



SHOSTAKOVICH · BACEWICZ

REFLECTIONS  
DUDOKQUARTET

AMSTERDAM

RUBICON

**DMITRI SHOSTAKOVICH** 1906–1975

**String Quartet No.5 in B flat Op.92**

- 1 I. Allegro non troppo - 11.33
- 2 II. Andante - Andantino - 9.09
- 3 III. Moderato - Allegretto - Andante 10.31

**24 Preludes Op.34**

arr. Judith van Driel and David Faber

- 4 No.10 in C sharp minor 1.45
- 5 No.15 in D flat 0.56
- 6 No.14 in F sharp minor 2.08  
(transposed from E flat minor)
- 7 No.5 in D 0.37
- 8 No.16 in B flat minor 1.07
- 9 No.24 in D minor 1.18
- 10 No.17 in A flat 2.01

**GRAŻYNA BACEWICZ** 1909–1969

**String Quartet No.4**

- 11 I. Andante - Allegro moderato - Allegro energico 8.51
- 12 II. Andante 4.53
- 13 III. 6.15

**DUDOKQUARTET**

---

AMSTERDAM

**Judith van Driel, Marleen Wester** *violins*

**Marie-Louise de Jong** *viola*

**David Faber** *cello*

**A**s a string quartet in the 21st century, we are searching for the meaning of the music we perform. Our goal is to convey the image which emanates from the music in the most authentic way. As a kind of time-transcending minstrel the Quartet is continuously searching for the best ways to reflect the music from the past, with a new meaning and for a contemporary audience. For us, the most dependable starting point for shaping the music's abstract concept into a concrete performance or a recording is the personal significance this music has for us. During our rehearsal process, we descend into the deepest substructures of the musical score and excavate every harmonic, melodic and rhythmic corner.

A certain degree of detachment from the circumstances under which a composition originated is wished for when trying to find a new meaning. However, unearthing the music of **Dmitri Shostakovich** taught us how his music is quite stubbornly resisting this. The listeners of this album will seemingly inevitably channel their own preconceptions about communist Poland, the Soviet Union, or the 20th century in general when experiencing the music. Musicologist Richard Taruskin found an important distinction when addressing this matter. Firstly, there is the *possible* or *latent* meaning of music; the music's symbolism signifies objects or events in the real world, but how it does so can be interpreted in a variety of ways. Opposite we find the *unmistakable* or *manifest* content of the music; the absolute sounding realisation of the music. Shostakovich developed an expressive vocabulary which obscures the reflections between these two levels of appearance into a sinister hall of mirrors.

What is the *latent* meaning of Shostakovich's music? Factions stating that he gave voice to an underground resistance can find evidence just as easily as people who believe he collaborated with the regime. But what does his music reveal *unmistakably*? Unquestionably, it forces the listener to relate to its ambiguity. The music can reflect both admiration and abhorrence within the same listener in ways which are exclusive to musical experience for the majority of people, like cheering during a show trial or mourning over the death of a dictator.

The young Shostakovich was inspired by the fractured musical language of Mahler, Mussorgsky, Berg and other fin-de-siècle composers. Joined by optimistic fellow Marxists, he considered this music to portray sharp criticism of the socio-economic disbalance. Supposedly, the music from the fin-de-siècle proved symptomatic of a loss of faith in the Enlightenment ideals: after all, only a narrow selection of the privileged had benefited from those ideals. This resulted in the early internalisation of a 'documentary' style of composing, in which shards from a shattered musical history tell the story, while simultaneously being commented on a meta-level. Shostakovich's career skyrocketed internationally in his early twenties after premiering his operas and early symphonies, with a lifelong complex relationship with the Soviet authorities as a by-product.

The sentimental Cold War fables which were maximalised in the publication of Solomon Volkov's *Testimony* (after Shostakovich's death) turned out to be a convenient marketing tool for his music. Western audiences could deceive themselves into thinking that they were smarter than the Soviet regime by picking up hidden messages within the music. The bulk of its original audiences supposedly would have stayed oblivious to these messages. An internet query after '*Shostakovich Wars*' can easily point us towards a more nuanced presentation of these so-called 'truths' within his music by authority of historians and musicologists. Because of their simplicity, Volkov's frames however still easily rule the world outside of the academic discourse.

Shostakovich pulls up smoke screens throughout his **String Quartet No.5 Op.92**. You don't have to be aware of the proto-#MeToo relationship with his student Galina Ustvol'skaya, whose clarinet trio Shostakovich quotes here. He also reflects upon his own music. There are allusions towards his first violin concerto and his tenth symphony, both works written before Stalin's death but premiered after, just as the fifth quartet. The polysemic ambiguity of the music can be experienced just as well without noticing all these direct references consciously.

An argument between binary and tertiary elements is maintained throughout the work, and can be found in rhythms, lengths of phrases, instrumentation as well as in its polyphony. This musical clash remains unresolved until the last note of the piece. Does Shostakovich picture a negative answer against the dialectics of the Enlightenment, and therefore an explicitly socialist message? Or is he contrarily making an elitist plea by compressing this message into a shape which calls for a musicologist to decipher it? Does the end of the piece portray an optimistic Soviet Realist future, or a possible relief of earthly suffering?

How does this way of composing relate to the music of **Grażyna Bacewicz**? Her **String Quartet No.4** (written in 1951 just as Shostakovich's Fifth) sketches an atmosphere of recognizability upon first hearing, in a musical language that is similar to that of Shostakovich. The Polish oppression of the late 1940s had driven Bacewicz towards a specific interest in folk music, which was labelled 'genuinely' and therefore acceptable by the censors. Folk-like melodies and a tantalising (but never stingy) tonal instability invite the listeners and performers to be carried away immediately. The expectations its original audiences held towards contemporary music are in many ways embodied within this mixture, proven partly by the career boost the piece gave her. On a technical level, Bacewicz wanted to renew herself constantly, which resulted in seven string quartets which vary widely in a stylistic sense. In a letter to her brother Vytautas in 1962, she articulated her motto as follows: 'One thing is certain, that we need to somehow break free from the old musical thinking. It seems so to me and I personally will never go back to compositions like Quartet No.4 (that award-winning one), but I will go forward with all my might.'

Similarly to Shostakovich, Bacewicz never expressed her thoughts about the latent contents of her music. While every work by Shostakovich reflects the ambiguity we have come to expect *specifically from him*, Bacewicz developed her stylistic approach on a much vaster plane. Halls of mirrors or similarly ominously symbolic constructions are sparingly present within her oeuvre. Her fourth string quartet reflects an abundance of virtuosic fun, in an anachronistic mood which manifests her own mastery as a violinist. The playfulness of this music incited our interest in arranging Shostakovich's **Preludes for piano Op.34** for string quartet. The selection of pieces featured here serves as a link between the two main chapters on this album: vibrant and polished 'playing music' that transfers an air of enigma despite its brevity.

The activity of arranging brings us closer to reliving the artistic considerations of a composer, something which pays off when interpreting her or his original works for string quartet. When we want to penetrate deep into the foundations of a musical language, we start out by researching its receptive history: the analysis of the gathered impressions of a piece throughout the years, and the reactions it provoked. This reflective history teaches us a lot more about how the music operates than trying to dig into the supposed intentions of a composer. Once we get to the deepest catacombs, making arrangements of music by the same composer forms a hidden doorway into an even deeper underpass. The clarity with which these preludes capture a gesture or a feeling therefore not only forms a link between both the composers. These works also form a personal passkey into the inner mechanisms of the two main works of the album.

**A**ls strijkkwartet in de eenentwintigste eeuw verdiepen wij ons in de betekenis van muziek. Wat muziek voor ons persoonlijk betekent vormt een kiem voor de manier waarop we deze muziek op het podium laten klinken. We dalen af tot in de krochten van de partituur en keren deze binnenstebuiten. Het beeld dat tijdens ons repetitieproces uit de muziek oprijst, willen we met een zo oorspronkelijk mogelijke overtuiging overbrengen. Als tijd-overbruggende troubadours zoeken we naar de beste manier om gestalte te geven aan muziek van vroeger: met een nieuwe betekenis voor publiek van nu.

De muziek van **Dmitri Sjostakovitsj** kan echter moeilijk losgekoppeld worden van de wereld waarin ze voor het eerst klonk. Luisteraars van dit album zullen ieder hun eigen vooroordelen meenemen over communistisch Polen, de Sovjet-Unie, of over de 20<sup>e</sup> eeuw in het algemeen in de beleving van de muziek. Musicoloog Richard Taruskin heeft het in dit opzicht over de *mogelijke* of *latente betekenis* van muziek: de symboliek in de muziek verwijst naar de echte wereld, maar kan op vele manieren geïnterpreteerd worden. Hiertegenover staat de *onmiskerbare* of *manifeste betekenis*: het absoluut klinkende oppervlak van de muziek. Sjostakovitsj ontwikkelde een expressief vocabulaire waarmee hij de verhouding tussen deze twee verschijningsvormen in een duister spiegelpaleis verpakt.

Wat is de *mogelijke* betekenis van de muziek van Sjostakovitsj? Partijen die hem als verzetsstrijder óf collaborateur willen bestempelen horen in zijn muziek elk hun eigen gelijk. Maar wat openbaart zich *onmiskikbaar*? Muziek die elke luisteraar dwingt zich te verhouden tot de dubbelzinnigheid ervan. Muziek die in elke luisteraar haat én bewondering kan weerspiegelen, op manieren die de meeste mensen buiten die muzikale ervaring niet kennen, zoals juichen tijdens een showproces of rouwen om de dood van een dictator.

De gebroken muzikale taal van het fin de siècle, van Mahler, Mussorgsky en Berg, vormde voor de jonge Sjostakovitsj een belangrijke inspiratiebron. Samen met optimistische mede-marxisten hoorde hij hierin kritiek op sociaal-maatschappelijke misstanden: de muziek zou symbool staan voor het einde aan het geloof in Verlichtingsidealen. Die idealen hadden immers alleen een select clubje bevoorrechten gediend. Deze 'documentaire-achtige' stijl, waarin scherven uit de muziekgeschiedenis een verhaal vertellen terwijl ze ondertussen op meta-niveau becommentarieerd worden, internaliseert Sjostakovitsj al op vroege leeftijd. Als twintiger maakt de componist met zijn opera's en symfonieën een internationale bliksemcarrière, die hem tegelijkertijd een complexe relatie met de Sovjetautoriteiten oplevert.

De sentimentele Koude Oorlog-fabels die door Solomon Volkovs *Testimony* na Sjostakovitsj's overlijden de wereld in zijn geholpen, vormden voor zijn muziek een handige marketingtool. Het Westerse publiek kon zich vanaf nu slimmer wanen dan het Sovjetregime, door boodschappen op te pikken die voor een groot deel van het oorspronkelijke publiek verborgen zouden zijn gebleven. De zoekopdracht '*Shostakovich Wars*' levert een door historici en musicologen genuanceerd beeld op over de 'waarheden' in zijn muziek, maar buiten het universitaire discours wint Volkovs beeld het nog altijd.

Ook in zijn **Strijkkwartet Nr. 5 Opus 92** trekt Sjostakovitsj rookgordijnen op. Om de ambiguïteit in dit werk op te merken hoef je geen weet te hebben van de #metoo-achtige verhouding met zijn leerlinge Galina Oestvolskaja, wier klarinettrio hij citeert. Sjostakovitsj reflecteert ook op eigen werk. Hij maakt toespelingen op zijn eerste vioolconcert en tiende symfonie, werken die net als het vijfde strijkkwartet vóór Stalins dood werden geschreven maar pas daarna voor het eerst uitgevoerd werden. Ook zonder al deze beelden bewust te signaleren, wordt de dubbelzinnigheid van de muziek tot leven gewekt.

In dit strijkkwartet woedt een muzikale strijd tussen twee- en drieledigheid, die te horen is in de ritmiek, de lengte van muzikale zinnen, instrumentatie en in de polyfonie. Deze strijd blijft tot aan de laatste noot onbeslist. Klinkt hier een negatief antwoord op de Verlichtingsdialectiek en daarmee een uitgesproken socialistische boodschap? Of houdt Sjostakovitsj juist een elitair pleidooi, alleen al door de keuze voor een verpakking die alleen door musicologen ontcijferd kan worden? Vormt het slot van het stuk, in majeur, een optimistisch Sovjetrealistisch toekomstbeeld, of juist een mogelijke verlossing van aards lijden?

Hoe verhoudt deze manier van schrijven zich tot de muziek van **Grażyna Bacewicz**? In haar **Strijkkwartet Nr. 4** (geschreven in 1951, net als Sjostakovitsj' 5<sup>e</sup>) schetst ze een sfeer die direct een gevoel van herkenning oproept, in een taal die overeenkomt met die van Sjostakovitsj. De Poolse repressie van de late jaren '40 voerde Bacewicz naar een specifieke interesse in volksmuziek, die door het regime als 'waarachtig' en dus acceptabel was bestempeld. Volks aandoende melodieën en een prikkelende (maar nooit bijtende) tonale instabiliteit nodigen je als luisteraar en speler uit om je direct mee te laten voeren. Door deze mix belichaamt dit stuk in veel opzichten de verwachtingen die haar oorspronkelijke publiek koesterde. Op technisch gebied wilde Bacewicz zich echter steeds vernieuwen, wat resulteerde in zeven strijkkwartetten die inhoudelijk sterk verschillen. In een brief aan haar broer Vytautas verwoordt ze haar motto in 1962 als volgt: *"Het staat vast dat we ons moeten bevrijden van het ouderwetse muzikale denken. Dit lijkt mij in het algemeen logisch, en voor mij persoonlijk betekent het dat ik nooit meer zoiets zou schrijven als dat prijswinnende 4e Strijkkwartet en in plaats daarvan liever vooruitkijk."*

Net als Sjostakovitsj sprak ze zich nooit uit over de latente betekenis van haar muziek. Terwijl elk muziekstuk van Sjostakovitsj op een of andere manier gestalte geeft aan de dubbelzinnigheid die je specifiek van hem verwacht, ontwikkelde Bacewicz haar stijl op veel meer gebieden continu door. Spiegelpaleizen zoals die van Sjostakovitsj zijn in dit oeuvre ver te zoeken. In haar Strijkkwartet Nr. 4 klinkt een anachronistische aandoende overvloed aan speelplezier, waarin haar meesterschap als vioolvirtuoos zich hoorbaar manifesteert. De speelsheid van deze muziek vormde voor ons de aanleiding tot het arrangeren van Sjostakovitsj' **Preludes voor piano Opus 34**. Deze stukjes dienen hier als schakel tussen de hoofdwerken van beide componisten: levenslustige en virtuoze 'speelmuziek' die in ondanks haar beknoptheid meerduidig overkomt.

Muziek arrangeren voor strijkkwartet laat ons compositorische afwegingen van de componist herbeleven: iets dat loont bij de interpretatie van de oorspronkelijke kwartetmuziek. Wanneer we tot de diepste fundamenteën van een muzikale taal door willen dringen, beginnen we met de receptiegeschiedenis: het analyseren van de verzamelde indrukken die een werk door de jaren heen achterliet, en de reacties erop. Deze reflectieve geschiedenis leert ons veel meer over de werking van de muziek dan gewroet naar de oorspronkelijke intenties van een componist. Eenmaal in de catacomben aangekomen vormt het maken van eigen arrangementen van muziek van dezelfde componisten een verborgen luikje naar een nog dieper gelegen kruipruimte. Door de helderheid waarmee de hier bijeengebrachte preludes een gebaar of gevoel vangen, vormen ze niet alleen een link tussen beide componisten, maar ook onze persoonlijke sleutel tot het innerlijke mechaniek van de twee hoofdwerken van dit album.

**A**ls Streichquartett im 21. Jahrhundert vertiefen wir uns in die Bedeutung von Musik. Was diese für uns persönlich bedeutet, bestimmt entscheidend mit, wie wir sie auf der Bühne erklingen lassen. Dabei steigen wir hinab in die Tiefen der Partitur und kehren sie von innen nach außen. Wir wollen das Bild, das sich während unserer Proben aus der Musik ergibt, mit so viel Überzeugung wie möglich vermitteln. Als zeitüberbrückende Troubadoure suchen wir nach dem besten Weg, um Musik aus der Vergangenheit Gestalt zu verleihen: mit einer neuen Bedeutung für das heutige Publikum.

Die Musik von **Dmitri Schostakowitsch** lässt sich indes nur schwer von der Welt trennen, in der sie zuerst erklang. Die Hörer dieses Albums werden jeweils ihre eigenen Vorurteile über das kommunistische Polen, die Sowjetunion oder das 20. Jahrhundert allgemein in die Erfahrung der Musik einbringen. Der Musikwissenschaftler Richard Taruskin spricht in diesem Zusammenhang von der *möglichen* oder *lateralen* Bedeutung von Musik: Die ihr innewohnende Symbolik bezieht sich auf die reale Welt, ist allerdings ganz unterschiedlich interpretierbar. Ihr gegenüber steht die *unverwechselbare* oder *manifeste* Bedeutung: die absolut klingende Oberfläche der Musik. Schostakowitsch entwickelte ein ausdrucks-starkes Vokabular, mit dem er die Beziehung zwischen diesen beiden Erscheinungsformen in einen düsteren Spiegelpalast verpackt.

Worin besteht die *mögliche* Bedeutung von Schostakowitschs Musik? Wer ihn als Widerstandskämpfer oder Kollaborateur bezeichnen will, wird in seiner Musik jeweils die eigenen Ansichten wiederfinden. Doch was offenbart sich *unverkennbar*? Musik, die jeden Hörer zwingt, sich auf ihre Doppeldeutigkeit einzulassen. Musik, die bei jedem Zuhörer Hass und Bewunderung widerspiegeln kann; auf eine Art, die den meisten außerhalb der musikalischen Erfahrung unbekannt bleibt, wie der Jubel bei einem Schauprozess oder die Trauer um den Tod eines Diktators.

Die gebrochene Musiksprache des Fin de Siècle, von Mahler, Mussorgski und Berg, war für den jungen Schostakowitsch eine wichtige Inspirationsquelle. Zusammen mit anderen optimistischen Marxisten nahm er darin Kritik an sozialen Missständen wahr: Die Musik verkörpere das Ende des Glaubens an die Ideale der Aufklärung. Schließlich hätten von diesen Idealen nur einige Privilegierte profitiert. Diesen „dokumentarischen“ Stil, in dem Bruchstücke aus der musikalischen Vergangenheit eine Geschichte erzählen, während sie auf der Metaebene kommentiert werden, verinnerlichte Schostakowitsch schon sehr früh. In seinen 20er Jahren gelang dem Komponisten mit seinen Opern und Sinfonien eine internationale Blitzkarriere, die gleichzeitig zu einer komplexen Beziehung zu den sowjetischen Behörden führten.

Die sentimental Fabeln des Kalten Krieges, die durch Solomon Wolkows *Zeugen-aussage* nach Schostakowitschs Tod in die Welt gesetzt wurden, waren für seine Musik ein nützliches Marketing-Instrument. Die westliche Öffentlichkeit konnte sich nun schlauer als das Sowjetregime wähnen und Botschaften erkennen, die einem Großteil des ursprünglichen Publikums verborgen blieben. Eine Internet-Suche nach „*Shostakovich Wars*“ zeichnet ein von Historikern und Musikwissenschaftlern nuanciertes Bild der „Wahr-heiten“ in seiner Musik. Außerhalb des universitären Diskurses dominiert jedoch noch stets das von Wolkow geprägte Bild.

In seinem **Streichquartett Nr. 5 op. 92** setzt Schostakowitsch ebenfalls auf Nebel-kerzen: Um die Zweideutigkeit in diesem Werk zu erkennen, muss man nichts über die #MeToo-ähnliche Beziehung zu seiner Schülerin Galina Ustwolskaja wissen, deren Klarinetten-Trio er zitiert. Schostakowitsch reflektiert auch über sein eigenes Werk. Er spielt auf sein Erstes Violinkonzert und seine Zehnte Symphonie an, die – genau wie das Fünfte Streichquartett – vor Stalins Tod entstanden, aber erst danach uraufgeführt wurden. Auch ohne diese sämtlichen Bilder bewusst hervorzuheben, wird die Mehrdeutigkeit der Musik zum Leben erweckt.

In diesem Streichquartett tobt ein musikalisches Duell zwischen Dualität und Triplizität, das in der Rhythmik, der Länge der musikalischen Sätze, den verwendeten Instrumenten und in der Polyphonie zu hören ist und dabei bis zur letzten Note ungelöst bleibt. Ist dies eine negative Antwort auf die Dialektik der Aufklärung und somit eine eindeutige sozialistische Botschaft? Oder hält Schostakowitsch nur ein elitäres Plädoyer, und sei es nur, indem er eine Verpackung wählt, die einzig von Musikwissenschaftlern entziffert werden kann? Stellt das Finale des Werkes (in Dur) ein optimistisches sowjetisch-realistisches Zukunftsbild dar, oder nur eine mögliche Erlösung von irdischem Leid?

Wie verhält sich diese Art des Komponierens zur Musik von **Grażyna Bacewicz**? In ihrem **Streichquartett Nr. 4** (es entstand, wie auch Schostakowitschs 5., 1951) skizziert sie eine Atmosphäre, die sofort ein Gefühl des Wiedererkennens hervorruft, in einer ähnlichen Sprache wie der von Schostakowitsch. Die Repression im Polen der späten 1940er Jahre führte bei Bacewicz zu einem besonderen Interesse an der Volksmusik, die das Regime als „wahrhaftig“ und folglich als akzeptabel einstufte. Volkstümlich anmutende Melodien und eine reizende (aber nie beißende) tonale Instabilität laden den Zuhörer und Musiker ein, sich sofort mitreißen zu lassen. Durch besagte Mischung verkörpert dieses Werk in vielerlei Hinsicht die Erwartungen ihres ursprünglichen Publikums. Technisch gesehen, wollte sich Bacewicz jedoch stets erneuern, was in sieben, sich inhaltlich stark unterscheidenden Streichquartetten resultierte. In einem Brief an ihren Bruder Vytautas formulierte sie 1962 ihr Motto wie folgt: „Fest steht, dass wir uns vom altmodischen musikalischen Denken befreien müssen. Das erscheint mir im Allgemeinen logisch, und es bedeutet für mich persönlich, dass ich so etwas wie das preisgekrönte Streichquartett Nr. 4 nie wieder schreiben würde und stattdessen lieber nach vorne schaue.“

Genau wie Schostakowitsch äußerte sie sich nie zur latenten Bedeutung ihrer Musik. Während jedes Stück von Schostakowitschs Musik auf die eine oder andere Weise die Zweideutigkeit gestaltet, die man *speziell von ihm* erwartet, entwickelte Bacewicz ihren Stil in viel mehr Bereichen kontinuierlich weiter. Spiegelpaläste wie die von Schostakowitsch sind in diesem Werk nur schwer zu finden. In ihrem Streichquartett Nr. 4 erklingt eine anachronistisch anmutende Fülle von Spielfreude, in der sich ihre Meisterschaft als Geigenvirtuosin hörbar manifestiert. Die Verspieltheit dieser Musik inspirierte uns dazu, Schostakowitschs **Präludien für Klavier op. 34** zu arrangieren. Diese Stücke dienen hier als Bindeglied zwischen den Hauptwerken der beiden Komponisten: lebenslustige und virtuose „Spielmusik“, die trotz ihrer Kürze mehrdeutig wirkt.

Wenn wir Musik für ein Streichquartett arrangieren, erleben wir die kompositorischen Überlegungen des Komponisten nach, was sich bei der Interpretation der ursprünglichen Quartettmusik auszahlt. Wenn wir zu den tiefsten Grundlagen einer musikalischen Sprache vordringen wollen, beginnen wir mit der Rezeptionsgeschichte: Wir analysieren die gesammelten Eindrücke, die ein Werk über die Jahre hinweg hinterlassen hat, und die Reaktionen darauf. Durch diese reflektierende Geschichte erfahren wir viel mehr zur Funktionsweise der Musik, als wenn wir die ursprünglichen Absichten eines Komponisten analysieren wollten. Sind wir erst einmal in den Katakomben angekommen, bildet sich durch die Schaffung unserer eigenen Arrangements von Musik derselben Komponisten eine versteckte Tür zu einem noch tiefer gelegenen Kriechgang. Aufgrund der Klarheit, mit der die hier zusammengetragenen Präludien eine Geste oder ein Gefühl einfangen, bilden sie nicht nur eine Verbindung zwischen den beiden Komponisten, sondern auch unseren persönlichen Schlüssel zur inneren Mechanik der beiden Hauptwerke auf diesem Album.

Übersetzung: Jörg Loebnau





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](http://www.bbtrust.com)**

*The Dudok Quartet Amsterdam performs on instruments on generous loan from the Dutch Musical Instrument Foundation (NMF).*

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

Executive producer: Matthew Cosgrove

Recording: De Buitensociëteit, Zutphen, The Netherlands, 9-11 May 2022

Recording producer, editing & mastering: Guido Tichelman

Recording engineer: Lilita Dunska

Recording assistant: Pim van der Lee

Liner notes (Dutch & English): David Faber / Dudok Quartet Amsterdam

Publishers: Boosey & Hawkes (Shostakovich);

Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM Edition) (Bacewicz)

Cover photo: Green Room Creatives – Yuri Andries

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd 

Booklet editorial: WLP London Ltd

Also available on Rubicon Classics



**Brahms: The String Quartets  
String Quintet No.2**  
**Dudok Quartet with Lilli Maijala**  
RCD1077



**Liszt: Piano Concertos 1 & 2 · Sonata**  
**Alexander Ullman**  
RCD1057



**Sibelius: Symphonies 5, 6 & 7**  
**Royal Philharmonic Orchestra**  
**Owain Arwel Hughes**  
RCD1073



**The Playhouse Sessions**  
**Bjarte Eike & Barokksolistene**  
RCD1096

RCD1099