



Russian Generations 2

Tchaikovsky | Quartet No.2 in F Major op. 22

1. Adagio - Moderato assai (12:33)
2. Scherzo: Allegro giusto (5:37)
3. Andante ma non tanto (13:36)
4. Finale: Allegro con moto (6:00)

Sergei Prokofiev | Quartet No.2 in F Major op. 92

5. Allegro sostenuto (6:32)
6. Adagio (7:34)
7. Allegro (8:11)

Gabriel Prokofiev | Quartet No.2

8. 1st movement (3:49)
9. Strange arp (5:32)
10. Promenade dans le bois (4:31)
11. Geet (4:29)

Total time: 72:02 min

RUYSDAEL QUARTET

Joris van Rijn | Emi Ohi Resnick
Gijs Kramers | Jeroen den Herder

The **Ruysdael Quartet** was formed in 1996, when all members were studying at the Conservatory in The Hague. In addition to their regular teachers they had lessons with the Amadeus Quartet, the Hagen Quartet and the Quatuor Mosaïques. Over a two-year period, they studied with the Alban Berg Quartet at the “Hochschule für Musik” in Cologne. Within a few years the Ruysdael Quartet established its name both in the Netherlands and abroad, and has ever since been regularly invited to take part in festivals and masterclasses, resulting in performances not only in Europe but also in Australia and the USA.

The Ruysdael Quartet received a full scholarship to attend the ‘International Chamber Music Academy Prague-Vienna-Budapest’ (1999-2001) where they won the Bela Bartók Prize (1999), the Alban Berg Prize (2000) and the Tomastik-Infeld Prize (2001) with an invitation to make a recording for the Austrian National Radio.

The quartet were winners of the ‘Charles Hennen International Chamber Music Competition 2000’ in Holland and were awarded the ‘Prix de la SACEM’ at the International String Quartet Competition 2001 in Bordeaux. In March 2002 they received the Press Prize and the AVRO Prize in the ‘Vriendenkrans’ competition in the Concertgebouw in Amsterdam. More recently they were recipients of the prestigious “Kersjes van de Groenekan” Prize, a major musical award in the Netherlands.

Next to performing the classical string quartet repertoire the Ruysdael Quartet are frequently involved in contemporary projects. In 2005 they toured with the eminent Dutch composer Jacob ter Veldhuis with an innovative programme based around his 3rd quartet. In 2006 the quartet performed both Louis Toebosch’s string quartets and in 2008 Eric Verbugt wrote his “Gemeinsam, untereinander” especially for them. In 2010 a programme with Rob Zuidam will be performed. Next to this the Ruysdaels regularly play together with prominent guest musicians such as Rafael Wallfish, Gavriel Lipkind, Dmitri Ferschtman and Johannette Zomer.



Het **Ruysdael Kwartet** werd opgericht in 1996, toen alle leden studeerden aan het conservatorium in Den Haag. Naast hun reguliere docenten volgden zij lessen bij het Amadeus Quartet, Hagen Quartet en Quatuor Mosaiques. Ook studeerde het kwartet twee jaar lang bij het Alban Berg Quartet aan de Hochschule für Musik in Keulen. Binnen enkele jaren wist het Ruysdael Kwartet zijn naam te vestigen in binnen- en buitenland en wordt sindsdien regelmatig uitgenodigd voor concerten, festivals en masterclasses.

Tijdens deelname aan de “Internationale Sommerakademie Prag-Wien-Budapest” (1999-2001) won het kwartet achtereenvolgens de Béla Bartók Prijs (1999), de Alban Berg Prijs (2000) en de Tomastik-Infeld Prijs (2001). Deze onderscheidingen leidden tot opnamen voor de Österreichische Rundfunk.

Het Ruysdael Kwartet is winnaar van het “Charles Hennen Internationaal Kamermuziekconcours 2000” in Heerlen, en werd het de “Prix de la SACEM” toegekend op het “Concours International de Quatuor à Cordes 2001” in Bordeaux. In maart 2002 wonnen zij de Persprijs en de AVRO-prijs in de finale van de Vriendenkrans in het Concertgebouw te Amsterdam. Later werden zij onderscheiden met de prestigieuze Kersjes van de Groenekan Prijs in 2006.

Het Ruysdael Kwartet speelt naast het klassieke repertoire regelmatig werk van hedendaagse componisten. Zo ging het in 2005 op toernee met Jacob ter Veldhuis met een programma rond het derde strijkkwartet van deze prominente Nederlandse componist. In 2006 speelde het Ruysdael beide kwartetten van Louis Toebe en in 2008 werd “Gemeinsam, untereinander” speciaal voor het kwartet geschreven door Eric Verbugt. In 2010 zal een programma met Rob Zuidam ten gehore worden gebracht. Hiernaast werkt het Ruysdael regelmatig samen met prominente gastmuzikanten zoals Rafael Wallfish, Gavriel Lipkind, Dmitri Ferschtman, Johannette Zomer, Lavinia Meijer en Rian de Waal.



Pyotr Ilych Tchaikovsky (1840-1893)

String quartet no.2 in F op. 22

A dark brown cluster of three major seconds in the opening of Tchaikovsky's 2nd quartet announces a more mature individual than we encountered in the first quartet. The youthful exuberance and naive lyricism of 1871 are avoided in most of the quartet, seemingly consciously so. The most optimistic is the fourth movement but even here the sun is somewhat clouded. Is there cause for concern?

Rule number one when writing programme notes: one must always be careful when drawing connections between the composer's private life and his work. It is often tempting to write of such links, as much as it is a pleasure to read a juicy tale, but often such an account becomes stuck in the quicksand of hypothesis. What is the real purpose? There are enough known examples where the apparent tenor of a composition completely contradicts the composer's state of mind at that moment: Beethoven composed his euphoric Second Symphony during his deepest depression, the same time as he wrote the Heiligenstädt Testament. Understandably it is irresistible not to look for changes in Tchaikovsky's personal life, to get a more tangible explanation for such huge differences between the two quartets. In this specific case they are hard to find but also too plausible to omit.

A month before Tchaikovsky began the second quartet, his lover Eduard Zak committed suicide. Tchaikovsky had been in a relationship with him since 1869, when Zak was only fifteen years old. It was a blow from which Tchaikovsky never recovered. The exact motive for the unfortunate action is not known, but Tchaikovsky does not seem to have excluded himself from a share of responsibility and fourteen years later his diary still cries over Zak.

"I still remember him so well: the sound of his voice, his movements, but especially the unusually beautiful expression which lay sometimes in his face. I think that I have never loved someone so much. My God, what didn't they all say to me *then*, and no matter how much I comfort myself, my guilt towards him is terrible! Nevertheless I loved him, and my memory of him is holy to me."

Perhaps this is the reason Tchaikovsky wrote this work in one sitting. "If there is anything in my life that has flowed spontaneously out of the deepest corners of my soul, it is the first movement of this quartet", he wrote to one of his brothers.

Indeed he does not spare himself; these deep recesses are mercilessly shaken empty

in the first movement. The heavy atmosphere above the opening dissonances barely dissipates. After a lament on the violin, the momentum picks up with the Moderato assai and a beautifully balanced movement is set on track, sometimes touching on brief euphoria which is never completely convincing. It remains generally cloudy.

The first impression of the scherzo is that of a more optimistic movement, but our naivety is quickly reprimanded with large dramatic harmonic extremes and theatrical emotional climaxes. Our expectations are also teased by the time signature. This is difficult to grasp. It feels mainly as if it is in 7/4 which, in effect, is the case. Tchaikovsky actually alternates two 6/8 bars with one in 9/8. As a result, it takes a while before you can put your finger on the cadence of the melody.

Wailing diminished seventh chords begin the Andante ma non tanto, freeing the way for an elegiac solitary violin received into the warm and consoling lap of the quartet. A short bright middle section is overcome by the return of the opening elegy, which eventually plunges the rest of the movement into a sad darkness that is unequalled in the rest of the piece.

Of all the movements the last is most optimistic. It is a centrifuge of cleverly woven themes and stylish variations. Tchaikovsky needs little time to completely develop the material and more importantly, although the clouds remain on the horizon, they no longer rule the atmosphere. This is what rejuvenated energy for life sounds like! Compared to the first quartet differences are found not only in the atmosphere but also in the form, which is much more thought through, much more of an entire construction, a real entity. All the movements and their components stand in healthy proportion to one another, which increases the feeling of unity. Something in Tchaikovsky has triggered him to look for an extra dimension within the form. Perhaps it was the ease with which the first quartet was received? Perhaps he sought more profundity? Was the death of Zak a reason? Or had he studied Beethoven's last string quartets and attempted to achieve a high-quality construction to a similar degree? This last is possible, in fact, very likely. Tchaikovsky, like Schubert, was primarily a great lyricist and admitted several times to having great trouble with the Sonata form, the mould into which symphonies and quartets are poured. In many pieces he especially struggled with the transition from the first to the second subject. "With me one can always see the seams", he lamented. He recognised in Beethoven the pure blooded Constructor and wanted, with his quartet, to attain a similar level. In addition the chosen musical language, much less accessible than that of the

previous quartet, seems to reach over a border; of course towards late Beethoven and his direct heirs, but also to the man who loosened the screws under the tonal world, Richard Wagner. The opening of the first movement for example is surely a reference to Wagner's Tristan? Is it at least proof of the composer having acknowledged the Tristan chord? Wagner's persistent implementation of harmonic chromaticism had begun to resonate with Tchaikovsky.

This is understandable. The German community was a fearsome economic and cultural influence in Moscow. Tchaikovsky must have been aware of the latest Western European trends from this small but authoritative group. At the same time he wanted to use this quartet-loving ethnic entity as a target group by writing this Germanic-sounding quartet. All this in a language and form he essentially wanted to master, Tchaikovsky set himself a personal challenge and the musical world was a richer place as a result.

Sergei Prokofiev (1891-1953)

String quartet no. 2 in F op. 92

Reluctant is a strong word, but the fact remains that neither of Prokofiev's quartets were written through his own initiative. He only wrote the first quartet because the US Library of congress had commissioned it. The result was a solid monument of Beethovenesque proportions. A relatively stable political situation allowed Prokofiev to fill his quartet with a striking introspective quality.

Eleven years later, in 1941, it was an entirely different story. Hitler had set the world ablaze and used Russia as kindling. It looked hopeless. Germany had squashed the Soviet Union under its boots and it would be another year before Stalingrad, the oil-rich core of Europe, would turn the tide. While the Luftwaffe rained bombs on Moscow and Leningrad the Soviet authorities worried about its cultural crown jewels; intellectuals and artists, including Prokofiev, were put on trains to Nalchik, a city in the Caucasus region.

The journey itself did not seem like punishment to him. He was finally far away from the burning rubble and the rotting cadavers that were as equally terrifying as the general fear. And he had excellent companions! Chekov's widow was also there, as well as composer and colleague Miaskovsky and Pavel Lamm, the famous musicologist and above all his dearest Mira, the young poet for whom he had left

his wife. Not that he would have much time for her. As soon as he arrived he was bombarded by a “suggestion” from the local authorities.

Why should he not continue the work which his former teacher, Sergey Tanejev, had begun years before, to put Kabardinian and Tatar music on the map? “And indeed,” Prokofiev later wrote in his biography, “the material appeared fresh and authentic... I decided I would write a string quartet with the view that the combination of a new, unblemished Eastern folk music with the ultimate classical form of the string quartet could very well yield interesting and unexpected results.” This it did.

Prokofiev only needed a short five weeks to blend the archaic and the exotic, gluing the two together with his own unique style.

The first movement revolves around the dance “Udzh Starikov”, presented by the first violin. Prokofiev masterfully uses the other strings to suggest the sound of an accordion accompaniment.

The basis of the second movement is a Kabardinian love song, this time sung by the cello, not sonorous and deep as one might expect, but fine, more like a head voice. The three higher instruments are given the role of chaperone, but now in a different tone, more refined: serene, almost cosmic, like the Milky Way above the Caucasus. Prokofiev’s signature, intense musical sarcasm, is even more absent than in his first quartet.

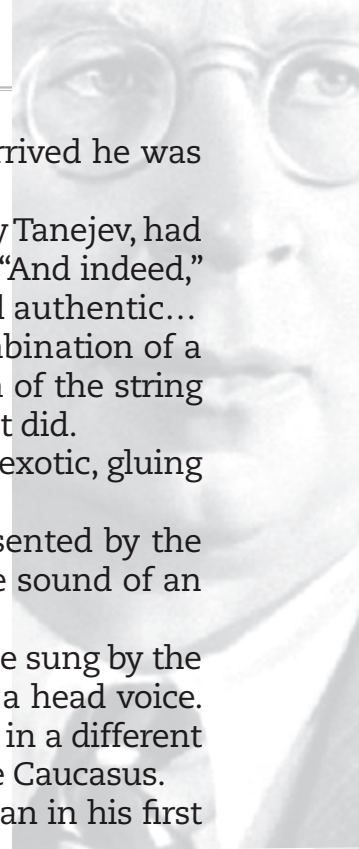
It seems to make an appearance in the clever middle section of the second movement, when the first violin begins a voluptuous folk melody. When the opening theme returns it seems that it imbued so much new fresh energy that it has been transformed. At least so it seems, as the movement ends ominously.

The third movement is another story altogether. The opening is based on the popular local mountain dance, “Getegezhev Ogurbi”, immediately followed by a wild flow of ideas. Do we hear a parody of the rigid military music of the approaching German Army? Possibly, but be careful, as the music lulls the unsuspecting ear in the hope that there will be a happy ending.

One believes this until the cello announces the truth in a confronting monologue that rouses us to open our eyes to reality. After this the movement is mercilessly immersed in an almost prophetically catastrophic gloom, but the composer does not allow this mood to engulf the listener.

The piece ends with a sickly, grimy optimism, the evening sun after a foggy day.

The premiere took place in Moscow in September of 1942. Around Stalingrad the



slaughter of millions had begun and the concert itself was delayed due to a bombardment of the city. Those were unsure, dangerous times, and yet amidst all this some people still had the courage to seek out new string quartets! What did the Moscow audience think of the music? Opinion was divided, to put it mildly. Everything from “barbaric” to “real music for the people” was heard. But that was then. Now we simply say it is Prokofiev at his best.

Gabriel Prokofiev (1975)

String quartet no. 2 (e-mail interview)

In the world of pop music there is something called the “Second Album Syndrome”, the phenomenon where an artist has to consider how to create an even better album after a successful first. This often causes some sort of “composers block”. Gabriel Prokofiev also suffered from this.

This Second quartet therefore is the residue of a long process of writing, rewriting and rejecting, which became eventually fruitful when he was on paternal leave for the birth of his daughter, Lutia.

“I think that the 2nd follows on from where the 1st quartet left off, and takes this approach to the next stage. My 2nd quartet has even more drive than my first, and is often more rhythmic and edgy, but also has plenty of melody.” When Gabriel explained about his first string quartet in the previous Ruysdael release there was one thing he was very decisive about: he specifically did not listen to his grandfather’s string quartets in order not to become intimidated or over-influenced. Also in the Second quartet any resemblance with Sergei seems light-years away; the musical genome of the work is once again genetically independent.

If this quartet resembles any other music it would be its immediate predecessor, the first quartet. But things have changed. Unlike the first quartet, in which motives and fragments systematically form the basic structure, Gabriel Prokofiev frequently allows his building material to flourish into promising lines. These fragments never become real melodies though, hung somewhat twisted above snips of pulsating rhythms in the accompaniment.

For anyone familiar with the first quartet, the motivic use of rhythm is recognisable, with possibly even more edge. “I wanted to explore the idea of taking inspiration from contemporary electronic dance music (such as techno, and house, hip-hop) even further than I had in the first quartet. So that I guess it feels more urban and more contemporary than my first. I really wanted it to give the feeling of what it is like to live in a fast moving, big European city.”

Throughout the piece the form consists of a stitched-together patchwork of fragments. Rhythm (which Gabriel describes as “one of the most exciting discoveries of the 20th century”) is still prominent, yet more as the spine of the piece than the body; it is an essential element, but no longer a regulating principle. One feels that Prokofiev is searching less for instrumental effects and perhaps unintentionally by doing so, discovers new ones.

Immediately in the opening of the first movement Prokofiev needs little more than repeated notes to create a spectacular atmosphere. What the development may lack in form is more than made up for in its content. Contrasts created by the inventive use of dynamics and rhythmic qualities of string instruments (here cast in the role of percussion instruments) provide a rich colour palette.

Prokofiev’s unexpected and virtuosic use of rests is remarkable; towards the end of the first movement silence reigns freely. In the middle of this quiet crisscrossing the music stops, like busy chirping birds suddenly conscious of danger. Jangling in the higher registers, more alert this time, is again followed by another deafening silence. The effect is astonishing, like the calm before a storm.

The mysterious opening of the second movement invokes a feeling of deep musical secrets sliding down glass strings. This is followed by a swinging unison of violin and cello, carefully spun out above the surface of a simple repeated and occasionally varied refrain, a “quasi ‘classical’ alberti bass figure” as Gabriel himself calls it. “At first I follow a more rigid techno type shape. Then in the middle section of the piece, this alberti figure is diminished and looped, alla techno, but layered and developed chromatically in a much more contemporary classical way.”

“A quick escape into a park or woodland” is Gabriel’s description of the third movement, which he readily admits is much more nostalgic compared to the other

three. What is remarkable is the relative freedom with which the material moves. No edgy pulses, no systemised city scenes, but a natural landscape in which lines flow freely like streaming rivers. It is not a freedom without threats however, as the grim, almost symphonic instrumentation keeps the listener aware of impending danger, although in the end it never develops into more than quasi climaxes and sharp dissonances. The frequently anticipated panic or perhaps dictatorship of the rhythm is gloriously kept at bay.

The freedom of the third movement seems immediately restricted in the opening of the fourth. The earlier dominance of the nervous urban tempo returns, using the same principle as in the second movement. This dictates the energy of the largest part of the last movement: ostinato pizzicati as a breeding ground for strong outbursts above it. Here, in contrast to the second, Prokofiev plays with the collected energy, becoming quieter in the first section of the movement. The ostinatos float awhile in the highest spheres, seemingly without direction until the roles are reversed and suddenly the musical plot unfolds underneath. A cautiously beginning accelerando rings in the powerful conclusion recalling the first movement and so ending this present-day masterpiece.

Gabriel is pleased with the result. He believes that form and substance have been better elaborated upon. This explains the length of the piece in comparison to the shorter first string quartet. "It is longer probably because I had some more experience in writing for string quartet, plus I was keen to give the music more time to develop and evolve. I'm about to start composing my third quartet, and I hope to have one or two even longer movements." Not that another paternal leave is expected soon.

Sipke Hoekstra



Pjotr Iljitsj Tsjaikovski (1840-1893)

Strijkkwartet nr. 2 in F op. 22

Een donkerbruin samenzwerven van drie secundes in de opening van Tsjaikovski's tweede kwartet kondigt een doorleefder persoonlijkheid aan dan we met het eerste strijkkwartet ontmoet hadden. De onbezonnenheid, de naïeve lyriek van 1871 wordt in het grootste part van het kwartet vermeden, bewust lijkt het wel. Het gulst met optimisme is nog het vierde deel, maar ook daar manifesteert de zon zich enkel waterig. Zou er wat aan de hand zijn?

Regel Nummer Éen bij het schrijven van toelichtingen: je moet altijd erg oppassen met verbanden leggen tussen het privéleven van de componist en zijn werk. Het is vaak heerlijk om over zo'n mogelijk verband te schrijven en al even smeugig om er over te lezen, maar vaak zuigt een dergelijk relaas zich vast in het drijfzand der hypothesen. Want wat zegt het vaak ook? Genoeg gevallen bekend waarin de orensijnlijke teneur van een stuk haaks staat op de gemoedstoestand van de componist van dat moment. Beethoven schreef zijn euforische Tweede Symfonie bijvoorbeeld in zijn diepste depressie, de periode dat hij het Heiligenstädter Testament schreef. Dus ja.... Maar dan toch is het lastig om níét te zoeken naar veranderingen in Tsjaikovski's persoonlijke leven, handvatten die een zo groot verschil als tussen deze twee kwartetten helpen te verklaren. En, eerlijk is eerlijk, in dit specifieke geval zijn ze niet lastig te vinden ook. En bovendien te plausibel om niet te noemen.

Een maand voordat Tsjaikovski begon aan het tweede kwartet, pleegde zijn minnaar, Eduard Zak, zelfmoord. Tsjaikovski had een relatie met hem gehad sinds 1869, in welk jaar Zak nog maar vijftien jaar oud was. Het was een klap die Tsjaikovski nooit goed heeft kunnen verwerken. De precieze toedracht is niet bekend, maar hijzelf leek een aandeel in de ongelukkige daad niet uit te sluiten en veertien jaar later hield zijn dagboek nog hortend om Zak. "Ik herinner me hem nog zo goed: het geluid van zijn stem, zijn bewegingen, maar vooral de ongewoon mooie uitdrukking die soms in zijn gezicht lag. Ik denk dat ik nooit zo van iemand gehouden heb. Mijn God, maar wat ze niet allemaal tegen me zeiden toen – en hoezeer ik ook mezelf troost, mijn schuld naar hem toe is vreselijk! En toch hield ik van hem en de herinnering aan hem is me heilig."

Misschien is het daarom wel dat Tsjaikovski het werk aan één zucht door schreef.

“Als er iets is in mijn leven dat spontaan van de diepste uithoeken van mijn ziel gevloeid is, dan is het wel het eerste deel van dit kwartet”, schreef hij aan een van zijn broers.

Hij ontziet zichzelf inderdaad niet; die zielsuithoeken worden genadeloos leeggeschud. Het zware dek boven de openingsdissonanten verlaat het stuk nauwelijks. Na een klacht van de viool wordt met het Moderato assai de beweging vergroot en een fraai uitgebalanceerd eerste deel op de rails gezet dat soms doorslaat naar kortstondige euforie – maar Tsjaikovski overtuigt ons nergens. Het blijft overwegend bewolkt.

Aanvankelijk denken we met het Scherzo te gaan luisteren naar een opgewekt deel, maar onze naïveteit wordt al snel bestraft met grote dramatische harmonische uitschieters en theatrale emotionele climaxen. Met ons verwachtingspatroon wordt ook gespeeld door de maatsoort. Die is namelijk een erg lastige om vat op te krijgen. Het voelt nog het meest als een 7/4. Effectief is dat ook zo. Tsjaikovski wisselt namelijk twee 6/8 maten af met één in 9/8. Het duurt daardoor erg lang voor je je vinger op de cadans van de melodie hebt gelegd.

In het derde deel maken schrijnende, verminderde septiemakkoorden de weg vrij voor eenzaam violenbeklag, in de schoot van het kwartet warm en troostvol ontvangen. Een korte opgewekte middensectie wordt overrompeld door de terugkeer van de openingsklacht, die uiteindelijk de rest van het deel dompelt in een droeve duisternis die in dit kwartet verder niet geëvenaard wordt.

Van alle delen is het laatste het meest optimistische. Het is een centrifuge van knap aaneengeweven thema's en gevatte variaties daarop. Tsjaikovski heeft niet veel tijd nodig werkelijk al het materiaal tot volkomen wasdom te laten komen en belangrijker: hoewel ze aan de kim inzetbaar blijven, beheersen wolken de atmosfeer niet langer. Zo klinkt nou hervonden levensenergie!

Veranderingen van dit kwartet ten opzichte van het eerste zijn niet alleen in de stemming maar ook in de vorm te vinden. Die is veel doorwrochter, veel meer een constructie, een echt geheel. Alle delen en hun onderdelen staan in gezonde proportie tot elkaar, wat het gevoel van eenheid vergroot. Iets in Tsjaikovski heeft hem getriggerd te zoeken naar een extra dimensie binnen de vorm. Misschien was het juist het gemak waarmee het eerste kwartet omhelsd werd? Misschien zocht hij meer diepgang en was de dood van Zak een aanleiding? Of had hij juist Beethovens laatste strijkkwartetten bestudeerd en wilde hij een zelfde hoogwaar-

dige constructiegraad bereiken? Het kan. Het is zelfs niet onwaarschijnlijk. Tsjajkovski, net als Schubert in de eerste plaats een groot lyricus, heeft meermalen toegegeven dat hij moeite had met de zogenaamde sonatevorm, de mal waarin symfonieën en kwartetten gegoten worden. Vooral de overgang van het eerste naar het tweede thema leverde hem altijd veel hoofdbrekens op. “Bij mij kun je altijd de naden zien zitten”, moet hij hebben verzucht. Hij erkende in Beethoven de Constructor pur sang en wilde met dit strijkkwartet tot een vergelijkbaar bouwwerk komen.

Maar ook de gekozen muzikale taal, immers veel minder toegankelijk dan die van het vorige kwartet, lijkt over de grens te grijpen. Jazeker, ook hier naar de late Beethoven en diens directe erfgenamen, maar ook naar de man die de schroeven onder de tonale wereld losser draaide, Richard Wagner. Want die opening van dat eerste deel bijvoorbeeld, dat moet toch wel een verwijzing zijn naar Wagners Tristan? Of in ieder geval een bewijs dat de componist kennis had genomen van het Tristan-akkoord? En ook Wagners persistent doorvoeren van harmonische chromatiek begint bij Tsjajkovski weerklank te vinden.

Het is ook niet gek. De Duitse gemeenschap was een geduchte economische en culturele factor in Moskou. Tsjajkovski zal mede via deze kleine maar toonaangevende groep kennis hebben genomen van de nieuwste West-Europese trends. Tegelijkertijd heeft hij deze kwartetminnende etnische entiteit als doelgroep willen bespelen door zijn tweede, zo Duits getinte, strijkkwartet te schrijven. En dat in een taal en vorm die hij perse wilde beheersen - Tsjajkovski stelde zich een persoonlijke uitdaging en de wereld wist zich een wonder rijker.

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Strijkkwartet nr. 2 in F op. 92

Tegenzin is een groot woord. Maar feit blijft: eigenlijk schreef Prokofiev geen van beide strijkkwartetten uit eigen beweging. Het eerste kwartet had hij immers alleen maar gecomponeerd omdat een Amerikaans Instituut, de *Library of Congress* daar om had gevraagd. Het gevolg was een solide monument van Beethoveniaanse proporties geweest. Relatief stabiele politieke omstandigheden hadden bovendien de voorwaarden geschapen waarbinnen Prokofiev het kwartet had kunnen

laden met een opmerkelijke introspectieve kwaliteit.

Elf jaar later, in 1941, waren de kaarten al weer heel anders geschud. Hitler had de wereld in lichterlaaie gezet en Rusland tot grootste brandhaard gemaakt. Het zag er belabberd uit. Duitsland verpletterde de Sovjet-Unie onder haar laars en het zou nog een jaar duren voor bij Stalingrad, op het olierijke scharnierpunt van Europa, het tij zou worden gekeerd. Terwijl de Luftwaffe het op Moskou en Leningrad bommen liet regenen, werd de Sovjet-regering bezorgd om haar intellectuele kroonjuwelen en werd Prokofiev met andere voorname intelligentsia en kunstenaars op de trein gezet naar Nalchik, een stad in de Kaukasus.

Op zich was de reis hem geen straf. Eindelijk weg van de smeulende puinhopen en de kadaverrot, al even smorend als de angst. En nog in goed gezelschap ook! De weduwe van Tsjechov was bijvoorbeeld ook meegekomen, maar ook collega-componist Miaskovsky en Pavel Lamm, de beroemde musicoloog. En, bovenal, natuurlijk zijn allerliefste Mira, de jonge dichteres voor wie hij zijn vrouw had verlaten. Niet dat hij veel tijd voor haar zou hebben trouwens. Want amper was hij gearriveerd, of er kwam een "suggestie" van de plaatselijke autoriteiten. Waarom zou hij niet de klus oppakken waar zijn leraar, Sergei Tanejev, jaren daarvoor aan was begonnen? Het in kaart brengen van de muziek der Kabardiniërs en Bergtataren? "En inderdaad," schreef Prokofiev later in zijn autobiografie, "het materiaal bleek fris en authentiek... Ik besloot dat ik een strijkkwartet ging schrijven, vanuit de gedachte dat de combinatie van nieuwe, onaangeroerde Oosterse volksmuziek met de ultieme klassieke vorm, het strijkkwartet, best wel eens interessante en onverwachte resultaten zou kunnen opleveren."

En dat deed het. Prokofiev had maar vijf luttele weken nodig om te komen tot een overtuigend ensemble van archaïsche vorm en exotische inhoud. Natuurlijk met als cement Prokofiev's eigen onnavolgbare stijl.

Zo is het eerste deel opgetrokken rond een door de eerste viool geciteerde dans, *Udzh Starikov*. (Briljant is trouwens de manier waarop Prokofiev de overige instrumenten hieronder het geluid van een accordeon laat suggereren!)

Het tweede deel is in de basis een Kabardinisch liefdeslied, deze keer door de cello gezongen. Niet sonoor, laag, zoals je misschien zou verwachten, maar ieler, als met kopstem. De drie overige instrumenten zijn in een chaperonnerende rol geschoven, maar nu anders, minder "straats". Sereen, kosmischer bijna, als de sterrenmelk boven de Kaukasus. En nog meer dan in het eerste kwartet blijft

Prokofievs handelsmerk, hartgrondig muzikaal sarcasme, uit. Het lijkt even terug te komen in de spitsvondige middensectie van datzelfde deel, wanneer de eerste viool speelt een wulpse volksmelodie inzet. Als dan het beginthema terugkeert, lijkt er door zoveel levensvreugd een steen verlegd in de energie van het thema. Lijkt. Want somber en een tikje onheilspellend eindigt dit deel.

Heel anders is het derde deel. De opening is gebaseerd op een lokaal bekende bergdans, Getegezhev Ogurbi, onmiddellijk gevolgd door een wilde stroom aan ideeën. Horen we in de behandeling het naderende Duitse leger marcheren en Prokofiev op dat rigide militarisme parodiëren? Mogelijk, maar pas op, want de muziek wil het argeloze oor laten geloven dat het allemaal wel weer goed komt. U gelooft dat geheid - totdat de cello zegt waar het op staat en in een confronterende monoloog oproept de realiteit onder ogen te zien. Vervolgens wordt het deel genadeloos ondergedompeld in een bijna profetisch catastrofale donkerte. Maar met die teneur wil de componist de luisteraar niet laten gaan. Een weeïg, grijsgerand optimisme sluit af. Avondzon na natte druïdag.

De première vond plaats in Moskou, in september 1942. De miljoenenslachting rond Stalingrad was bezig en het concert zelf was later begonnen vanwege een bombardement op de stad. Onzekere, gevaarlijke tijden. En dan toch de moed op blijven brengen strikkwartetten te snuiven! Wat het Moskouse publiek er bij de première van vond? “Verdeeld” is een zacht woord. Alles tussen “barbarisme” en “echte muziek voor het Volk” werd gehoord. Maar dat was tóén. Tegenwoordig zeggen we gewoon: Prokofiev op zijn best.

Gabriel Prokofiev (1975)

Strijkkwartet nr. 2 (e-mail interview)

In de popmuziekwereld heb je zoiets als het “Tweede Album Syndroom,” het verschijnsel waarbij de artiest na een eerste, geslaagd album zich moet beraden op de vraag hoe een nog betere te maken. Wat vaak een soort “composersblock” oplevert. Gabriel Prokofiev leed er ook aan. Dit tweede kwartet is dan ook het residu van een langdurig proces van schrijven, herschrijven en weggooien dat pas blijvend vrucht leverde toen hij vaderschapsverlof opnam voor de geboorte van zijn dochter, Lutia.

“Ik denk dat het tweede kwartet doorgaat waar het eerste ophield. Het trekt de benadering van het eerste kwartet door naar een hoger plan. Het tweede heeft zelfs nog weer een sterkere “drive” dan het eerste en is dikwijls meer ritmisch en hoekig, maar is ook royaal in melodie.” Gabriel aan het woord. Toen hij in de vorige Ruysdael release vertelde over zijn eerste strijkkwartet, was hij er erg stellig over: hij had juist bewust niet geluisterd naar de beide strijkkwartetten van grootvader Sergei. Om niet “geïntimideerd of overbeïnvloed” te worden. En ook in het geval van het tweede strijkkwartet lijkt iedere vergelijking met Sergei lichtjaren ver gezocht en staat het muzikaal genoom van dit kwartet genetisch weer geheel op zichzelf.

Nee, als dit kwartet dan perse ergens op moet lijken, dan nog het meest op z’n directe voorganger, dat eerste kwartet. Maar er is wel wat veranderd. Want anders dan in het eerste kwartet, waarin motieven en fragmenten structureel de basis vormen, laat Gabriel Prokofiev zijn bouwstoffen in het tweede kwartet regelmatig uitbloeien tot beloftevolle lijnen, die echter nergens melodieën worden. Gehangen, ietwat verwrongen, boven snippers pulserende ritmiek in de begeleiding. Die ritmiek is herkenbaar voor wie het eerste kwartet kent en mogelijk inderdaad hoekiger. “Ik wilde het idee om inspiratie uit elektronische dancemuziek te halen (bijvoorbeeld Techno, House en Hiphop) nog verder uitdiepen dan ik in het eerste kwartet had gedaan. Daarom voelt het misschien meer “stedelijk” aan, eigentijds ook. Eigenlijk wilde ik het gevoel verklanken van hoe het is om in een snelle, grote Europese stad te wonen.”

De aanpak blijft in alle delen in hoofdzaak fragmentarisch. Ritme, hetgeen Gabriel omschrijft als “één van de spannendste ontdekkingen van de 20e eeuw”, speelt nog telkens een prominente rol, maar is nu veel meer ruggengraat dan lichaam. Een essentieel bestanddeel dus, maar niet langer het regulerende principe. Je merkt dat Prokofiev minder zoekt naar instrumentale effecten en daardoor misschien juist *en passant* weer een paar prachtige ontdekt.

In het eerste deel meteen al. Weinig meer dan repeterende noten heeft Prokofiev nodig om een spectaculair en sfeervol openingsdeel neer te zetten. Ontwikkeling ontbreekt in de vorm, maar zeker niet in de inhoud. De contrasten die ontstaan door inventief gebruik van dynamiek en de ritmische kwaliteiten van strijkinstrumenten, door de bank niet gekwalificeerd als percussie-instrumenten, maken het deel erg rijk aan kleuring. Opvallend is Prokofievs even plotselinge als virtuoze gebruik van rust. Want tegen het einde van het eerste deel regeert plotseling het

Niets met gulle hand. Middenin een passage van stil gewirwar stokt de muziek, als druktsjilpende vogels, zich acuut bewust van gevaar. Daarna in een hoger register doorkwetterend, iets alerter, waarna weer zo'n luid zwijgen. Het effect is verbaazingwekkend en heeft alles weg van een stilte voor de storm; een korte, stevige reprise van de opening is die storm.

Als diepe muzikale geheimen die langs glazen koorden naar beneden glijden, zo mysterieus opent het tweede deel. Dan: een swingend unisono statement van viool en cello, alles zorgvuldig uitgesponnen boven een bodem van een eenvoudig, steeds terugkerend motief, telkens licht gevarieerd. Een "quasi klassieke albertijnse basfiguur" noemt Gabriel het zelf. "Eerst volg ik een tamelijk rigide Techno-achtige opbouw. Dan, in de middensectie, wordt dat albertijnse motief verkleind en in een loop geplaatst, net zoals bij Techno ook weer, maar gelaagd en vervolgend chromatisch behandeld, veel meer als in eigentijdse klassieke muziek."

"Een uitstapje naar het park, of naar het bos", zo omschrijft Gabriel het derde deel, waarvan hij overigens onmiddellijk erkent dat het ten opzichte van de andere drie beduidend "nostalgischer" is. De relatieve vrijheid waarmee in dat deel het materiaal beweegt is opvallend. Geen pennende ritmieken, geen gesystematiseerd stadsbeeld maar een natuurlijk landschap, waarin lijnen als rivieren vrij stromen. Het is trouwens een vrijheid die niet van bedreigingen vrij is, want een unheimische instrumentatie met bijna symfonische implicaties houdt de luisteraar op z'n *qui vive*. Toch blijft het bij doodlopende climaxen en scherpe dissonanten. De meermalen geanticipeerde paniek of misschien dictatuur van de ritmiek blijft glansrijk uit.

De vrijheid van het derde deel lijkt in het begin van het vierde deel onmiddellijk aan banden te worden gelegd. De voorvoelde dictatuur van het jachtige stadstempo is daar. Een zelfde principe als bij het tweede deel ordent de energie van de grootste portie van het laatste deel; *ostinato pizzicati* als voedingsbodem voor krachtige uitroepen daarboven. Maar, anders dan bij het tweede deel, speelt Prokofiev met de verzamelde energie. Die verstilt namelijk in de eerste sectie van het deel. De *ostinaten* zweven dan een tijdlang verhaalloos in de hoogte, waarna de rollen omgekeerd blijken te zijn en zich opeens daaronder kort de muzikale plot ontplooit. Een beschroomd begonnen *accelerando* luidt een machtige slotsectie in die teruggrijpt op het eerste deel en zo dit eigentijdse meesterwerk en beëindigt.

Gabriel is ingenomen met het resultaat. Vorm en inhoud zijn beide beter uitgewerkt, zegt hij zelf. Daardoor duurt dit kwartet ook opvallend langer dan het vorige. “Ik had natuurlijk inmiddels ook al meer ervaring opgebouwd met strijkkwartetten, plus: ik was er kien op dat de muziek zich meer ging ontwikkelen en evolueren. Ik sta op het punt mijn derde strijkkwartet te gaan componeren en hoop dan één of twee nog weer langere delen te schrijven.” Niet dat er weer een vaderschapsverlof aan zit te komen trouwens.

Sipke Hoekstra

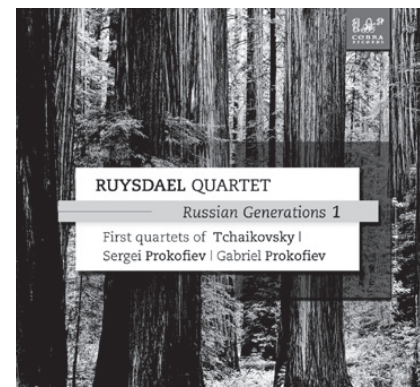


Also available:
RUYSDAEL QUARTET *Russian Generations 1*

Tchaikovsky | Quartet No.1 in D Major op. 11

Sergei Prokofiev | Quartet No.1 in b minor op. 50

Gabriel Prokofiev | Quartet No.1



Cobra 0024

Recording: Mediatrack Amsterdam | Producer: Tom Peeters |
Recording dates: April 6, 7 & 9, 2009 |
Location: Doopsgezinde kerk, Deventer, The Netherlands |
Photos: Allard Willemse, Gijs Kramers |
Artwork: Egbert Luys (Mediatrack)

www.ruysdaelkwartet.nl
www.cobrarecords.com



About Russian Generations 1

Review from **The Strad** magazine

Chosen as CD of the month, May 2009

Quartets seem to have run out of composers and branched out into painters for their names. The young Ruysdael Quartet from the Netherlands, founded in 1996 at The Hague Conservatoire, makes a very positive impression here and proves worthy of the great Dutch landscape artist. Tchaikovsky's First Quartet poses no problem to skilled musicians but even so, you are not likely to hear it much better played. Tempos are unexceptionable, the famous Andante cantabile is most beautifully sung and the three faster movements are precisely and stylishly done. Tone and tuning are excellent and the recording lets us hear them.

Paradoxically, although Sergei Prokofiev's First Quartet is much more characteristic of the composer than the folksy Second, it crops up less often. The Ruysdael players clearly think a great deal of it, and do their utmost to clarify its textures in the best Prokofiev manner. Inevitably the great Smetana Quartet handles tempo relationships better on a classic old Supraphon recording, but the Dutch players are well in the hunt.

The First Quartet by Prokofiev's grandson Gabriel is in four brief movements, the opening one an introduction of not much more than a minute. The ideas are simple but arresting and the piece is well put together, using traditional string techniques-some glissandos are about the most outré moments. The performance comes across as superb.

Tully Potter



Cobra 0031