

soundscapes



CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

String Quartet in G Minor, Op. 10 (1893)

Streichquartett g-Moll, Op. 10 (1893)

[1]	I. Animé et très décidé	6:29
[2]	II. Assez vif et bien rythmé	3:56
[3]	III. Andantino, doucement expressif	7:05
[4]	IV. Très modéré	7:08

THOMAS ADÈS (*1971)

Arcadiana for String Quartet / für Streichquartett (1994)

[5]	I. Venezia notturna	2:36
[6]	II. Das klinget so herrlich, das klinget so schön	1:27
[7]	III. Auf dem Wasser zu singen	2:27
[8]	IV. Et ... (Tango mortale)	3:52
[9]	V. L'Embarquement	2:50
[10]	VI. O Albion	2:43
[11]	VII. Lethe	2:27

MAURICE RAVEL (1875-1937)

String Quartet in F major 1903

Streichquartett F-Dur (1903)

[12]	I. Allegro moderato. Très doux	7:28
[13]	II. Assez vif. Très rythmé	5:57
[14]	III. Très lent	7:57
[15]	IV. Vif et agité	4:56

SIGNUM QUARTETT

Kerstin Dill, Violin / Violine · Annette Walther, Violin / Violine

Xandi van Dijk, Viola · Thomas Schmitz, Cello / Violoncello

Aufnahme / Recording: Köln, Klaus-von-Bismarck-Saal, 02.12.-13.12.2013

Redaktion / Executive producer: **Bernhard Wallerius** · Tonmeister / Recording producer: **Florian Krentz**

Toningenieurin / Recording engineer: **Walburga Dahmen**

Tontechnik / Recording technician: **Hannes Plattmeier**

© 2013 · Eine Aufnahme des Westdeutschen Rundfunks Köln · Licensed by WDR mediagroup licensing GmbH

© + © 2015 CAPRICCIO, 1010 Vienna, Austria

www.capriccio.at · Made in Austria

Sound escapes

Die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes *eidyllion* beschreibt sowohl ein eigenständiges Gedicht als auch ein kleines Bild. Aus dem kleinen poetischen Bild ist im Laufe der Zeit ein regelrechtes Wunschbild des Menschen geworden, ausgemalt als friedlicher Ort des Rückzugs und der Befreiung. Die ursprüngliche, unberührte Natur in ihrer gesamten Schönheit und Wildnis wurde zum Inbegriff des Idylls und der mit ihr in Einklang lebende Hirte zum zufriedensten und glücklichsten Wesen unter den Menschen erhoben. Schon während des Hellenismus galt Arkadien, eine Landschaft im Zentrum der Peloponnes, als pastorales Idyll und Zufluchtsort für von Arbeitsmühen und Gesellschaftszwängen geplagte Gemüter – ein weltliches Jenseits, erfüllt vom Frieden der Einfachheit, von reinen Sinnesfreuden und schönen Künsten.

„Man muss die Musik von allem gelehrten Schwulst befreien. Sie muss mit Bescheidenheit danach trachten, Freude zu bereiten; in diesen Grenzen ist vielleicht große Schönheit möglich. Die auf die Spitze getriebene Kompliziertheit ist das Gegenteil von Kunst. Die Schönheit muss sinnlich wahrnehmbar sein, damit sie uns zu einem unmittelbaren Genuss ver helfe, damit sie in uns eingehe oder eindringe, ohne dass wir Mühe haben, sie zu begreifen.“ So positionierte sich Claude Debussy 1910 in einem Interview. Es ist ein Plädoyer für die unmittelbare Erfahrbarkeit einer Musik, die der Zwänge tradierter Formen überdrüssig geworden war. In den Hörer „eingehen oder eindringen“ sollte diese

Musik, anstatt intellektuell (be)greifbar zu sein. 1872 hatte der Maler Claude Monet ein Bild von einem Sonnenaufgang über Le Havre als Impression betitelt. Die Konturen des Gemäldes sind verschwommen, Formen nur schemenhaft angedeutet. Seine Wirkung entfaltet es primär durch seine farbliche Komposition und eine flächige Textur – *Impression* ist ein Stimmungsbild im wahrsten Sinne, das Abbild eines Eindrucks und Namensgeber des Impressionismus. In der Musik gilt der Terminus als Epochen- und Stilbezeichnung nach wie vor als streitbar. Was die Malerei vermag – die Stimmung eines Augenblicks in einem statischen Bild einzufangen –, entzieht sich der Musik als bewegter Zeitkunst per definitionem. Dennoch offenbart gerade die Musik Debussys Charakteristika, die sie zurecht in die Nähe der impressionistischen Malerei rücken, da in ihr bewegte Gemälde, Landschaften aus Klang entstehen, soundscapes im engsten Sinne des Worte, die den Hörer mitten in das Bild hineinzuziehen vermögen. „Die Melodie bewegt sich, als schreite sie über einen luxuriösen, kunstvoll gemusterten Teppich von wunderschöner Farbigekeit, aus dem alle schreienden und unstimmmigen Töne verbannt sind“, schwärmte Paul Dukas nach der Pariser Uraufführung von Debussys Streichquartett am 29. Dezember 1893. Wenn sich auch die eskapistische Vision einer Abkehr von tradierten Formen im Streichquartett – der prototypischen Gattung der klassischen Kammermusik! – mit seinem in Sonatenform angelegten Kopfsatz noch nicht erfüllt,

löst sich Debussy doch merklich vom rigiden Themendualismus und verbindet stattdessen die vier Sätze mit einem allgegenwärtigen Kernmotiv, das gleich zu Beginn erklingt. Während die äußeren Werkkonturen so zwar erhalten bleiben, tendiert die inhaltliche Gestaltung des Quartetts eher zu einem fließenden In-sich-Kreisen denn zu einem sich entwickelnden Verlauf. Mehr als von klaren thematischen Kontrasten wird diese Musik von klanglichen Schattierungen und Texturdifferenzierung (*arco* vs. *pizzicato* etc.) beherrscht. Noch deutlicher wird Debussys Flucht vor der Tradition in die idyllischen Gefilde des puren Klangs im zeitgleich entstandenen *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Das 1903 vollendete Streichquartett Maurice Ravel musste und konnte sich durchaus mit dem Quartett Debussys messen. Trotz seiner konservativen formalen Anlage konnte es die Jury des renommierten und von Ravel ganze fünfmal vergeblich erstrebten *Prix de Rome* nicht überzeugen; zu modern erschien wohl seine farbig-klangwelt. Wie Debussy gestaltet auch Ravel in seinem Quartett solitär ein thematisches Netzwerk aus einem motivischen Substrat heraus, in dessen Entwicklung Klangfarben, Texturen und Rhythmen dominieren. Eindrucksvoll entwirft er das Scherzo mit seinem zwischen 6/8- und 3/4-Metrum changierenden *Pizzicato*-Thema. Der langsame dritte Satz trägt mit seinen motivischen Anbindungen an die Außensätze zur zyklischen Gesamtkonstruktion des Quartetts bei. Zugleich zeigt sich hier, in welcher Weise Ravelns Tonsprache – aufbauend auf der Debussys – den Weg

für die französische Moderne bereitet. Der Satz moduliert von a-Moll ins entlegene Ges-Dur, dazwischen wird ein harmonisches Zentrum bewusst verschleiert. Häufige Takt- und Tempowechsel tragen dazu bei, dass der Satz einen rhapsodisch-fließenden Charakter gewinnt, den der Komponist durch einen wilden 5/8-Takt im Finalsatz – eine klingende Impression aus dem Baskenland, dem Geburtsort seiner Mutter – effektiv kontrastiert.

Das Fließen ist auch in Thomas Adès 1994 entstandenem Streichquartett *Arcadiana* ein zentrales Motiv. Der 1971 geborene Brite versteht es wie nur wenige seiner Kollegen, traditionelle Elemente der Musikgeschichte, einschließlich offenkundiger Anspielungen auf existierende Kompositionen, mit moderner Klangerzeugung zu einem individuellen Stil zu verschmelzen, der den Hörer unmittelbar anspricht. Allusionen spielen in den aphoristisch komprimierten sieben Sätzen der *Arcadiana* – Adès studierte u.a. bei György Kurtág! – eine sinnstiftende Rolle, ohne sich jedoch als bloße, direkte Zitate in den Vordergrund zu drängen. Adès behandelt sie eher in einem Prozess des Erinnerens und Vergessens. Die Bezeichnungen der Sätze offenbaren eine klare Struktur: Die ungeradzahigen stehen jeweils mit Wasser in Verbindung, während sich die geradzahigen, mit Ausnahme des vierten, auf terrestrische Idyllen beziehen. Auf zartesten Wellen schaukelt im ersten Satz im 6/8-Takt eine Gondel über einen Kanal im nächtlichen Venedig. Das dynamische Spektrum bewegt sich zwischen einfachem und dreifachem *piano*, *Glissandi* lassen das Gefährt über eine

sanfte Wellenbewegung gleiten – ein delikater Dolcissimo-Traum von Venedig.

Bereits die zarten Flageolettklänge des folgenden Satzes erwecken unter der Überschrift *Das klinget so herrlich, das klinget so schön* scheinbar Taminos Zauberflöte und Papagenos Glockenspiel aus Wolfgang Amadeus Mozarts berühmtester Oper zum Leben. Nahezu der gesamte Satz erfordert das Spiel in hohen Lagen, selbst das Cello ist überwiegend im Violin- oder Tenorschlüssel notiert, beginnend an der Stelle, wo sein ausgedehnter Gesang – *dolcissimo, lirico* – anhebt. Über dem unvermittelten Durakkord im Fortissimo kurz vor Schluss notiert Adès „ZURÜCK!“ und liefert damit lediglich dem lesenden Interpreten einen klaren Hinweis darauf, dass hier Tamino vor den Toren der drei Tempel der Weisheit, Vernunft und Natur von einem Priester angehalten wird. Mit einem musikalischen Augenzwinkern erklingt am Schluss ein Motiv aus der ebenso berühmten wie grotesken *Rachearie* der Königin der Nacht.

Auf dem Wasser zu singen spielt auf das gleichnamige Lied Franz Schuberts an, dessen wellenförmige Begleitfigur Adès zu dem im 3. Satz erklingenden, in Glissandi abwärts seufzenden Motiv inspiriert haben dürfte. „Ach, auf der Freude sanftschimmernden Wellen / Gleitet die Seele dahin wie der Kahn“, heißt es in Schuberts Version; Adès lässt die Seele auf bewegteren Gewässern schaukeln, zwischen romantischen Gesten und scharfen Dissonanzen.

Der Ton verschärft sich im vierten Satz, der Karikatur eines Tangos, dessen klischeehaft feuriges Tempera-

ment sich in extremen Akzenten und schwermütigen Melodiefetzen manifestiert.

Die *Lontanissimo*-Leichtigkeit, mit der der fünfte Satz, *L'Embarquement* anhebt – mit Bezug auf das Gemälde Antoine Watteaus *L'Embarquement de Cythère* (*Die Ankunft in Kythera*), der mythologischen Heimat der Venus –, wird von einem aufgewühlten Solo der Bratsche kontrastiert, in dem Adès durch abwechselndes Spiel über dem Steg und davor einen eindrucksvollen Effekt erzeugen lässt.

Es ist nicht Kythera, sondern Albion, das antike Großbritannien, das sich im fünften Satz vor dem Hörer auftut. Der Satzbeginn ist eine klare Reminiszenz an Edward Elgars *Nimrod* aus den *Enigma-Variationen*. Adès behält den hingebungsvollen Duktus Elgars bei, während er sich in nur 17 eindringlichen Takten durch eine instabile Diatonik wie durch den Blick eines Kaleidoskops von seinem Vorbild entfernt.

Am Ende rekurriert Adès auf die von Quintklängen und Flageoletttönen geprägte Atmosphäre des *Venezia notturna*. Auf dem Fluss des Vergessens, Lasse, treiben die idyllischen Erinnerungen dahin und werden nichts zurück außer Wahrheit – die griechische Wurzel ἀλήθεια [alétheia] bedeutet so viel wie Unverborgenheit. Diese ist der Schlüssel für das gesamte Werk. „The joker in this pack [*Arcadiana*] is the fourth movement, the literal dead centre: Poussin's tomb bearing the inscription Even in Arcady am I.“, kommentiert Adès im Vorwort. Der verkürzt mit *Et...* und der Andeutung (*Tango mortale*) überschriebene Mittelsatz fungiert formal als eine Art Spiegelachse

und trägt zugleich die zentrale Konnotation des Titels *Arcadiana* in sich. „Et in arcadia ego“, die elliptische Grabinschrift, die auf dem Bild Die arkadischen Hirten von Nicolas Poussin zu lesen ist, deutet Adès als Memento Mori: „Selbst in Arkadien bin ich [der Tod].“ Vor der Welt kann der Mensch flüchten, dem Tod jedoch wird er selbst in Arkadien nicht entkommen. Die Idyllen von Adès stellen sich selbst in Frage, beinhalten gleichsam ihre eigene Unwirklichkeit.

Susanne Ziese

soundscapes

The original meaning of the Greek word *eidyllion* describes both a self-contained poem and a small image. In the course of time, this small poetic image has turned into an absolute ideal for man, imagined as a peaceful place of retreat and liberation. Original, pristine nature in all its beauty and wildness became the epitome of the idyll, and the shepherd living in harmony with it was elevated to the most satisfied and happiest of men. Even during the Hellenistic period, Arcadia, a landscape at the centre of the Peloponnese, was considered a pastoral idyll and a refuge for souls tormented by toil and social constraints – a worldly otherworld filled with the peace of simplicity, pure sensual delights and the fine arts.

“Music must be freed from all learned bombast. It must endeavour with modesty to give joy; within these limits perhaps the greatest beauty is possible. Exaggerated complication is the opposite of art. Beauty must be sensually perceivable so that it can provide us with direct

enjoyment, so that it can enter into us or penetrate us without us having difficulty understanding it.” This is the position that Claude Debussy took in an interview in 1910. It is a plea for the direct experience of a music that had become fed up with the constraints of traditional forms. This music was to “enter into or penetrate” the listener, instead of being intellectually comprehensible. In 1872, the painter Claude Monet had entitled a picture of a sunrise over Le Havre as *Impression*. The contours of the painting are blurred and forms only vaguely suggested. The painting achieves its effect primarily through its colour composition and flat texture – *Impression* is an atmospheric picture in the truest sense of the word, the image of an impression and whence Impressionism takes its name. In music, the term remains controversial when used to designate a period or style. What painting is capable of – capturing the atmosphere of a moment in a static picture – by definition escapes music which as an art form is bound to the passage of time. Yet it is particularly Debussy’s music which reveals characteristics that justifiably place it in the proximity of Impressionist painting, as it produces moving paintings, landscapes of sound, soundscapes in the narrowest sense of the word, that can draw the listener into the middle of the picture. “The melody moves as if it were striding over a luxurious, artistically patterned carpet of wondrous colours, from which all strident and dissonant sounds have been banished”, Paul Dukas raved after the Parisian premiere of Debussy’s string quartet on 29 December 1893. Although the escapist vision of a departure from traditional forms in the string quartet – the prototypical genre of

classical chamber music! – is not yet realized in the opening sonata form movement, Debussy clearly frees himself from the rigid thematic dualism, instead linking the four movements with an omnipresent motif which is stated at the very outset of the work. Whilst the external contours of the work remain preserved in this way, the compositional content of the quartet tends towards a flowing rotation upon itself rather than a linear course of development. This music is governed more by nuances of sound and textural differentiations (arco vs. pizzicato etc.) than by clear thematic contrasts. Debussy's flight from tradition into the idyllic fields of pure sound is even clearer in the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, which was written at the same time.

Maurice Ravel's string quartet, completed in 1903, was destined to be measured against Debussy's quartet. Despite its conservative formal structure it could not convince the jury of the renowned *Prix de Rome*, which Ravel vainly attempted to win a total of five times; its colourful sound world probably seemed too modern. Like Debussy in his solitary quartet, so too does Ravel fashion a thematic network from a motivic substrate, in which timbres, textures and rhythms predominate. He impressively designs the scherzo with its pizzicato theme alternating between 6/8 and 3/4 time. With its motivic links to the outer movements, the slow third movement reinforces the overall cyclical construction of the quartet. At the same time it becomes apparent how Ravel's musical language – building on that of Debussy – paved the way for French Modernism. The movement modulates from A minor to the remote key of G-flat major; between the two

a harmonic centre is deliberately veiled. Frequent changes of metre and tempo contribute towards the rhapsodic and flowing character of the movement, which the composer dramatically contrasts with a wild 5/8 metre in the final movement – a musical impression from the Basque country, his mother's birthplace.

Flow is also a central motif in Thomas Adès' string quartet *Arcadiana*, written in 1994. The Briton, born in 1971, is one of a handful of composers capable of fusing traditional elements from music history, including obvious references to existing compositions, with modern sound production to create individual style appealing directly to the listener. In the aphoristically compressed seven movements of *Arcadiana* – Adès studied with i.a. György Kurtág! – allusions provide meaning, yet without pushing themselves into the foreground as mere direct quotations. Adès tends to treat them in a process of remembering and forgetting. The titles of the movements disclose a clear structure: the odd-numbered ones are associated with water whereas the even-numbered ones, with the exception of the fourth, refer to terrestrial idylls. In the first movement, in 6/8 time, a gondola rocks on the gentlest waves on a canal in nighttime Venice. The dynamic spectrum shifts between single and triple piano, and glissandi enable the vessel to glide over gente undulations – a delicate *dolcissimo* dream of Venice.

The tender flageolet sounds of the following movement titled *Das klinget so herrlich, das klinget so schön* seem to requicken Tamino's magic flute and Papageno's chimes from Wolfgang Amadeus Mozart's most famous opera.

Almost the entire movement requires playing in the upper registers, even the cello is notated primarily in the treble or tenor clef, beginning at the point where its extended song – *dolcissimo, lirico* – commences. Above the abrupt fortissimo major chord shortly before the end, Adès writes “ZURÜCK!” (“BACK!”), thus merely supplying the reading interpreter with a clear indication that here Tamino is being rebuffed by a priest in front of the gates of the three temples of Wisdom, Reason and Nature. With a musical wink, he concludes the movement with a motif from the Queen of the Night’s both famous and grotesque revenge aria.

Auf dem Wasser zu singen refers to the eponymous song by Franz Schubert, whose undulating accompanying figure must have inspired Adès to the descending sobbing glissando motif in the third movement. “Ach, auf der Freude sanftschimmernden Wellen / Gleitet die Seele dahin wie der Kahn” is the gentle and joyous sentiment expressed in Schubert’s version; Adès takes the soul into more turbulent waters, swaying between romantic gestures and harsh dissonances.

The tone becomes even harsher in the fourth movement, a caricature of a tango, whose clichéd fiery temperament is manifested in extreme accents and melancholic shreds of melody.

The *lontanissimo* ease with which the fifth movement *L’Embarquement* commences – referring to Antoine Watteau’s painting *L’Embarquement de Cythère* (*The Arrival in Kythira*), Venus’ mythological home – is contrasted with an agitated solo by the viola, in which Adès produces an impressive effect by having the violist play on and

in front of the bridge in rapid succession.

It is not Kythira but Albion, ancient Great Britain, that reveals itself to the listener in the fifth movement. The beginning of the movement is a clear reminiscence of Edward Elgar’s *Nimrod* from the *Enigma Variations*. Adès retains Elgar’s dedicative style whilst managing to distance himself from his model by means of an unstable diatonicism in a mere 17 haunting bars, which has the effect of looking through a kaleidoscope.

At the end of the work, Adès returns to the atmosphere of *Venezia notturna*, characterized by fifths and flageolet sounds. On the river of forgetfulness, Lethe, the idyllic memories drift away, leaving nothing behind but the truth – the Greek root ἀλήθεια [alētheia] means something like ‘unconcealment’. This is the key to the entire work. “The joker in this pack [*Arcadiana*] is the fourth movement, the literal dead centre: Poussin’s tomb bearing the inscription Even in Arcady am I,” Adès comments in the foreword. The central movement succinctly titled *Et...* and the indication (*Tango mortale*) act formally as a kind of mirror axis, at the same time bearing the central connotation of the title of *Arcadiana*. Adès interprets “Et in arcadia ego”, the elliptic epitaph that can be read on the picture *The Arcadian Shepherds* by Nicolas Poussin, as a *memento mori*: “Even in Arcadia I am (Death)”. Man can escape the world, but he will not evade Death even in Arcadia. Adès’ idylls question themselves and contain, as it were, their own unreality.

Susanne Ziese

(Translation: Ian Mansfield)

Signum Quartett: Kerstin Dill, *Violine* · Annette Walther, *Violine* · Xandi van Dijk, *Viola* · Thomas Schmitz, *Violoncello*

Das Signum Quartett hat durch seine mitreißend lebendigen Interpretationen ein Zeichen in der internationalen Quartettsszene gesetzt und sich mit seinen individuellen Programmkonzeptionen als eines der profiliertesten Ensembles seiner Generation etabliert.

Intensive Studien mit dem Alban Berg Quartett, dem Artemis Quartett und dem Melos Quartett sowie die Zusammenarbeit mit György Kurtág, Walter Levin, Alfred Brendel, Leon Fleisher und Jörg Widmann prägen die künstlerische Entwicklung des Signum Quartetts, das zahlreiche Preise gewonnen (Deutscher Musikwettbewerb, Premio Paolo Borciani, London International String Quartet Competition, International Classical Music Award für No. 3) und vielfach Förderung erfahren hat (u.a. BBC New Generation Artists).

Konzertauftritte führen das Signum Quartett auf internationale Podien von Madrid und Barcelona bis Basel und Paris, von der Hamburger Laeiszhalle, dem Konzerthaus und der Philharmonie Berlin, dem Gewandhaus Leipzig, der Philharmonie Luxemburg, dem Concertgebouw Amsterdam, der Wigmore Hall London, der Bostoner Harvard Musical Association bis hin zum Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Rheingau Musik Festival, den Schwetzingen Festspielen und den BBC Proms.

Die künstlerische Arbeit des Signum Quartetts ist in besonderem Maße durch die regelmäßige Kooperation mit zeitgenössischen Komponisten geprägt. Bruno Mantovani widmet dem Ensemble sein Drittes Streichquartett, das das Signum Quartett in der Saison 2016/17 in London, Wien, Frankfurt, Paris, Luxemburg und Amsterdam aufführen wird.

Zu den Kammermusikpartnern des Quartetts zählen Jörg Widmann, Igor Levit, Nils Mönkemeyer, und Adrian Brendel.

Thanks to its rousing and lively interpretations and individual programme concepts, the **Signum Quartet** has made its mark on the international quartet scene and has established itself as one of the most distinguished ensembles of his generation.

Intensive studies with the Alban Berg Quartet, Artemis Quartet and the Melos Quartet as well as collaborations with György Kurtág, Walter Levin, Alfred Brendel, Leon Fleisher and Joerg Widmann have shaped the artistic development of the Signum Quartet, which has won numerous awards (German Music Competition, Premio Paolo Borciani, London International String Quartet Competition, International Classical Music Award for No. 3) and has been accorded intensive support (i.a. BBC New Generation Artists).

Concert appearances have taken the Signum Quartet to international podia from Madrid and Barcelona to Basel and Paris. The quartet has performed at the Hamburg Laeiszhalle, the Berlin Philharmonie and Konzerthaus, the Luxemburg Philharmonie, the Concertgebouw Amsterdam, the Wigmore Hall London, the Gewandhaus Leipzig, the Boston Harvard Musical Association as well as at the Schleswig-Holstein, Rheingau and Schwetzingen Music Festivals and at the BBC Proms.

Regular collaborations with contemporary composers are an integral aspect of the Signum Quartet's artistic work. Bruno Mantovani is writing his String Quartet No. 3 for the ensemble, which they will perform in London, Vienna, Frankfurt, Paris and Amsterdam in the 2016/ 17 season.

Chamber music partners of the quartet include Joerg Widmann, Igor Levit, Nils Moenkemeyer and Adrian Brendel.