



RUBICON

SAARIAHO & SHOSTAKOVICH

TERRA MEMORIA

DUDOKQUARTET

AMSTERDAM

Dmitri Shostakovich 1906–1975

String Quartet No.3 in F major Op.73

1 I. Allegretto 6.51

2 II. Moderato con moto 4.57

3 III. Allegro non troppo 4.14

4 IV. Adagio (attacca) 5.28

5 V. Moderato 9.54

Kaija Saariaho 1952–2023

6 **Terra Memoria** for String Quartet 16.54

Dmitri Shostakovich

24 Preludes Op.34*

7 No.1 in C major - Moderato 1.31

8 No.2 in A minor - Allegretto 0.57

9 No.4 in E minor - Moderato 2.27

10 No.6 in B minor - Allegretto 1.13

11 No.7 in A major - Andante 1.17

12 No.12 in G sharp minor - Allegro non troppo 1.23

13 No.22 in G minor - Adagio 2.27

*Arranged by Judith van Driel (7, 13) · David Faber (8-12)

DUDOKQUARTET

AMSTERDAM

JUDITH VAN DRIEL, MARLEEN WESTER *violins*

MARIE-LOUISE DE JONG *viola*

DAVID FABER *cello*

TERRA MEMORIA

As a string quartet, we spend much of our rehearsal time searching for the right words. In order to find a common understanding of the notes we play, we have no choice but to use language, however imperfect, because there are no words to express exactly what the music is telling us.

For centuries there have been heated debates about whether or not music has or should have absolute meaning. The Brahms supporters versus the Wagner devotees.

Paradoxically, it is both true and false that the very meaning of music is self-contained. Music without lyrics has no 'story', or plot. But it certainly evokes something in the listener in a very direct way. The 'affect' in the music causes goosebumps, raises your heart rate or brings tears to your eyes just like that. It's only afterwards that you start looking for the meaning of those sensory feelings.

It is precisely because Shostakovich knew exactly how to affect the listener that his music has such a powerful effect. He regarded his Third String Quartet as one of his best works, and on first listening you immediately feel why. Even so, he felt it necessary to add titles to the movements. And in so doing, he turned his Third Quartet into a kind of 'story'.

- I. Blithe ignorance of the future cataclysm
- II. Rumbly of unrest and anticipation
- III. Forces of war unleashed
- IV. In memory of the dead
- V. The eternal question: why? and for what?

Why Shostakovich added the titles is as unclear as why he withdrew them shortly after. In any case, the words do not explain the content of the music. For instance, what does 'the forces of war unleashed' actually mean?

Playing or listening to the third movement gives an infinitely more accurate meaning, by making adrenaline rush through your body and causing your ears to ring from an unrelenting pounding. Its meaning is manifest in your sense of terror, fear and anger, whether or not you have ever experienced war up close.

Shostakovich certainly knew his tricks. Not coincidentally, the first movement of this quartet is in F major, the pastoral, carefree key. The work opens with the delicacy of a Haydn quartet, but soon degenerates into an atonal double fugue. The composer pays homage to tradition, but pokes fun at it at the same time.

The second movement is a trademark Shostakovich scherzo: you can't tell whether it is meant to be humorous, sarcastic or outright sinister. Perhaps it's meant to be all three at once, since in music, these things can easily coexist or even intermingle in ways that are not really possible with language. Then follows that virulent third movement. The fourth movement is the very heart of the composition: a funeral march in the form of a passacaglia, the most forcefully compelling compositional technique available – at first interrupted by a desolate violin solo, a human voice amid the destruction.

As grand as the existential questions of the fifth movement's title is the ambiguity of the music's significance. A melody meanders, faintly echoing the theme of Wagner's *Tristan and Isolde*, searching and groping, finally seeming to find the beginning of a response in a Yiddish-sounding tune. 'The people need poetry that is inexplicable yet intimately familiar,' Osip Mandelstam wrote in a beautiful poem in 1937. Most of all, we need a tune, a simple song: even if we do not immediately understand the words, we are always awakened by them.

We first met Kaija Saariaho in 2011, during a summer festival at which she was composer-in-residence. We worked with her on her second string quartet and were immediately captivated by her music. In 2016, we collaborated on the world premiere of her opera *Only the Sound Remains*. For three weeks, the composer was present at every rehearsal, giving us the chance to 'translate' the timbre she had in her head to our instruments, and become familiar with her characteristic musical language.

Saariaho titled her second string quartet *Terra Memoria* and dedicated it to the 'departed' ('for those departed'). About the music she wrote: 'Some thoughts about this: we continue remembering the people who are no longer with us; the material – their life – is "complete"; nothing will be added to it. Those of us who are left behind are constantly reminded of our experiences together: our feelings continue to change about different aspects of their personality, certain memories keep on haunting us in our dreams. Even after many years, some of these memories change, some remain clear flashes which we can relive.'

One thoughtful listener, a retired teacher of Latin and Ancient Greek, once pointed out that the title was not grammatically correct: it should be 'Terra memoriae'. But Saariaho precisely placed these two words independently. 'Terra', earth, refers to the 'material', the composer's musical building blocks, and 'memoria' to its transformation.

Such a title can serve as a guide for performers and listeners: a starting point, from which you can begin to make your own associations. Meanwhile, her music is so strong in and of itself that these words are ultimately not necessary. Throughout her oeuvre, Saariaho has created a sound world that constitutes a kind of ‘intermediate zone’ between the knowable and the unknown, and in *Terra Memoria* in particular, a liminal space between the living and the dead. Those who become familiar with Saariaho’s music will learn to recognise her voice immediately.

The same can be said for Shostakovich. His musical signature is unmistakable. His Preludes Op.34, originally written for piano and arranged for string quartet by us, need no titles. They are tiny gems with a very clear ‘affect’. We often perform in high schools, and then ask students to make up an image or a film scene to match the preludes. We invite them to give words to what they feel as a listener. This always results in the most imaginative stories and associations.

In this way, words can help you develop more awareness of what you feel when you hear music. Music is not ‘neutral’. It evokes emotions in a very direct and physical way. What is the deeper meaning of those affects? Any musician or listener can figure that out for themselves. Perhaps that is why Shostakovich decided to remove the titles from his third quartet: although the affect in music is universal, its significance is always highly personal.

JUDITH VAN DRIEL

Translation: David Faber



TERRA MEMORIA

Als strijkkwartet zijn we een groot deel van onze repetitietijd bezig met het zoeken naar de juiste woorden. Om een gezamenlijke visie te vinden op de noten die we spelen, kunnen we niet anders dan onze taal gebruiken, hoe gebrekkig ook, omdat geen woord precies kan uitdrukken wat de muziek ons vertelt. Al eeuwenlang vinden er verhitte discussies plaats over de vraag of muziek al dan niet een absolute betekenis heeft, of moet hebben. De Brahms-aanhangers tegenover de Wagner-gelovigen.

Dat de betekenis van muziek op zichzelf staat, is tegelijkertijd waar en niet waar. Muziek zonder tekst heeft geen ‘verhaal’, geen plot. Maar het roept wel op een heel directe manier iets op bij de luisteraar. Het ‘affect’ in de muziek zorgt ervoor dat je kippenvel krijgt, dat je hartslag omhoog gaat of dat je zomaar tranen in je ogen krijgt. En pas daarna ga je zoeken naar de betekenis van die zintuiglijke gevoelens.

Dat de muziek van Sjostakovitsj zo sterk werkt, komt omdat hij precies wist hoe de affecten effect hebben op de luisteraar. Zijn derde strijkkwartet beschouwde hij als één van zijn beste werken. En als je ernaar luistert, voel je meteen waarom. Toch vond hij het nodig om de delen van titels te voorzien. En daarmee maakte hij van zijn derde kwartet een soort ‘verhaal’.

- I. Het kalme niet-weten van de ophanden zijnde catastrofe
- II. Gerommel van onrust en anticipatie
- III. De krachten van de oorlog worden ontketend
- IV. Ter nagedachtenis aan de doden
- V. Waarom en waartoe?

Waarom Sjostakovitsj de titels toevoegde is net zo min duidelijk als waarom hij ze snel daarna weer terugtrok. In elk geval dekken de woorden de lading van de muziek niet. Wat betekent bijvoorbeeld ‘de krachten van de oorlog worden ontketend’?

Maar bij wie het derde deel speelt of ernaar luistert, giert de adrenaline door het lijf en suizen de oren van het maar doordenderende geraas. Dát is de betekenis: dat je de terreur, de angst en de woede voelt, ook als je nooit oorlog van dichtbij meemaakte.

Sjostakovitsj kende zijn pappenheimers. Niet voor niets staat het eerste deel van dit strijkkwartet in F-groot, de pastorale, onbezorgde toonsoort. Het stuk begint met de lichtheid van een Haydn-kwartet, maar ontaardt al snel in een atonale dubbelfuga. De componist eert zijn traditie, maar steekt er tegelijk de draak mee.

Het tweede deel is een typisch Sjostakovitsj-scherzo: je weet niet of het komisch, sarcastisch of ronduit sinister bedoeld is. Misschien wel al die drie dingen tegelijk. In de muziek kunnen die dingen ook naast elkaar bestaan, of zelfs door elkaar lopen, waar dat met taal eigenlijk niet mogelijk is.

Dan volgt dus dat virulente derde deel. Het vierde deel vormt het hart van het stuk: een begrafenismars in de vorm van een passacaglia, de meest dwingende compositietechniek die er bestaat, in het begin onderbroken door een desolate vioolsolo, een menselijke stem te midden van de verwoesting.

Zo groots als de levensvragen van de titel van het vijfde deel, zo ambigu is de betekenis van de muziek. Een meanderende melodie, die in de verte verwijst naar het thema van Wagners *Tristan und Isolde*, die zoekt en tast en uiteindelijk een begin van een antwoord lijkt te vinden in een Jiddisch aandoend liedje. ‘Het volk heeft verzen nodig, geheimzinnig en vertrouwd’, schreef Osip Mandelstam in een prachtig gedicht in 1937. Een liedje, een simpel liedje, dat hebben we nodig: ook al begrijpen we de woorden niet meteen, toch worden we er steeds door gewekt.

Wij ontmoetten Kaija Saariaho voor het eerst in 2011, tijdens een zomerfestival waar zij composer in residence was en wij met haar werkten aan haar tweede strijkkwartet. We werden meteen gegrepen door haar muziek. In 2016 werkten wij mee aan de première van haar opera *Only the Sound Remains*. Drie weken lang was de componist bij de repetities aanwezig, waardoor wij de kans kregen de klankkleur die zij in haar hoofd had te ‘vertalen’ naar onze instrumenten, en vertrouwd raakten met haar karakteristieke muzikale taal.

Saariaho gaf haar tweede strijkkwartet de titel *Terra Memoria*, opgedragen aan hen die overleden zijn. Ze schreef hierover: ‘We blijven ons de mensen herinneren die niet meer bij ons zijn; het materiaal – hun leven – is ‘compleet’, er komt niets meer bij. Degenen onder ons die achterblijven worden voortdurend herinnerd aan onze ervaringen samen: onze gevoelens blijven veranderen over verschillende aspecten van hun persoonlijkheid, bepaalde herinneringen blijven ons achtervolgen in onze dromen. Zelfs na vele jaren veranderen sommige van deze herinneringen, sommige blijven duidelijke flitsen die we kunnen herbeleven.’

Een opmerkelijke luisteraar, die docent klassieke talen was geweest, wees ons erop dat deze titel grammaticaal niet klopt: het zou ‘Terra memoriae’ moeten zijn. Maar Saariaho zette deze twee woorden juist los van elkaar. ‘Terra’, aarde, refereert aan het ‘materiaal’, de muzikale bouwstenen van de componist, en ‘memoria’ aan de verwerking hiervan.

Zo'n titel kan voor spelers en luisteraars een handvat zijn. Een uitgangspunt, van waaruit je kunt beginnen te associëren. Tegelijkertijd is haar muziek in zichzelf zo sterk dat je de woorden niet nodig hebt. Saariaho heeft in haar hele oeuvre een klankwereld geschapen die een soort 'tussenruimte' vormt tussen het kenbare en het onkenbare, en in *Terra Memoria* in het bijzonder een schaduwwereld tussen de levenden en de doden. Wie vertrouwd raakt met Saariaho's muziek, leert haar stemgeluid feilloos te herkennen.

Voor Sjostakovitsj geldt hetzelfde. Zijn muzikale handtekening is onmiskenbaar. De preludes, oorspronkelijk geschreven voor piano en door ons gearrangeerd voor strijkkwartet, hebben geen titels nodig. Het zijn kleine pareltjes met een heel duidelijk affect. Regelmatig geven we concerten op middelbare scholen, en dan vragen we de leerlingen om bij de preludes een beeld of een filmscène te verzinnen. We dagen ze uit woorden te geven aan dat wat je als luisteraar voelt. Dat levert elke keer weer mooie verhalen en associaties op.

Zo kunnen woorden helpen om meer 'gewaarzijn' te ontwikkelen voor wat je voelt als je muziek hoort. Muziek is niet 'neutraal'. Ze roept, heel direct en heel fysiek, emoties op. Wat van die affecten de diepere betekenis is? Dat kan elke speler of luisteraar voor zichzelf bedenken. Misschien is dat wel de reden dat Sjostakovitsj besloot de titels bij zijn derde kwartet weer weg te halen. Omdat het affect in de muziek weliswaar universeel is, maar de betekenis die je eraan geeft altijd hoogstpersoonlijk.

JUDITH VAN DRIEL



TERRA MEMORIA

Wir als Streichquartett suchen bei unseren Proben oft nach den richtigen Worten. Um für die Noten, die wir spielen, eine gemeinsame Vision zu finden, steht uns nur die Sprache zur Verfügung, so unvollkommen sie auch sein mag, denn schließlich lässt sich die Botschaft der Musik mit keinem Wort präzise ausdrücken.

Seit Jahrhunderten wird hitzig darüber debattiert, ob die Musik eine absolute Bedeutung hat bzw. haben sollte. Hierbei stehen sich Brahms- und Wagner-Gläubige gegenüber.

Dass die Bedeutung der Musik allein steht, ist wahr, aber auch nicht: Musik ohne Text entbehrt einer „Geschichte“, einer Handlung. Trotzdem bewirkt sie beim Zuhörer etwas sehr Direktes. Durch die „Emotionalität“ der Musik bekommen wir Gänsehaut, der Puls geht schneller, oder uns kommen schlicht die Tränen. Erst danach beginnen wir, nach der Bedeutung dieser sinnlichen Gefühle zu suchen.

Schostakowitschs Musik wirkt gerade deshalb so stark, weil er genau wusste, was Emotionen beim Zuhörer auslösen. Sein drittes Streichquartett hielt er für eines seiner besten Werke. Und wenn man es hört, spürt man auch gleich, warum. Dennoch hielt er es für notwendig, die einzelnen Teile zu betiteln, um seinem dritten Quartett eine Art von „erzählerischem Element“ zu geben.

- I. Das ruhige Unwissen über die sich anbahnende Katastrophe
- II. Grollende Unruhe und Erwartung
- III. Die entfesselten Mächte des Krieges
- IV. Im Gedenken an die Toten
- V. Die ewige Frage: Warum und wozu?

Warum Schostakowitsch die Titel hinzufügte, ist ebenso unklar wie die Frage, weshalb er sie kurz darauf wieder zurückzog. In jedem Fall decken die Worte nicht die Bedeutung der Musik ab. Was heißt bspw. „die entfesselten Mächte des Krieges“?

Wer allerdings den dritten Teil spielt oder ihm lauscht, dem schießt das Adrenalin durch den Körper, und die Ohren klingeln vom donnernden Getöse. Und genau hierin liegt die Bedeutung: Terror, Angst und Wut spürt man auch dann, wenn man den Krieg nie hautnah erlebt hat.

Schostakowitsch kannte seine Pappenheimer. Nicht ohne Grund komponierte er den ersten Teil dieses Streichquartetts in F-Dur; der pastoralen, unbeschwerten Tonart. Das Stück beginnt mit der Leichtigkeit eines Haydn-Quartetts, entwickelt sich dann jedoch zügig zu einer atonalen Doppelfuge. Der Komponist ehrt seine Tradition, macht sich aber gleichzeitig über sie lustig.

Der zweite Satz ist ein typisches Schostakowitsch-Scherzo: Man weiß nicht, ob es lustig, sarkastisch oder geradezu unheilvoll sein soll. Vielleicht ja alle drei Dinge zugleich. In der Musik können diese Aspekte auch nebeneinander bestehen oder sich gar überschneiden, was sprachlich eigentlich unmöglich ist.

Darauf folgt der virulente dritte Teil. Der vierte Teil schließlich bildet das Herzstück des Werks: ein Trauermarsch in Form einer Passacaglia, die überzeugendste Kompositionstechnik, die wir kennen – anfangs von einem trostlosen Violinsolo unterbrochen, einer menschlichen Stimme mitten in der Zerstörung.

So groß die existenziellen Fragen im Titel des fünften Teils auch sind, so mehrdeutig ist die Musik. Eine mäandernde Melodie, die entfernt auf Wagners Thema in *Tristan und Isolde* verweist, die sucht und tastet und letztlich in einem jiddisch klingenden Lied den Anfang einer Antwort zu finden scheint. „Das Volk braucht Verse, unerklärlich und vertraut“, schrieb Osip Mandelstam 1937 in einem wunderschönen Gedicht. Ein Lied, ein einfaches Lied, genau das brauchen wir: Zwar verstehen wir die Worte nicht sofort, doch werden wir durch sie wachgerüttelt.

Kaija Saariaho trafen wir zum ersten Mal 2011 auf einem Sommerfestival, bei dem sie im Rahmen eines Residenzprogramms tätig war und wir mit ihr an ihrem zweiten Streichquartett arbeiteten. Ihre Musik fesselte uns sofort. 2016 arbeiteten wir mit an der Premiere ihrer Oper *Only the Sound Remains*. Drei Wochen lang nahm die Komponistin an den Proben teil. Hierdurch konnten wir die von ihr gewünschte Klangfarbe auf unsere Instrumente „übersetzen“ und ihre charakteristische Musiksprache kennenlernen.

Saariaho nannte ihr zweites Streichquartett *Terra Memoria* und widmete es „den Verstorbenen“ („for those departed“). Sie schreibt dazu: „Wir erinnern uns weiter an die Menschen, die nicht mehr unter uns sind, das Material – ihr Leben – ist ‚komplett‘, es kommt nichts mehr dazu. Diejenigen von uns, die zurückbleiben, werden ständig an unsere gemeinsamen Erlebnisse erinnert: Unsere Gefühle gegenüber verschiedenen Aspekten ihrer Persönlichkeit verändern sich ständig, bestimmte Erinnerungen verfolgen uns weiterhin in unseren Träumen. Selbst nach vielen Jahren verändern sich manche dieser Erinnerungen, andere bleiben klare Blitze, die wir erneut erleben können.“

Ein aufmerksamer Zuhörer und ehemaliger Lehrer für klassische Sprachen wies uns darauf hin, dass der Titel grammatikalisch inkorrekt sei und „Terra memoriae“ lauten müsse. Doch Saariaho trennte diese zwei Wörter absichtlich. „Terra“ (Erde) verweist auf das „Material“, die musikalischen Bausteine des Komponisten, und „Memoria“ auf deren Verarbeitung.

Ein solcher Titel kann für Spieler und Zuhörer als Orientierung dienen. Ein Ausgangspunkt für mögliche Assoziationen. Zugleich ist ihre Musik an sich so stark, dass man der Worte nicht bedarf. In ihrem gesamten Werk schuf Saariaho eine Klangwelt, die zwischen dem Erkennbaren und dem Unerkennbaren gewissermaßen einen „Zwischenraum“ bildet und – insbesondere in *Terra Memoria* – eine Schattenwelt zwischen den Lebenden und den Toten. Wer sich mit Saariahos Musik vertraut macht, lernt, ihre Stimme einwandfrei wiederzuerkennen.

Dasselbe gilt für Schostakowitsch. Seine musikalische Handschrift ist unverkennbar. Die ursprünglich für Klavier geschriebenen und von uns für Streichquartett arrangierten Präludien benötigen keine Titel. Es sind kleine Perlen mit einer ganz klaren Emotionalität. Wir geben regelmäßig Konzerte an Mittelschulen. Dabei bitten wir die Schüler, sich für die Präludien ein Bild oder eine Filmszene auszudenken. Wir fordern sie heraus, mit Worten auszudrücken, was man als Zuhörer fühlt. Hierbei entstehen jedes Mal schöne Geschichten und Assoziationen.

So können Worte dabei helfen, ein stärkeres „Bewusstsein“ dafür zu entwickeln, was man fühlt, wenn man Musik hört. Musik ist nicht „neutral“. Sie weckt Emotionen, ganz unmittelbar und sehr körperlich. Doch worin liegt die tiefere Bedeutung dieser Emotionen? Das kann jeder Spieler oder Zuhörer selbst herausfinden. Vielleicht entschloss sich Schostakowitsch gerade darum, die Titel aus seinem dritten Quartett wieder zu entfernen; weil die Emotionalität in der Musik zwar universell, ihre ihr zugewiesene Bedeutung indes immer sehr persönlich ist.

JUDITH VAN DRIEL

Übersetzung: Jörg Loebnau


*The Dudok Quartet Amsterdam performs on three instruments on generous loan from
the Dutch Musical Instrument Foundation (NMF):
violins by Francesco Goffriller (1725) and Vincenzo Panormo (1810),
and a viola by Jean-Baptiste Lefèbvre (1760).
The cello used for this recording was built by Hendrik Jacobs in 1700.*

*With heartfelt thanks to the private sponsors who form the Friends of the Dudok Quartet,
the board members of the Dudok Quartet Amsterdam Foundation,
our wonderful festival team at the Dudok Muziekdagen, CC Maasmechelen,
and Claire, Ariane and Maxim at Maestro Arts for their invaluable support.*

Executive producer for Rubicon Classics: Matthew Cosgrove
Producer, engineer, editing and mastering: Guido Tichelman
Recording assistant: Pim van der Lee

Recording: Sint-Pieterskerk, Leut, CC Maasmechelen, Belgium, 11–14 June 2024
Publishers: Boosey & Hawkes (Shostakovich); Wise Music Classical (Saariaho)

Artist photography: Green Room Creatives / Yuri Andries

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd 

Layout & editorial: WLP London Ltd

© 2025 Dudok Quartet © 2025 Rubicon Classics Ltd