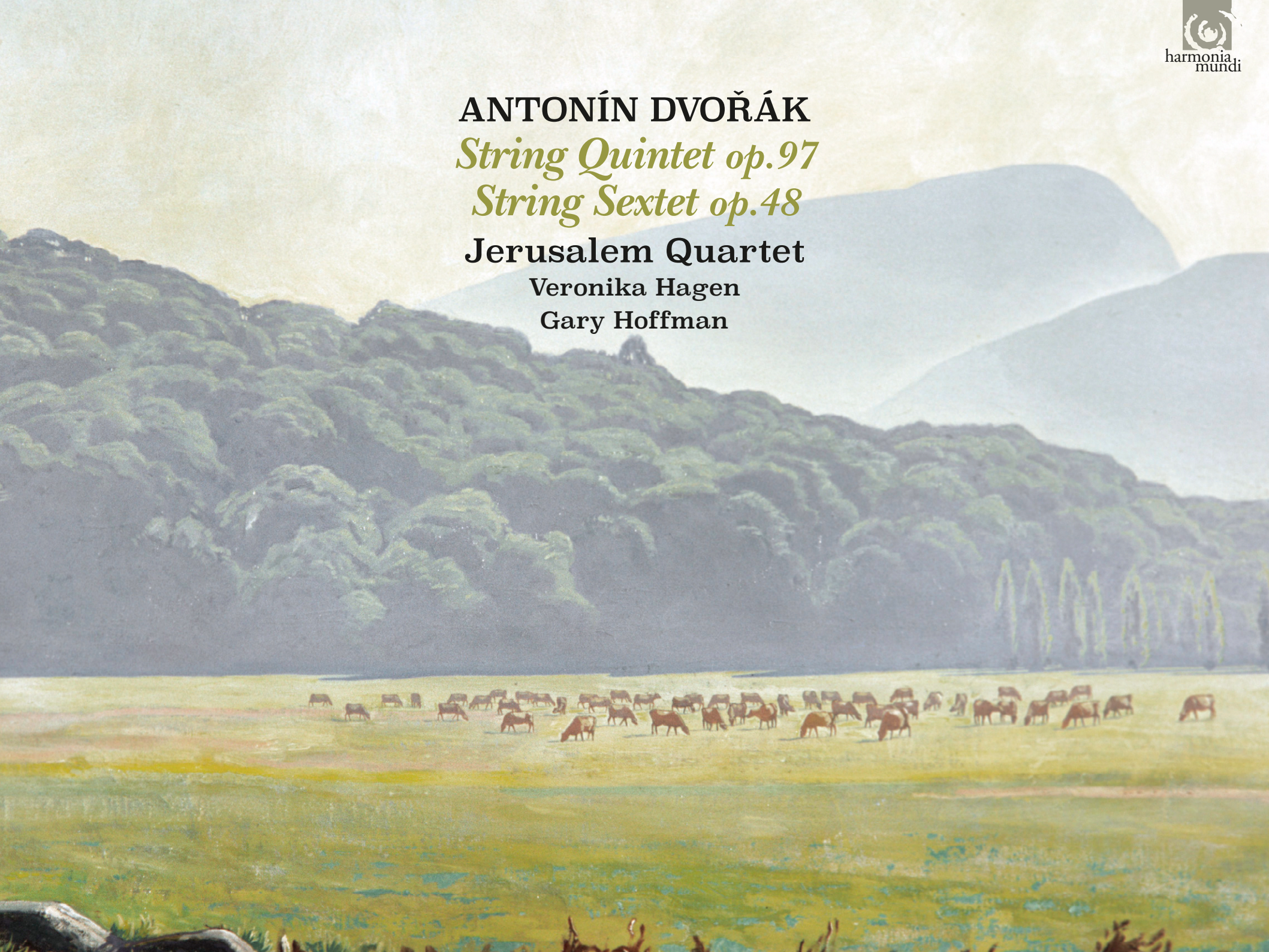


**ANTONÍN DVOŘÁK**  
*String Quintet op.97*  
*String Sextet op.48*

**Jerusalem Quartet**

Veronika Hagen

Gary Hoffman





Antonín Dvořák (1841-1904)

### String Sextet, op.48, B80\*

for 2 violins, 2 violas and 2 cellos, A major / *La majeur* / A-Dur

- |   |  |   |       |
|---|--|---|-------|
| 1 |  | I. Allegro moderato   | 13'49 |
| 2 |  | II. Dumka (Elegie). Poco allegretto   | 6'57  |
| 3 |  | III. Furiant. Presto - Trio   | 4'17  |
| 4 |  | IV. Finale. Tema con variazioni - Allegretto grazioso, quasi andantino (Var. I. Poco più mosso - Var. II. Più mosso, scherzando - Var. III. Meno mosso - Var. IV. L'istesso tempo Var. V. L'istesso tempo - Stretta. Allegro) | 8'36  |

### String Quintet, op.97, B180

for 2 violins, 2 violas and cello, E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- |   |  |   |       |
|---|--|---|-------|
| 5 |  | I. Allegro non tanto  | 9'16  |
| 6 |  | II. Allegro vivo - Minore. Un poco meno mosso   | 5'42  |
| 7 |  | III. Larghetto (Var. I. Un poco più mosso - Poco meno Var. II. Poco più mosso - Var. III. - Var. IV. Poco meno mosso Var. V. Un poco più mosso - Meno mosso - Majore) | 10'00 |
| 8 |  | IV. Finale. Allegro giusto  | 8'14  |

### Jerusalem Quartet

Alexander Pavlovsky, Sergei Bresler, *violins*

Ori Kam, *viola*

Kyрил Zlotnikov, *cello*

Veronika Hagen, *viola*

Gary Hoffman, *cello\**

**Antonín** Dvořák venait tout juste de vivre un moment décisif, celui de sa percée. Âgé alors de trente-six ans, il était devenu presque du jour au lendemain l'un des compositeurs européens les plus en vue – et cette nouvelle célébrité, il la devait justement à des œuvres dont la dimension nationale et populaire se dévoilait d'emblée dans leur titre. Conçue en quelques semaines au début de l'année 1878, la première série des *Danses slaves* pour piano à quatre mains, qui avait suscité l'engouement du public, même en dehors des frontières de la Bohême, semblait précisément puiser dans ce matériau, dont l'inlassable chercheur allait faire sa principale source d'inspiration musicale. L'euphorie provoquée par ce succès aiguïsa son désir de créer : il devint incroyablement productif. À peine quelques mois se sont-ils écoulés qu'en mai 1878, Dvořák se demande comment il pourrait appliquer les caractéristiques stylistiques des danses à d'autres genres, où règne la tradition formelle de la sonate et de la symphonie, et tout particulièrement à la musique de chambre pour laquelle il éprouve une vive inclination. Au bout du compte, quatorze jours lui suffirent pour concevoir et achever la partition du *Sextuor à cordes en la majeur* (op. 48), qui ne se contente pas de répondre avec justesse à cette question, mais le fait d'une manière extrêmement impressionnante.

D'un côté, cette œuvre divisée en quatre mouvements, créée par le Quatuor Joachim le 29 juillet 1879 à Berlin et publiée peu de temps après dans la même ville par la maison d'édition Simrock, se place consciemment, et même résolument, dans la sphère d'influence de l'école germano-autrichienne – une position qui se manifeste autant dans le respect des principes de construction formels hérités du classicisme, qu'à travers l'importance considérable accordée au travail motivique et thématique. Il suffit d'écouter ce *Sextuor à cordes* op. 48 pour saisir immédiatement à quel point Dvořák marche sur les talons de Brahms, lorsqu'il s'agit de pourvoir la forme sonate de l'*Allegro moderato* initial, largement conforme aux règles d'écriture, d'un enchevêtrement complexe de petits motifs dérivés, grâce auxquels chaque voix secondaire se voit attribuer une valeur structurelle qui lui est propre. Ainsi, le choix de l'effectif instrumental pour cette "œuvre expérimentale" – qui devait rester unique dans le catalogue des œuvres de Dvořák – ne doit certainement rien au hasard : on est tenté d'y voir un hommage aux deux sextuors écrits par son collègue et son aîné de huit ans qu'il vénérât tant. De l'autre côté, on trouve cette spontanéité de l'inspiration qui ensorcelle. "Ce garçon a plus d'idées que nous tous", se serait exclamé Brahms avec stupéfaction lorsqu'en 1875, il eut pour la première fois entre les mains une partition du jeune compositeur originaire de Bohême, dont le nom lui était alors encore inconnu. "Les déchets qu'il laisse, tout autre compositeur pourrait les glaner et en faire le matériau de ses thèmes principaux." Et ce fut à nouveau Brahms, qui, évoquant tout spécialement ce *Sextuor à cordes* devant Richard Heuberger, son ami compositeur et chef d'orchestre, allait des années plus tard, suite à une exécution de l'œuvre à Vienne, s'enthousiasmer pour "le superbe don d'invention, la fraîcheur et la beauté sonore. J'ai toujours le sentiment que les gens n'admirent pas assez cette œuvre."

Nos oreilles sont particulièrement sensibles à cette veine folklorique qui vient colorer les idées soutenant la forme musicale – une coloration qui, conformément à l'idéal du "ton populaire" défini par Schumann, préfère toujours imiter plutôt que citer. Pour résumer, les trouvailles mélodiques de Dvořák sonnent comme de la musique populaire, sans en être dans les faits. D'emblée, le thème principal du mouvement initial *Allegro moderato* adopte

une tournure incontestablement slave et irradie un lyrisme paisible, teinté d'un léger voile de mélancolie : au cours du développement, ce thème chantant se livre, avec les rythmes pointés du thème secondaire, à un échange riche en facettes et en couleurs. Le mouvement suivant indique *Poco allegretto* : pour la première fois, Dvořák utilise dans sa musique de chambre la *dumka*, cette forme héritée du passé slave, originaire d'Ukraine, qui enchaîne des danses et mélodies populaires aux accents contrastés<sup>1</sup>. Ici, le compositeur s'emploie cependant à atténuer les contrastes d'ambiances et d'humeurs tant et si bien que le mouvement se rapproche de la forme – amplifiée – du *lied* que la période classique nous a rendue familière. Cette nostalgie surplombant l'ensemble du mouvement forme un contraste on ne peut plus saisissant avec le *Furiant* (marqué *Presto*) qui s'ensuit – ici encore, l'emballage peut se révéler trompeur : ce titre ne renvoie en effet qu'à son aspect extérieur, puisque Dvořák a abandonné l'alternance entre rythme ternaire (3/4) et binaire (2/4), pourtant constitutive de cette danse rapide. Ainsi, ce morceau qui aspire à l'appellation de *Furiant* se présente finalement comme un scherzo enlevé, mais néanmoins vibrant de sensibilité, dont la coupe respecte un modèle éprouvé, rendu quelque peu rugueux par des déplacements d'accents rythmiques qui rappellent la manière beethovenienne. Intitulé *Tema con variazioni*, le final expose un thème instable sur le plan harmonique, qui oscille longtemps entre *si* mineur et *ré* majeur, pour trouver finalement, au prix de quelques détours, le chemin de la tonique – *la* majeur. Ce flottement impose aux cinq variations une certaine retenue, mais aussi, en dépit de l'accélération progressive du tempo, une modestie dans l'expression, à laquelle Dvořák ne renonce que dans la fougueuse danse finale, qui prend la forme d'une strette consacrant avec force la tonalité principale.

Changement de lieu et d'époque : au début de l'été 1891, l'homme modeste de Prague, le "musicien de Bohême", comme Dvořák aimait lui-même à se présenter, se vit offrir le poste de directeur du Conservatoire national de Musique de New York, qui avait été créé quelques années auparavant par Jeannette Meyers Thurber – une proposition qu'il accepta non sans fierté, mais aussi avec des sentiments mêlés. En effet, cette offre, aussi lucrative fût-elle, impliquait malgré tout un éloignement par rapport à une partie de sa vaste famille ainsi qu'une rupture avec l'environnement culturel qui lui était familier. Une invitation devait tomber à pic : Dvořák fut convié par le jeune violoniste Jan Josef Kovařík à venir passer les quatre mois de l'été 1893 dans sa maison de Spillville. Situé dans l'état de l'Iowa, à une journée et demi de New York, ce village avait été en grande partie fondé par des émigrés tchèques : aussi offrit-il au compositeur un havre de paix, une oasis où il se sentait en terrain familier, qui devait incontestablement donner des ailes à sa créativité. C'est ici, dans cette atmosphère simple et insouciance propre à la campagne du middle-west, que furent composés le célèbre *Quatuor à cordes en fa majeur* op. 96, surnommé plus tard "L'Américain", et immédiatement après, le *Quintette en mi bémol majeur* op. 97.

De nombreux commentateurs se sont efforcés de repérer quelles traces concrètes a pu laisser la musique traditionnelle américaine – un creuset à l'identité de toute façon incertaine, dans lequel il s'avère difficile de faire la part entre spécificité autochtone et racines européennes – sur les œuvres de Dvořák nées durant son séjour aux États-Unis, et tout particulièrement

<sup>1</sup> NdT : Pierre-Émile Barbier définit la *dumka* comme "une méditation d'origine ukrainienne, nostalgique dans ses moments de tendre plainte, soudainement explosive et dansante dans ses instants exubérants" – cette dualité en fait selon lui un "autportrait de l'âme slave". Cf. *Guide de la Musique de chambre*, sous la direction de François-René Tranchefort ; Paris, Fayard, 1989, p. 288.

sur la *Symphonie "Du Nouveau Monde"* qui, tout juste achevée à New York, présente d'étroites correspondances avec le *Quintette en mi bémol majeur* op. 97, tant sur le plan de l'esprit que du point de vue musical. Mais il en va de ces influences comme de l'inspiration puisée dans le folklore de Bohême pour les ouvrages précédents : on y décèle certes sans trop de difficulté des modifications ou des ajouts apportés à la ligne mélodique qui illustrent cette empreinte des traditions populaires (par exemple : l'utilisation de la gamme pentatonique ou l'altération des notes sensibles), mais ces caractéristiques renvoient bien plus au désir d'apporter un coloris, de recréer un folklore imaginaire qu'à la volonté d'imiter servilement les modèles fournis par la musique traditionnelle. En outre, ces compositions de Dvořák continuent d'offrir un caractère slave tellement marqué, qu'on ne saurait évoquer à ce propos un changement fondamental du cadre culturel qui lui tenait lieu de référence. L'analyse stylistique des œuvres de la période américaine du musicien de Bohême révèle de manière autrement décisive un abandon manifeste des schémas traditionnels hérités du passé et des règles fondamentales du travail thématique et motivique, qui dominaient encore dans le *Sextuor à cordes* op. 48, conçu comme un éclatant témoignage de son admiration pour Brahms.

Ainsi, l'architecture du *Quintette à cordes en mi bémol majeur* op. 97, créé le 12 janvier 1894 à New York par le Quatuor Kneisel, augmenté d'un second altiste, se voit pourvue (particulièrement dans le mouvement initial) d'un chatoiement de couleurs orchestrales, tout en étant, à la faveur d'un surcroît de limpidité, de transparence et d'intensité, bien plus dominée par les idées porteuses de thèmes contrastés et leur fluide respectif, que par leur traitement et leur évolution au cours du développement. De même, la structure formelle adoptée par le compositeur, donne l'impression d'être plus libre, plus intuitive. Cette place accordée à l'intuition se manifeste notamment dans l'introduction, dont la lenteur n'est

qu'apparente, tant elle anticipe la figure tournoyante du thème principal en commençant par doubler les longueurs de notes, mais surtout dans le poids inhabituel conféré au thème secondaire. Sa remarquable pulsation rythmique domine pratiquement tout le mouvement, qui en tire son énergie, jusqu'au moment où la coda lui enlève progressivement de sa vigueur : ce morceau à l'exubérance effrontée s'achève dans une douce quiétude. Le scherzo qui s'ensuit, en *si* majeur, laisse triompher une désinvolture bohème à travers un motif ostinato évoquant le tambour, dont l'origine est volontiers décrite comme indienne, sans que cette assertion ne semble jamais pouvoir être corroborée par des preuves convaincantes. Le *Larghetto* en *la* bémol mineur se présente sous la forme d'un thème et variations aux vastes dimensions, qui offre en filigrane un fort contraste par rapport aux accents du scherzo et du rondo final. Son jeu délicat avec les diverses facettes cachées de l'ample thème, qui présente du point de vue tonal un caractère étrangement ambigu, apporte un témoignage éloquent de la foisonnante inventivité dont faisait preuve le cosmopolite Antonín Dvořák. Qu'elle soit colorée ou non par l'idiome musical des natifs américains, cette imagination créatrice révèle toute sa fécondité.

ROMAN HINKE  
Traduction : Bertrand Vacher

He had just made his decisive breakthrough. More or less overnight, Antonín Dvořák, now thirty-six years old, had risen to the front rank of European composers – and had done so with works that bore their national, popular aura in the title. The first book of Slavonic Dances for piano four hands, written within a few weeks at the beginning of the year 1878, had become a genuine hit with the public, even beyond the borders of Bohemia, and seemed to be wrought from the very stuff that was henceforth to be the main source of musical invention for this tirelessly searching mind. The resulting mood was euphoric, the creative urge immensely productive. Just a few months later, in May 1878, Dvořák explored the question of how far the style-defining characteristics of the dances could be transferred to other genres in the formal tradition of the sonata and the symphony, and especially his preferred medium of chamber music. Finally, after only a fortnight, the finished score of a string sextet in A major lay on his desk, answering that question not just adequately but in highly impressive fashion.

On the one hand, the four-movement work, premiered by the augmented Joachim Quartet in Berlin at the end of July 1879 and published by Simrock shortly thereafter, confronts the influence of the Austro-German school in a very responsible, indeed emphatic manner. That is so in respect of both its alignment with formal structural principles of a classical nature and, above all, its strong emphasis on motivic-thematic work. It is unmistakable how closely Dvořák sticks in his op.48 to the example of Johannes Brahms when it comes to underpinning the largely textbook sonata form of the opening Allegro moderato with a complex web of innumerable little motivic derivatives, thanks to which each subsidiary voice is assigned a structural value in its own right. Thus the choice of forces for his ‘test piece’ (it was to remain the only one of its kind in Dvořák’s catalogue of works) with regard to the two string sextets of his revered colleague, eight years his elder, was probably no coincidence. On the other hand, it is the spontaneity of inspiration that captivates. ‘That fellow has more ideas than all of us’, a dumbfounded Brahms is said to have declared in 1875 when a score by this previously unknown Bohemian came into his hands for the first time. ‘Anyone else could pick up their main themes from his rejects.’ And years later, on the occasion of a Viennese performance of Dvořák’s Sextet, it was Brahms again who enthused to his friend the composer and conductor Richard Heuberger over its ‘wonderful invention, freshness and beauty of sound’, observing ‘I always have the feeling that people don’t admire this piece enough’.

The ear is especially struck by the folkloristic colouring of the structural ideas, which nonetheless – indebted in this respect to Schumann’s ideal of the ‘Volkston’ – never actually quote folk music, but are formulated throughout in an imitative manner. In short: Dvořák’s melodic motifs sound folkloric, without actually being so. Already, the main theme of the first movement speaks in unequivocally Slavonic idioms, radiant with a quiet, gently melancholic cantabile quality, which, with the rhythmically pointed figures of the second theme, ensures a colourful and richly varied exchange of ideas in the course of the development. With the Dumka that follows, Dvořák draws for the first time in his chamber music on the old Slavonic form of that name originating from Ukraine and consisting of a succession of contrasting folk tunes and dances. Here, however, he attenuates the contrasting moods and characters to

such an extent that the movement approximates to the type of expanded song form familiar from the Classical era. Its all-pervading melancholy stands in the starkest possible contrast to the ensuing Furiant, which, strictly speaking, is also something of a fraud: its title refers only to the outward appearance, for Dvořák dispensed with the alternation between triple and duple time that is *de rigueur* for this fast dance. Hence this would-be furiant ultimately turns out to be a fast-paced, albeit surprisingly delicate scherzo of a tried-and-tested cut, somewhat ruffled by offbeat accents after the manner of Beethoven. The variation Finale presents a harmonically unstable theme, which oscillates at length between B minor and D major, finding its way to the tonic A major only by a roundabout route. Its labile nature imposes a certain restraint on all five variations. An expressive diffidence that, despite a gradual increase in tempo, Dvořák abandons only in the furious last dance, a *stretta* that emphatically affirms the home key.

Now for a change of time and place. In the early summer of 1891, the modest man from Prague, the ‘Bohemian musician’, as Dvořák himself liked to call himself, had been asked to become director of the National Conservatory of Music in New York, founded a few years earlier by Jeannette Meyers Thurber. He took up the position with a degree of pride, but with thoroughly mixed feelings. For, lucrative as the offer was, it meant separation from some members of his large family and from his accustomed cultural environment. Hence the four summer months of 1893, which Dvořák spent in Spillville at the invitation of the young violinist Jan Josef Kovařík, came as a welcome bright spot. This village community in Iowa, a day and a half away from the metropolis on the Hudson River, had been founded by predominantly Czech immigrants and therefore offered the composer a kind of oasis of familiarity, which unquestionably stimulated his creativity. Here, in the rural, carefree atmosphere of the Midwest, he wrote the famous String Quartet in F major op.96, later nicknamed ‘American Quartet’, as well as – immediately afterwards – the String Quintet in E flat major op.97.

Many attempts have been made to identify concrete traces of American folk music in Dvořák’s works of his American period – most especially in the Symphony *From the New World*, recently completed in New York, to which the present work is closely related both spiritually and musically. But such influences are difficult to disentangle from their European roots, and in any case, they manifest themselves in a similar way to those of Bohemian folklore in his earlier works. Modified or added characteristics of melodic formation (such as pentatonic motifs or flattened leading notes) are easy to discern, but they possess the connotation of recreated colouring rather than a direct, possibly literal, reference to folk models. Moreover, the pieces continue to speak with such a pronounced Slavonic accent that there can be no question of a fundamental reorientation of the cultural frame of reference. Much more decisive for the stylistic classification of Dvořák’s American works is the clear disengagement from traditional formal schemes and the complex rules of motivic-thematic working, those very rules which had still set the tone for the earlier sextet, with its obvious veneration for Brahms.

Thus the compositional fabric of the quintet premiered in New York on 12 January 1894 by the augmented Kneisl Quartet, and of its opening movement in particular, is permeated with orchestral colour, albeit more lucid, more transparent, more powerfully dominated by the contrasting thematic ideas themselves and their atmosphere than by the way they are worked out or further developed. Its formal plan, too, is noticeably freer, more intuitive. Among the characteristic features of this scheme, in addition to the only apparently slow introduction, which initially anticipates the circular figure of the main theme in doubled note lengths, is, above all, the unusual weight given to the subsidiary theme. Its distinctive rhythmic impulse dominates almost the entire movement, driving it energetically forward until the coda gradually drains it of its strength and concludes the rather boisterous movement in quiet serenity. This is followed by a pert scherzo governed by dancing high spirits, cast in B major (in a third relationship to the work's tonic of E flat),<sup>2</sup> with an ostinato drum rhythm in the violas whose origin is often described as Native American, although no substantive evidence for this has ever been produced. The ensuing Larghetto in A flat minor (another mediatic relationship) is an extended variation movement, which provides a markedly filigree counterbalance to the popular tone of the scherzo and the concluding rondo. Its sensitive play on the hidden characteristics of the discursive theme, strangely ambivalent in the way it shifts between major and minor, bears eloquent testimony to the splendid inventive gift of the globetrotting Antonín Dvořák – whether or not that gift is tinged with authentic American colour.

ROMAN HINKE

*Translation: Charles Johnston*

---

<sup>2</sup> The third (mediatic) relationship is achieved by considering the key of B as its enharmonic equivalent, C flat. (Translator's note)

**Gerade** erst hatte er seinen entscheidenden Durchbruch erlebt. Gewissermaßen über Nacht war der inzwischen sechsdreißigjährige Antonín Dvořák in die vordere Reihe der europäischen Komponistenpersönlichkeiten aufgerückt – ausgerechnet mit Werken, die ihren nationalen, volkstümlichen Nimbus bereits im Titel trugen. Die erste Gruppe der *Slawischen Tänze* für Klavier zu vier Händen, innerhalb weniger Wochen zu Anfang des Jahres 1878 entstanden und in Windeseile zu wahren Publikumsschlagern avanciert, nun endlich auch jenseits der Landesgrenzen, schien aus genau jenem Stoff gearbeitet, der für den unermüdlich Suchenden fortan zur wichtigsten Quelle seiner musikalischen Erfindung werden sollte. Euphorisch die hieraus resultierende Stimmungslage, immens produktiv der künstlerische Schaffensdrang. Schon wenige Monate später, im Mai 1878, geht Dvořák der Frage nach, inwieweit sich die stilprägenden Charakteristika der Tänze auf andere, in der Formtradition von Sonate und Sinfonie stehende Gattungen übertragen lassen, namentlich die von ihm favorisierte Kammermusik. Schließlich, nach nur vierzehn Tagen liegt die fertige Partitur eines Streichsextetts in A-Dur auf seinem Schreibtisch, das diese Frage nicht nur hinlänglich sondern überaus eindrucksvoll beantwortete.

Einerseits stellt sich das viersätziges Werk, Ende Juli 1879 vom erweiterten Joachim-Quartett in Berlin uraufgeführt und kurz darauf ebendort im Verlagshaus Simrock publiziert, auf sehr verantwortliche, ja nachdrückliche Weise den Einflüssen der deutsch-österreichischen Schule. Sowohl hinsichtlich der Orientierung an formalen Bauprinzipien klassischer Prägung, als auch und vor allem in Bezug auf eine starke Betonung motivisch-thematischer Arbeit. Unüberhörbar, wie dicht Dvořák sich in seinem Opus 48 an die Fersen von Johannes Brahms heftet, wenn es darum geht, die weitgehend regelkonforme Sonatensatzform des eröffnenden Allegro moderato durch ein komplexes Geflecht aus kleinen und kleinsten motivischen Ableitungen zu unterfüttern, dank derer jeder Nebenstimme ein struktureller Eigenwert zufällt. So war auch die Wahl der Besetzung seines „Versuchsstücks“ – es sollte das einzige dieser Art in Dvořáks Werkkatalog bleiben – mit Blick auf die beiden Streichsextette des verehrten, gut acht Jahre älteren Kollegen wohl durchaus kein Zufall gewesen. Auf der anderen Seite ist es die Spontaneität der Inspirationen, die gefangen nimmt. *Der Kerl hat mehr Ideen als wir alle*, soll Brahms verblüfft konstatiert haben, als ihm 1875 erstmals eine Partitur des ihm noch unbekanntes Böhmen in die Hände fiel. *Aus seinen Abfällen könnte sich jeder andere die Hauptthemen zusammenklauben*. Und wiederum war es Brahms, der speziell im Hinblick auf das Sextett vor Richard Heuberger, dem befreundeten Komponisten und Dirigenten, Jahre später aus Anlass einer Wiener Aufführung von seiner *herrlichen Erfindung, Frische und Klangsönheit* schwärmte. *Ich habe immer das Gefühl, daß die Leute dieses Stück nicht genug bewundern*.

Ins Ohr fällt insbesondere die folkloristische Färbung der formtragenden Gedanken, die – hierin Schumanns Ideal des „Volkstons“ verpflichtet – gleichwohl nirgends zitierend, vielmehr durchweg nachahmend formuliert sind. Kurz gesagt: Dvořáks melodische Einfälle klingen folkloristisch, ohne es tatsächlich zu sein. Schon das Hauptthema des Kopfsatzes spricht in unzweideutig slawischen Idiomen und strahlt in ruhiger, leicht melancholischer Sanglichkeit, die sich mit den rhythmisch pointierteren Gestalten des zweiten Themas im Verlauf der

Durchführung einen aspekt- und farbenreichen Austausch der Argumente liefert. Mit der anschließenden *Dumka* greift Dvořák erstmals in seiner Kammermusik auf die altslawische, ursprünglich aus der Ukraine stammenden Reihungsform kontrastierender Volksweisen und Tänze zurück, mildert gegensätzliche Stimmungen und Charaktere hier jedoch soweit ab, dass sich der Satz dem Typus der aus der Klassik vertrauten erweiterten Liedform annähert. Seine alles beherrschende Schwermut steht in denkbar scharfer Antithese zum nun folgenden *Furiant*, der – streng betrachtet – ebenfalls eine Mogelpackung darstellt, bezieht sich sein Titel doch allein auf das äußerliche Erscheinungsbild, während Dvořák auf den für diesen Schnellanz obligatorischen Wechsel zwischen Dreier- und Zweiermetrum verzichtet. Damit erweist sich der Möchtegern letztlich als rasantes, wenngleich überraschend feinnerviges Scherzo bewährten Zuschnitts, etwas angeraut durch taktfremde Akzente nach beethovenscher Manier. Das Variationenfinale präsentiert ein harmonisch labiles Thema, das lange zwischen h-Moll und D-Dur changiert, um erst auf Umwegen zur Tonika A-Dur zu finden. Sein ungefestigtes Wesen nötigt allen fünf Variationen eine gewisse Zurückhaltung auf. Eine Bescheidenheit im Ausdruck, trotz allmählicher Steigerung des Tempos, die Dvořák erst im furiosen Kehraus einer die Grundtonart nachdrücklich bestätigenden *Stretta* aufgibt.

Zeit- und Ortswechsel. Im Frühsommer 1891 hatte den bescheidenen Mann aus Prag, den *böhmischen Musikanten*, wie Dvořák selbst sich gern bezeichnete, ein Ruf auf das Direktorenamt des wenige Jahre zuvor von Jeannette Meyers Thurber gegründeten National Conservatory of Music in New York erreicht, den er mit einigem Stolz, aber durchaus gemischten Gefühlen annahm. Denn so lukrativ das Angebot auch war, bedeutete es doch die Trennung von Teilen seiner vielköpfigen Familie wie seinem gewohnten Kulturkreis. Als willkommener Lichtblick erschienen deshalb vor allem jene vier Sommermonate des Jahres 1893, die Dvořák auf Einladung des jungen Geigers Jan Josef Kovařík in Spillville verbrachte. Die dörfliche Gemeinde in Iowa, anderthalb Tagesreisen von der Metropole am Hudson entfernt, war von überwiegend tschechischstämmigen Einwanderern gegründet worden und bot dem Komponisten damit eine Art Oase des Vertrauten, die ihn in seiner Kreativität fraglos beflügelte. Hier, in der ländlichen, unbeschweren Atmosphäre des Mittelwestens entstanden sowohl das berühmte Streichquartett in F-Dur Opus 96, das später so betitelte *Amerikanische Quartett*, als auch – direkt im Anschluss – das Streichquintett in Es-Dur Opus 97.

Vielfach ist der Versuch unternommen worden, konkrete Spuren einer ohnehin schwer zu definierenden respektive von ihren europäischen Wurzeln zu trennenden amerikanischen Volksmusik in Dvořáks Werken seiner neuweltlichen Schaffensperiode nachzuweisen. Vor allem in der kurz zuvor in New York vollendeten, geistig wie musikalisch eng verwandten Sinfonie *Aus der Neuen Welt*. Doch verhält es sich mit diesen Einflüssen ähnlich wie mit denen der böhmischen Folklore in seinen früheren Arbeiten. Veränderte oder hinzugekommene Charakteristika der Melodiebildung (wie beispielsweise pentatonische Formulierungen oder tiefalterierte Leitöne) sind zwar leicht herauszuhören, doch besitzen sie eher den Stellenwert eines nachempfundenen Kolorits als den einer direkten, womöglich wörtlichen Anlehnung an volksmusikalische Vorbilder. Außerdem sprechen die Stücke nach wie vor mit so ausgeprägt slawischem Akzent, dass von einer grundlegenden Neuausrichtung

des kulturellen Bezugsrahmen ohnehin keine Rede sein kann. Viel entscheidender für die stilistische Einordnung der amerikanischen Werke Dvořáks ist die deutliche Loslösung von überkommenen Formschemata und den komplexen Grundregeln motivisch-thematischer Arbeit, wie sie gerade auch das frühere Sextett in offenkundiger Verehrung für Brahms noch bestimmt hatten.

So ist das Satzgefüge des am 12. Januar 1894 vom erweiterten Kneisl-Quartett in New York uraufgeführten Quintetts insbesondere im Kopfsatz von orchestraler Farbigkeit durchzogen, gleichwohl luzider, durchsichtiger, stärker von den kontrastierenden thematischen Gedanken selbst, deren Fluidum beherrscht als von ihrer Verarbeitung oder Weiterentwicklung. Auch sein Formplan wirkt merklich freier, intuitiver. Bezeichnend für Letzteres ist neben der nur scheinbar langsamen Einleitung, die die kreisende Figur des Hauptthemas zunächst in doppelten Notenlängen antizipiert, vor allem die ungewöhnliche Gewichtung des Seitengedankens. Sein markanter rhythmischer Impuls dominiert nahezu den gesamten Satz, treibt ihn sozusagen energetisch an, bis die Coda ihm nach und nach die Kraft entzieht und das recht übermütige Stück in ruhiger Gelassenheit beschließt. Es folgt ein burschikoses, von tänzerischer Ausgelassenheit regiertes Scherzo in mediantischem H-Dur mit einem ostinaten Trommelrhythmus in den Bratschen, dessen Ursprung immer wieder gern als indianisch beschrieben wird, ohne dass hierfür jemals stichhaltige Belege beigebracht werden konnten. Ebenfalls mediantisch verkuppelt das nachfolgende Larghetto in as-Moll, ein raumgreifender Variationensatz, der ein betont filigranes Gegengewicht zum musikalischen Tonfall von Scherzo und Finalrondo herstellt. Sein sensibles Spiel mit den verborgenen Wesenszügen des weitschweifigen, tongeschlechtlich seltsam zwitterhaften Themas legt ein beredtes Zeugnis ab von der herrlichen Erfindungsgabe des weltläufigen Antonín Dvořák. Sei diese nun genuin amerikanisch gefärbt oder nicht.

ROMAN HINKE



## *Jerusalem Quartet* • Discography / Selection

Also available digitally | Disponible également en version digitale

BÉLA BARTÓK  
*String Quartets nos. 2, 4 & 6*  
CD HMM 902235



LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*String Quartets op.18*  
2 CD HMC 902207.08



WOLFGANG AMADEUS MOZART  
*String Quartets*  
K.157, 458 & 589  
CD HMC 902076



BEDŘICH SMETANA  
*String Quartet no.1 in E minor ‘From My Life’*  
LEOŠ JANÁČEK  
*String Quartet no.1 ‘Kreutzer Sonata’*  
CD HMC 902178



*Romantic Quartets & Quintets*  
by SCHUBERT, SCHUMANN & BRAHMS  
With Alexander Melnikov, piano  
Sharon Kam, clarinet  
3 CD HMX 2908733.35





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : 11-14 janvier 2017, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer

Illustration : A reproduction of the painting 'Sally on Horseback' by Rockwell Kent (1948).

From the collection of the Pushkin State Fine Arts Museum. akg-images / Sputnik

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

902320