses tonal spaces.

In the last movement the striking rhythmic motif stamping the entire cycle is embedded in a slow introduction following a harmonic path to the C minor tonic key by way of detours. The continuation of the musical process designed as a fugue and the tight contrapuntal design of the whole movement also recall older models. It is perhaps not a coincidence that the rhythmic motif and its inversion in the last movement recall a motivic variant from the beginning of Beethoven's String Quartet in C minor op. 18/4. In any case, this element, along with the observations identified as »traces of inner revolution« above all in tonal matters, may stand for the classical-romantic field of tension in which Friedrich Theodor Fröhlich's string quartets are situated.

Annelise Alder

Translated by Susan Marie Praeder

Sources:

Pierre Sarbach: *Friedrich Theodor Fröhlich 1803–1836*. Winterthur: Musik Hug AG, 1984.

Edgar Refardt: *Aus Briefen Theodor Fröhlichs an Abel Burckhardt und Wilhelm Wackernagel*. Basel: Helbing und Lichtenhahn, 1944.

Walter Labhart: »Fröhlicher Themenklau.« *Schweizer Musikzeitung* 9/2013.

Thomas Meyer: »Johann Gottlieb Naumann und Friedrich Theodor Fröhlich – Wie der Schweiz ihre schönste frühromantische Messkomposition abhandeln kam.« *Schweizer Musikzeitung* 9/2002.

Michael Schneider: Article »Fröhlich, (Friedrich) Theodor,« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (second edition), *Personenteil*, vol. 7, edited by Ludwig Finscher. Kassel and Basel, 2002, cols. 193–96.

Rasumovsky Quartet

The Rasumovsky Quartet (Rasumovsky Quartett) founded in 2001 attracted international attention with its complete recording of Dmitri Shostakovich's fifteen string quartets. This production in cooperation with the Saarland Radio on the occasion of the hundredth anniversary of the composer's birth in 2006 met with an enthusiastic response. The pianist and conductor Maxim Shostakovich, one of the most important interpreters of his father's works, ranked this new recording »among the best recordings of all of my father's music.« The magazine *Der Spiegel* spoke of a »jubilee event« resulting from »the amazing tempos and the enthralling teamwork.«

The core repertoire of the Rasumovsky Quartet founded in 2001 and today based in Bern also includes the string quartets of Viennese classicism, especially in historically informed performance practice. In addition, it enjoys tracking down previously undiscovered musical treasures – including the string quartets of Albert Moeschinger or Theodor Fröhlich. Moreover, the ensemble presents premieres of contemporary works by composers such as Leo Dick.

Dora Bratchkova is a professor at the Mannheim College of Music and the first concertmaster of the German Radio Philharmonic of Saarbrücken and Kaiserslautern. Following her training with Boian Letschev, a pupil of David Oistrach, she won prizes at renowned competitions such as the Bach Competition in Leipzig, Curci Competition in Naples, and Tchaikovsky Competition in Moscow.

Bratchkova formerly taught at the Sofia College of Music and was the first violinist of Bulgarian State Sliven

Quartet and currently regularly teaches violin and chamber music in various master classes while appearing as a soloist and chamber musician on concert tours throughout Europe. She performs with renowned conductors such as Stanislaw Skrowaczewski, Marcello Viotti, and Emmanuel Krivine, and her CDs with works by Dietrich, Gade, Kuhlau, Paganini, Rolla, Sinding, Stahmer, and Stravinsky are available on the **cpo**, *Dynamik*, and Koch International labels.

Ewgenia Grandjean received her initial instruction in violin from her mother when she was four years old. After attending the Franz Liszt Music School in Weimar, where Peter Krebs was her teacher, she studied at the Hanns Eisler College of Music prior to concluding her studies with Valery Klimov in Saarbrücken.

Grandjean was the second concertmaster with the Saarland State Orchestra prior to joining the Saarbrücken Symphony Orchestra in 1994. As a chamber musician, she was a member of various baroque and chamber ensembles for many years.

Gerhard Müller studied with Josef Rissin at the Karlsruhe College of Music. He has a predilection for historical performance practice. After several years as a violinist in various German orchestras, he became a member of the German Handel Soloists and was a welcome guest with other leading early music ensembles. He is currently the director of the Bern Conservatory Music School.

Alina Kudelevic graduated with distinction from the Tchaikovsky Conservatory in Moscow and concluded her studies with Martin Ostertag in Karlsruhe. She was a prizewinner at numerous national and international competitions, held a Ferenc Fricsay Scholarship

from the German Symphony Orchestra of Berlin, and received a scholarship from the Villa Musica of Mainz.

Kudelevic was active for a number of years in renowned orchestras (e.g., the German Symphony of Berlin, *Vorspielerin* of the Bochum Symphony, solo cellist of the Rhine Philharmonic State Orchestra). With Dora Bratchkova she has presented the recording premiere of the duos for violin and violoncello by Alessandro Rolla.

Further information and audio samples:
www.rasumowsky.de



Rasumowsky Quartett

cpo 555 017-2