

The String Quartets · String Quintet No.2

BRAHMS



DUDOKQUARTET

AMSTERDAM

Lilli Maijala *viola*

RUBICON



JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

CD1

63.50

String Quartet No.1 in C minor Op.51

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Allegro | 10.15 |
| 2 | II. Romanze: Poco adagio | 6.28 |
| 3 | III. Allegretto molto moderato e comodo –
Un poco più animato | 8.15 |
| 4 | IV. Allegro | 5.51 |

String Quartet No.2 in A minor Op.51

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 5 | I. Allegro non troppo | 12.46 |
| 6 | II. Andante moderato | 8.51 |
| 7 | III. Quasi Minuetto, moderato | 4.54 |
| 8 | IV. Finale: Allegro non assai | 7.00 |

CD2

65.07

String Quartet No.3 in B flat Op.67

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | I. Vivace | 10.21 |
| 2 | II. Andante | 6.33 |
| 3 | III. Agitato (Allegro non troppo) | 7.41 |
| 4 | IV. Poco Allegretto con Variazioni | 9.48 |

String Quintet No.2 in G Op.111*

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 5 | I. Allegro non troppo, ma con brio | 12.36 |
| 6 | II. Adagio | 6.00 |
| 7 | III. Un poco Allegretto | 5.11 |
| 8 | IV. Vivace ma non troppo presto | 4.50 |

Total timing: **128.57**

DUDOKQUARTET

AMSTERDAM

Judith van Driel violin

Marleen Wester violin

Marie-Louise de Jong viola

David Faber cello

with **Lilli Maijala** viola II*

Vienna, 23 November 1873 'The evening before last, Brahms's new quartets were played at my house. They contain much of beauty in concise form; but not only are they enormously difficult technically, neither is the content easy. If they are to be played at Stuttgart, I'd advise you to prepare yourself with the score or the four-hand arrangement. There is too much to be lost otherwise...' according to Theodor Billroth, the dedicatee of Brahms's String Quartets Op.51.

A historical canon of classical music began to appear for the first time around the middle of the 19th century. Johannes Brahms was born in 1833, shortly after the deaths of Beethoven and Schubert. His career was developing at a steady pace albeit mostly locally, until Robert Schumann catapulted him into the spotlight in his *Neue Zeitschrift für Musik* in 1853. Schumann wrote that Brahms was '... singled out to make articulate in an ideal way the highest expression of our time, one man who would bring us mastery, not as the result of gradual development, but as Minerva, springing fully armed from the head of Cronus.' That Brahms was anointed the 'Beethoven of the Romantic age' had put the young composer in a gilded cage. Being a figurehead for conservatives gave him a bigger stage than he could have ever imagined. Accepting this task also meant accepting the ultimate paradox, according to musicologist Richard Taruskin. As a response to the Enlightenment, the 19th century gave birth to a movement that prioritized more traditional values, for whom the quality of contemporary music was to be defined by its relationship with the past. By joining them, Brahms trod a fine line searching for ways to revitalize musical genres that were intrinsically orthodox, such as the symphony and the string quartet.

The newly formed middle class to which Theodor Billroth belonged was keen to promote contemporary music that would define its status as cultural elite. Brahms's music seemed tailor-made because of its refined complexity, which encouraged repeated listening. Brahms had struggled before he found the right shape for this intricate style. He remarked to a friend that he had 'destroyed at least 20 string quartets' before completing his Op.51.

The composer spent at least eight years composing his first two string quartets. The String Quartet in C minor developed into the most emblematic prototype of his musical language: an uninterrupted four-voice discussion, embedded in a dense framework in which the thematic material was elaborated to perfection. The two outer movements expose the composer as Heracles rather than Minerva, in an impetuous and self-conscious endeavour to claim his place on Mount Olympus. Early reviewers found proof in these works from 1873 that Brahms was visited by the same muses as his canonical predecessors. Of the Andante in A major of the Second Quartet, one wrote: 'such sweet, long-breathed melody has not been written since Beethoven.' Brahms showed refinement by combining tradition and progress; Arnold Schoenberg took the Andante to demonstrate how Brahms anticipated the liberation from metrical structures that would take place in the 20th century.

The Third String Quartet was composed relatively quickly in 1875. While Brahms was adding the finishing touches to his first symphony at his holiday home in Ziegelhausen, he found inspiration for a different composition. He scribbled down his third string quartet in just a few weeks, and asked to have it included in a program with music by Mozart and Haydn. This work became one of his personal darlings and shows his great affection for the early Viennese classics.

15 years and four symphonies later, Brahms decided it was time for him to retire as a composer. His Second String Quintet of 1890 was intended to be his final composition. This work combines every one of the elements that had become synonymous with his style: Hungarian folk music, meticulous consistency and elegiac melodies. Adding an extra viola gave the composer a device for an orchestral timbre, contrasting individual solos with a more rounded background.

'The text is made to speak through interpretation. But no text and no book speaks if it does not speak a language that reaches the other person. Thus interpretation must find the right language if it really wants to make the text speak', wrote German philosopher Hans Georg Gadamer in *Truth and Method* (1960).

At a time when innovation and authenticity are still held in the highest regard, one might question the purpose of yet another new recording of Brahms's chamber music. Gadamer argues that a musical composition grows in significance with every performance. It is the task of a performer to translate the text (i.e. music) handed down to us by Brahms. That text is admittedly more or less fixed, with indications of pitch, duration of notes and a few subsidiary instructions, but its actual meaning only comes to light once it is interpreted by a performer. A new rendition is thus not merely a reproduction or imitation. Every interpretation gives the work a renewed understanding and perspective. There are no absolute truths in music, rather every performance has its own immediate truth.

We decided to record this album with a pure gut-string setup. Not only because these unwound strings mimic the sound that Brahms knew, but also because they provided us with new sonorities and rhetorical possibilities. We took a deep dive into 19th-century performance practice and embraced the liberties granted by a flexible *tempo rubato* and the use of *portamenti*. We experienced new dimensions of Brahms's music every time we immersed ourselves in it.

Gadamer defines musical experience as a game in which the listener plays an essential part. Whether music is beautifully composed or performed, an audience is necessary for it to have a purpose. We as musicians are merely intermediaries, inviting our listeners to 'be present'. 'Being present' implies taking part: the music gains its ultimate meaning only when you define the significance it has for you as a listener. We encourage our listeners to join us on repeated visits to Brahms's chamber music and share the experience of finding new paths in his musical labyrinth.

Judith van Driel & David Faber, Amsterdam 2021

Further reading:

- Taruskin, R. (2005). *Music in the Nineteenth Century*. Oxford University Press.
- Musgrave, M., Sherman, B.D. (Eds.) (2003). *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*. Cambridge University Press.
- Gadamer, H.G. (2014). *Waarheid en methode. Hoofdlijnen van een filosofische hermeneutiek* (M. Wildschut, Vert.). Nijmegen: Vantilt (original work published in 1960)

Wenen, 23 november 1873 “Eergisteravond werden Brahms’ nieuwe strijkkwartetten bij mij thuis uitgevoerd. Ze bevatten veel fraais in een beknopte vorm; ze zijn echter niet alleen technisch enorm moeilijk, ook inhoudelijk omvatten ze geen lichte kost. Mochten ze in Stuttgart gespeeld worden, dan raad ik je aan om je daarop voor te bereiden met de partituur of met de bewerking voor piano vierhandig. Anders ontgaat je simpelweg te veel...” Schreef Theodor Billroth, aan wie de strijkkwartetten Opus 51 waren opgedragen.

Rond het midden van de 19e eeuw begon de historische canon in de klassieke muziek voor het eerst vorm te krijgen. Johannes Brahms werd in 1833 geboren, vlak na de dood van Beethoven en Schubert. Zijn carrière ontwikkelde zich voornamelijk lokaal, totdat Robert Schumann hem in 1853 uit de relatieve luwte van zijn Hamburgse bestaan rukte met een publicatie in het *Neue Zeitschrift für Musik*. Volgens Schumann was Brahms “...uitverkoren om de hoogste idealen van onze tijd uit te drukken, met een genie dat niet het gevolg is van een gedegen opleiding, maar gelijk Minerva volledig bewapend uit het hoofd van Kronos ter wereld kwam”. Het daarmee uitgesproken vertrouwen dat Brahms de Beethoven van de romantiek zou worden, plaatste de jonge componist in een gouden kooi. Als boegbeeld van de reactionairen kreeg hij een groter podium dan hij had durven dromen, maar volgens musicoloog Richard Taruskin accepteerde Brahms met deze opgave ook een ultieme paradox. Als reactie op de Verlichting, waarin vooral vooruit werd gekeken, ontstond in de 19e eeuw een beweging die traditionele waarden voorop stelde. De kwaliteit van nieuwe muziek werd door deze groep hoofdzakelijk gedefinieerd door haar verhouding tot het verleden. Brahms bewandelde die dunne lijn van vernieuwing binnen intrinsiek behoudzuchtige genres, zoals de symfonie en het strijkkwartet.

Een nieuw opgekomen middenklasse, waar Theodor Billroth toe behoorde, wilde hedendaagse muziek stimuleren waarmee ze zich tot een nieuwe culturele elite kon rekenen. De verfijnde complexiteit van Brahms’ kamermuziek, die herhaalde beluistering aanmoedigde, leende zich hier uitstekend voor. Maar Brahms had lang geworsteld om een goede vorm te vinden voor zijn complexe stijl. Voordat hij zijn strijkkwartetten Opus 51 publiceerde, waren zo’n twintig probeersels in de prullenbak beland.

Brahms werkte zeker acht jaar aan zijn eerste twee kwartetten. Het eerste strijkkwartet in C-klein werd het meest hermetische prototype van zijn muzikale taal: een niet-aflatende vierstemmige dialoog binnen een dichte structuur, waarin het thematische materiaal tot in de puntjes uitgewerkt is. In de buitenste delen van dit stuk toont Brahms zich eerder Herakles dan Minerva, in een zelfbewuste en zeer onstuimige poging zijn plek op de Olympus met geweld te bemachtigen. Recensenten vonden in deze eerste twee strijkkwartetten uit 1873 bewijs dat Brahms dezelfde muzen aansprak als zijn illustere voorgangers uit de klassieke canon. Over het Andante in A-groot uit het tweede strijkkwartet werd geschreven: “Niemand sinds Beethovens tijd schreef eerder zo’n zoete en langgerekte melodie”. Hoe geraffineerd Brahms traditie en vooruitgang verenigde, bleek wel uit het feit dat Arnold Schoenberg in datzelfde Andante juist een vooruitwijzing zag naar de bevrijding van metrische structuren, die zich in de 20e eeuw verder zou ontwikkelen.

Het derde strijkkwartet kwam een jaar later met relatief gemak tot stand. Brahms had die andere proeve van bekwaamheid, het schrijven van een Eerste Symfonie, er bijna op zitten, en vond op zijn vakantieadres in Ziegelhausen inspiratie waarmee hij het strijkkwartet binnen enkele weken op papier kreeg. Hij adviseerde om het kwartet op te nemen in een concertprogramma met strijkkwartetten van Haydn en Mozart. Brahms' voorliefde voor de klassieken maakte dat juist dit kwartet later tot zijn eigen lievelingswerken zou gaan behoren.

Vijftien jaar later, en vier symfonieën verder, nam Brahms zich voor om met pensioen te gaan. Zijn tweede strijkkwintet uit 1890 werd zijn laatste publicatie. In dit werk raken alle elementen uit zijn muziek vervlochten: Hongaarse volksmuziek, een doorwrochte samenhang en elegische melodieën. De toevoeging van een extra altviool zorgt voor orkestrale kleurmogelijkheden, doordat individuele soli tegen een rijkere achtergrond kunnen worden afgezet.

“De tekst moet door de uitleg tot spreken komen. Maar geen tekst en geen boek spreekt als hij de taal niet spreekt die de ander bereikt. Dus moet de uitleg de juiste taal vinden, wil hij de tekst daadwerkelijk ter sprake brengen.” Hans Georg Gadamer in *Waarheid en methode* (1960).

In een tijd waarin vernieuwing en authenticiteit nog steeds hoog in het vaandel staan, kun je je afvragen wat het belang is van weer een nieuwe opname van de kamermuziek van Brahms. De Duitse filosoof Hans Georg Gadamer betoogde dat hoe vaker een stuk gespeeld wordt, hoe meer de inhoud vorm krijgt. De taak van de uitvoerder is als het ware het vertalen van de tekst, de muziek, die Brahms ons gegeven heeft. Die tekst is weliswaar min of meer vastgelegd, door middel van muzieknoten en andere muzikale aanwijzingen, maar de eigenlijke betekenis ontstaat pas door de interpretatie van de vertolkers. Een nieuwe vertolking is dus niet slechts een reproductie, een nabootsing. Elke interpretatie geeft een stuk een hernieuwde significantie en een nieuw perspectief. Er bestaat geen absolute waarheid in muziek, maar elke uitvoering heeft zijn eigen onmiddellijke waarheid.

Voor onze interpretatie van dit album kozen we ervoor om te spelen met onomwonden darmsnaren. Niet alleen omdat dit de snaren waren die Brahms ook tot zijn beschikking had, maar vooral vanwege de enorme klankrijkdom en de retorische mogelijkheden die deze snaren ons bieden. Ook verdiepten we ons in de uitvoeringspraktijk uit de 19e eeuw. We gunden onszelf de vrijheden van flexibele tempi en het gebruik van portamenti. Hoe meer we ons onderdompelden in de muziek van Brahms, hoe meer dimensies we erin ontdekten.

Gadamer ziet de ervaring van muziek als een spel waarbij een essentiële rol is weggelegd voor de luisteraar. Want muziek kan nog zo prachtig gecomponeerd of uitgevoerd zijn, zonder ontvanger dient hij geen enkel doel. Wij zijn als musici niet meer dan bemiddelaars, die ons publiek uitnodigen om “erbij te zijn”. “Erbij zijn” impliceert deelname: de muziek krijgt zijn uiteindelijke betekenis pas doordat jij er als luisteraar je eigen betekenis aan geeft. We nodigen onze luisteraars uit om, net als wij, steeds opnieuw terug te keren naar deze kamermuziek van Brahms, om samen met ons nieuwe wegen te vinden in zijn onbegrensde muzikale labyrint.

Judith van Driel & David Faber, Amsterdam 2021

Wien, 23. November 1873 Zwei Tage nachdem Brahms' Streichquartette op. 51 in seinem Haus aufgeführt wurden, berichtete ihr Widmungsträger, Theodor Billroth: „Die neuen Quartette enthalten sehr viel schönes in knapper Form; doch sind sie nicht nur technisch enorm schwer, sondern auch sonst nicht leichten Gehaltes. Wenn sie in Stuttgart gespielt werden sollen, empfehle ich Ihnen, sich mit der Partitur oder dem Klavierauszug zu vier Händen vorzubereiten. Sonst geht zu viel verloren...“

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts bildete sich erstmals ein historischer Kanon der klassischen Musik aus. Johannes Brahms wurde 1833, kurz nach dem Tod von Beethoven und Schubert, geboren. Seine Karriere entwickelte sich stetig, wenn auch zunächst vorwiegend lokal, bis Robert Schumann ihn 1853 in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* ins Rampenlicht katapultierte. Schumann schrieb über Brahms: „Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge.“ Dass Brahms sozusagen zum „Beethoven der Romantik“ gesalbt wurde, hatte den jungen Komponisten quasi in einen goldenen Käfig gesperrt. Als Aushängeschild der Konservativen bekam er eine größere Bühne, als er sich jemals hätte vorstellen können. Diese Aufgabe anzunehmen, bedeutete aber auch, das ultimative Paradoxon zu akzeptieren, so der Musikwissenschaftler Richard Taruskin. Als Reaktion auf die Aufklärung brachte das 19. Jahrhundert eine Bewegung hervor, die eher traditionellen Werten Vorrang einräumte, für die die Qualität der zeitgenössischen Musik durch ihren Bezug zur Vergangenheit definiert wurde. Indem er sich ihr anschloss, bewegte sich Brahms auf einem schmalen Grat auf seiner Suche nach neuen Wegen, um intrinsisch orthodoxe Musikgattungen wie die Sinfonie und das Streichquartett wiederzubeleben.

Die neu entstandene bürgerliche Mittelschicht, der Theodor Billroth angehörte, war bestrebt, zeitgenössische Musik zu fördern, die ihren Status als kulturelle Elite definieren sollte. Die Musik von Brahms schien aufgrund ihrer raffinierten Komplexität, die zum wiederholten Hören anregte, dafür maßgeschneidert. Brahms hatte hart gearbeitet, bis er die richtige Form für diesen komplizierten Stil gefunden hatte. Gegenüber einem Freund bemerkte er, er habe „mindestens 20 Streichquartette zerstört“, bevor er sein op. 51 vollendet hatte.

Der Komponist hatte mindestens acht Jahre damit verbracht, seine ersten beiden Streichquartette zu komponieren. Das c-Moll-Werk entwickelte sich zum charakteristischsten Prototyp seiner Musiksprache: eine ununterbrochene vierstimmige Diskussion, eingebettet in ein dichtes Rahmenwerk, in dem das thematische Material bis zur Perfektion ausgefeilt wurde. Die beiden äußeren Sätze entlarven den Komponisten eher als Herakles denn als Minerva, in einem ungestümen und selbstbewussten Bemühen, seinen Platz auf dem Olymp einzufordern. Frühe Rezensenten fanden in diesen Werken von 1873 den Beweis, dass Brahms von denselben Musen geküsst wurde wie seine Vorgänger im Kanon der Streichquartette. Über das Andante des Zweiten Quartetts in A-Dur schrieb einer dieser Kritiker, dass solch eine süße Melodie mit einem langen Atem

seit Beethoven nicht mehr geschrieben worden sei. Brahms bewies stilistische Verfeinerung, indem er Tradition und Fortschritt verband; Arnold Schönberg wählte das Andante aus, um zu zeigen, wie Brahms die Befreiung von metrischen Strukturen im 20. Jahrhundert vorwegnahm.

Das Dritte Streichquartett entstand 1875 in relativ kurzer Zeit. Während Brahms in seinem Feriendomizil in Ziegelhausen bei Heidelberg seiner Ersten Sinfonie den letzten Schliff gab, fand er noch genügend Inspiration für eine andere Komposition. Innerhalb weniger Wochen notierte er sein Drittes Streichquartett und bat darum, es in ein Programm mit Musik von Mozart und Haydn aufzunehmen. Dieses Werk wurde zu einem seiner persönlichen Lieblingsstücke und zeigt seine große Zuneigung zu den frühen Wiener Klassikern.

15 Jahre und vier Sinfonien später beschloss Brahms, sich als Komponist zurückzuziehen. Sein Zweites Streichquintett von 1890 sollte seine letzte Komposition sein. Dieses Werk vereint alle Elemente seines Stils: ungarische Volksmusik, akribische Konsequenz und elegische Melodien. Das Hinzufügen einer zusätzlichen Bratsche gab dem Komponisten ein Vehikel für orchestralen Klang, das einzelne Soli mit einem satteren Hintergrund kontrastiert.

In *Wahrheit und Methode* (1960) schrieb der Philosoph Hans Georg Gadamer: „Der Text soll durch die Auslegung zum Sprechen kommen. Kein Text und kein Buch spricht aber, wenn es nicht die Sprache spricht, die den anderen erreicht. So muss die Auslegung die rechte Sprache finden, wenn sie wirklich den Text zur Sprache bringen will.“

In einer Zeit, in der Innovation und Authentizität immer noch höchstes Ansehen genießen, könnte man den Sinn einer weiteren Neuaufnahme von Brahms' Kammermusik in Frage stellen. Gadamer argumentiert, dass eine musikalische Komposition mit jeder Aufführung an Bedeutung gewinne. Es ist die Aufgabe eines Interpreten, den uns von Brahms überlieferten Notentext (also Musik) zu übersetzen. Dieser Notentext steht zwar mehr oder weniger fest, mit Angaben zu Tonhöhe, Tondauer und einigen weiteren Spielanweisungen, aber seine eigentliche Bedeutung tritt erst dann zutage, wenn er von einem Instrumentalisten interpretiert wird. Eine neue Wiedergabe ist also nicht nur eine Reproduktion oder Nachahmung. Jede Interpretation verleiht dem Werk ein neues Verständnis und eine neue Perspektive. Es gibt keine absoluten Wahrheiten in der Musik, vielmehr hat jede Aufführung ihre eigene unmittelbare Wahrheit.

Wir haben uns entschieden, dieses Album auf Darmsaiten einzuspielen. Nicht nur, weil diese unumwickelten Saiten den Klang nachahmen, den Brahms kannte, sondern auch, weil sie uns eine neue Klangfülle und neue rhetorische Möglichkeiten eröffneten. Wir tauchten tief in die Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts ein und nutzten die Freiheiten, die ein flexibles Tempo rubato und die Verwendung von Portamenti bieten. Jedes Mal, wenn wir in sie eintauchten, erlebten wir neue Dimensionen der Musik von Brahms.

Gadamer definiert Musikerlebnisse als ein Spiel, bei dem der Hörer eine wesentliche Rolle innehat. Ob Musik schön komponiert oder gespielt wird, auf jeden Fall ist ein Publikum notwendig, damit sie einen Zweck hat. Wir als Musiker sind

lediglich Vermittler, die unsere Hörer einladen, „präsent zu sein“. „Präsent sein“ bedeutet mitmachen: Die Musik erhält ihre endgültige Bedeutung nur dann, wenn Sie die Bedeutung, die sie für Sie als Hörer hat, definieren. Wir fordern unsere Hörerinnen und Hörer auf, uns bei wiederholten Aufführungen der Kammermusik von Brahms zu begleiten und die Erfahrung mit uns zu teilen, neue Wege in seinem musikalischen Labyrinth zu finden.

Judith van Driel & David Faber, Amsterdam 2021

Übersetzung: Anne Schneider



The Borletti-Buitoni Trust (BBT) supports both outstanding young musicians (BBT Artists) and charitable organisations that help the underprivileged and disadvantaged through music (BBT Communities). Whether developing and sustaining young artists' international careers, or bringing the joy of music to new communities, the Trust provides invaluable assistance and encouragement. www.bbtrust.com

The Dudok Quartet Amsterdam expresses its gratitude towards the Kersjes Foundation and the Friends of the Dudok Quartet Amsterdam for contributing to the realisation of this album.

The quartet performs on four instruments on generous loan from the Dutch Musical Instrument Foundation (NMF).

Executive producer: Matthew Cosgrove

Producer and Engineer: Jared Sacks

Recording location: Muziekcentrum van de Omroep, Hilversum, 2–4 November 2020 (Op.51/1 & Op.67), 19–21 April 2021 (Op.51/2 & Op.111)

Photography: Merlijn Doomernik

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 



Also available on Rubicon Classics:



Robert Kahn: Leaves from the Tree of Life
Ensemble Émigré
RCD1040



Beethoven: The Complete String Quartets
Kuss Quartet
RCD1045



Fauré, Schubert, Brahms
Trio Isimsiz
RCD1048



Brahms: Piano Trios 2 & 3
Haroutunian, Melikyan, Hakhnazaryan RCD1079