

AQUARELLES NOGA QUARTET
Hahn · Debussy
Siobhan Stagg



REYNALDO HAHN (1874-1947)

Streichquartett Nr. 2 F-Dur /

String Quartet No. 2 in F Major (1939)

1 I Animé	08:19
2 II Très mouvementé	02:12
3 III Posément. Très modéré	09:34
4 IV Très vite	05:58

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Ariettes Oubliées*, L. 60, (1885/87, rev. 1903)

Lyrics: Paul Verlaine · Arr. für Sopran und Streichquartett /
for Soprano and String Quartet by Joan Bachs

5 No. 1 <i>C'est l'extase</i>	02:55
6 No. 2 <i>Il pleure dans mon cœur</i>	02:33
7 No. 3 <i>L'ombre des arbres</i>	02:20
8 No. 4 <i>Paysages belges: Chevaux de bois</i>	02:56
9 No. 5 Aquarelles: I. Green <i>Voici des fruits, des fleurs, des feuilles</i>	02:13
10 No. 6 Aquarelles: II. Spleen <i>Les roses étaient toutes rouges</i>	02:28

Streichquartett g-Moll /

String Quartet in G Minor, L. 85 (Op. 10) (1892)

11 I. Animé et très décidé	06:32
12 II. Assez vif et bien rythmé	03:45
13 III. Andantino, doucement expressif	08:30
14 IV. Très modéré – Très mouvementé et avec passion	07:31

Total Time 68:00

***SIOBHAN STAGG Soprano**
NOGA QUARTET





N | | |
I | | Q

NOGA QUARTET

Simon Routier, Violin I

Lauriane Vernhes, Violin II

Avishai Chameides, Viola

Joan Bachs, Cello

Recording:

VI 2016 (Tr. 11-14);

VII 2018 (Tr 5-10)

II 2019 (Tr 1-4)

Andreaskirche Wannsee, Berlin / Germany

Recording Producer, Editing & Mastering:

Thomas Böhl

Recording Assistance: Leonie Wagner

Publishers:

Durand (Debussy, Quartet)

Manuscript (Debussy, Ariettes)

Heugel (Hahn)

42 6008553961 1

© 2019 Noga Quartet, exclusively

licensed to Avi-Service for music

© 2019 Avi-Service for music,

Cologne/Germany

All rights reserved · STEREO · DDD

LC 15080 · GEMA · Made in Germany

Fotos:

© 2019 Giorgia Bertazzi (Noga Quartet)

Todd Rosenberg (Siobhan Stagg)

Design: www.BABELgum.de

Übersetzungen/Translations: Stanley Hanks

www.avi-music.de

www.nogaquartet.com

www.siobhanstagg.com

1. C'est l'extase

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises
Le chœur des petites voix.

Ô le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas ?

2. Il pleure dans mon cœur

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville ;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie,
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
Ô le chant de la pluie !

Il pleure sans raison
Dans cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ? ...
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine,
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine !

3. L'ombre des arbres

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes
feuillées
Tes espérances noyées.

4. Chevaux de bois

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.

L'enfant tout rouge et la mère blanche,
Le gars en noir et la fille en rose,
L'une à la chose et l'autre à la pose,
Chacun se paie un sou de dimanche.

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,
Tandis qu'autour de tous vos tournois
Clignote l'œil du filou sournois,
Tournez au son du piston vainqueur !

C'est étonnant comme ça vous soûle
D'aller ainsi dans ce cirque bête
Bien dans le ventre et mal dans la tête,
Du mal en masse et du bien en foule.

Tournez, dadas, sans qu'il soit besoin
D'user jamais de nuis éperons
Pour commander à vos galops ronds,
Tournez, tournez, sans espoir de foin.

Et dépêchez, chevaux de leur âme :
Déjà voici que sonne à la soupe
La nuit qui tombe et chasse la troupe
De gais buveurs que leur soif affame.

Tournez, tournez ! Le ciel en velours
D'astres en or se vêt lentement.
L'église tinte un glas tristement.
Tournez au son joyeux des tambours !

5. Green

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des
branches
Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.

J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue, à vos pieds reposée,
Rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encore de vos derniers baisers ;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

6. Spleen

Les roses étaient toutes rouges
Et les lierres étaient tout noirs.

Chère, pour peu que tu te bouges
Renaissent tous mes désespoirs.

Le ciel était trop bleu, trop tendre
La mer trop verte et l'air trop doux.

Je crains toujours, – ce qu'est d'attendre !
Quelque fuite atroce de vous.

Du houx à la feuille vernie
Et du luisant buis je suis las,

Et de la campagne infinie
Et de tout, fors de vous, hélas !

NOGA QUARTET – EXOTISCH?

„Das Streichquartett von Herrn Debussy ist ganz von seiner persönlichen Art geprägt. Trotz einer großen Freiheit ist alles klar und deutlich gezeichnet.“ So beschrieb Paul Dukas das einzige Streichquartett Debussys, das er im Alter von 31 Jahren komponierte. Ungeachtet seiner klassischen Struktur und seiner sehr Wagner-ähnlichen Verwendung der Leitmotiv-Technik verwendete er ebenfalls eine modale Musiksprache und fand stilistische Inspiration in der Musik ferner Länder: Klänge, die er bei der Pariser Weltausstellung 1889 zum ersten Mal entdeckte.

Das Streichquartett von Claude Debussy ist eines der ersten Stücke, die wir gemeinsam einstudierten – als wir gerade anfangen, an der Universität der Künste in Berlin zusammen zu spielen. Unsere starke Affinität mit der französischen Musik war für uns von Anfang an etwas Selbstverständliches. Simon, Lauriane und Joan wuchsen auf und studierten in Frankreich, bevor sie sich in Deutschland niederließen. Avishai wuchs in Israel und Italien auf, aber lernte sehr schnell die französische Sprache, die zum gemeinsamen Kommunikationsmittel für uns geworden ist.

Bei jeder Auseinandersetzung mit diesem Streichquartett knistert die Probeatmosphäre mit einer Vielzahl an spontan auftretenden Meinungen und Empfindungen – ein Beweis dafür, wie vertraut uns diese Musik eigentlich ist. Daher entschieden wir uns bei der Programmauswahl für unsere erste Platte ganz natürlich für das Debussy-Quartett. Unsere Interpretation dieses Meisterwerks hat sich sicherlich im Laufe der Zeit gewandelt; in zehn Jahren wird unsere Auffassung dieses Werkes bestimmt genau so weit von der vorliegenden Version entfernt sein, wie sich unsere jetzige Herangehensweise von unserer allerersten Version unterscheiden wird. Daher möchten wir diese Platte als Momentaufnahme verstanden wissen; für uns handelt es sich keineswegs um eine ein für alle Zeit in Marmor eingemeißelte Version.

Bei einem solchen Klassiker wie dem Debussy-Streichquartett kann man ebenso wenig die damit verbundene Tradition ignorieren wie die große Anzahl von herausragenden Quartett-Kollegen, die es schon aufgenommen haben. In dieser Hinsicht führte das 2. Quartett von Reynaldo Hahn zu einer gänzlich

anderen, von großer Freiheit geprägten Erfahrung. Beim Einstudieren einer so selten gespielten Musik, die sich von unserem gewöhnlichem Repertoire außerdem stark unterscheidet, stießen wir auf einige Herausforderungen. Gleichzeitig spürten wir das erfrischende Gefühl einer Neuentdeckung.

Als wir noch auf der Suche nach eher unbekannten französischen Streichquartetten waren, erwähnte Simon einmal den Namen Reynaldo Hahn. Zuerst spielten wir Hahns zwei Streichquartette vom Blatt. Auf Anhieb schien uns das zweite Quartett in F-Dur interessanter – insbesondere unterlagen wir dem Reiz des 2. Satzes.

Der musikalische Horizont und insbesondere die Harmonik Reynaldo Hahns sind von einer schlichten, fast mozartischen Einfachheit geprägt. Als Kompositionsschüler von Jules Massenet war Hahn auch von Richard Wagner regelrecht fasziniert: musikalisch bezeichnete er sich als Konservativer. Seine Musik erhob keineswegs den Anspruch, mit der Tradition zu brechen oder eine neue Sprache zu ergründen. Obwohl Hahn sein zweites Streichquartett fast 50 Jahre nach dem Streichquartett von Debussy schrieb, könnte man es fast für das frühere Werk halten. Neulich haben wir am selben Konzertabend das zweite Quartett von Hahn und das fünfte von Bartók gespielt. Obwohl Bartóks Quartett zehn Jahre früher liegt, konnte der Kontrast zwischen der Modernität Bartóks und der fast anachronistisch wirkenden Spätromantik Reynaldo Hahns kaum größer sein: ohne Rücksicht auf die Tendenzen seiner Zeit schrieb Hahn Musik für seinen Freundeskreis. Sein zweites Streichquartett atmet die Luft des Wohlbefindens, der Nostalgie, der Eleganz und der Leichtigkeit.

An seinem Lebensabend flüchtete Hahn aus dem besetzten Frankreich, um Zuflucht im Süden des Landes zu finden; unterm Vichy-Regime war seine Musik verboten. Es war die Periode, in der er zwei Streichquartette fertigstellte, obwohl er einmal gesagt hatte, er fände das Genre „unvollkommen“. Frankreich lag unterm Joch der deutschen Besatzung, aber das zweite Streichquartett öffnet sich wie ein Fenster auf die Vorzeit: ein noch freies Paris, das Paris der Belle-Époque, wird heraufbeschworen.

So weit wie möglich haben wir uns von der Raffiniertheit und der extremen Flexibilität der Tempi inspirieren

lassen, die wir in den überlieferten Originalaufnahmen von Reynaldo Hahn fanden: man hört ihn selber seine Lieder am Klavier singen. Nach der Aufnahme eines sowohl uns als auch dem Publikum dermaßen vertrauten Werks wie Debussys Quartett war es eine sehr bereichernde Erfahrung, dieses fast unerforschte Gebiet zu betreten. Während der Aufnahme diskutierten wir häufig miteinander darüber, ob unser Rubato und unsere Tempowechsel zu frei waren oder nicht. Wir bemühten uns, uns so viele Freiheiten wie möglich zu nehmen, ohne die Einheit jedes einzelnen Satzes zu verlieren – eine für uns höchst aufregende Arbeit. Als Lieblingsmaskottchen der Pariser Salons hatte Reynaldo Hahn gesellschaftlichen Erfolg. Darin unterschied sich sein Lebenslauf grundsätzlich von dem Claude Debussys. Die Professoren am Pariser Konservatorium rümpften die Nase über Debussy, den „mittelmäßigen Traumbänzer“, der sich jedoch sehr schnell dank seines musikalischen Antikonformismus und seiner gewagten Harmonien einen Namen machen sollte. Hahn und Debussy waren einander nicht besonders wohlgeneigt. Als Hahn Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* hörte, ärgerte er sich über die „skurrile Prosodie, die gegen alle heiligen Regeln lyrischer Deklamation stößt“; Debussy warf seinerseits seinem Kollegen unverfroren vor, „dem Publikum den Geschmack für schlechte Musik beizubringen“.

Trotz dieser Differenzen bringen diese beiden Komponisten zwei Seiten derselben Medaille zum Vorschein: es sind zwei unterschiedliche Facetten der farbreichen, bezaubernden, impressionistisch/symbolistischen Musik der Pariser Belle-Époque, die ein lebendiges Bild dieser Zeit vor unseren Ohren entstehen lassen. Hahn und Debussy waren exakte Zeitgenossen: sie pflegten keinen Kontakt untereinander, aber gehörten derselben künstlerischen Szene an. Es wird behauptet, Marcel Proust habe einmal eine Einladung an Debussy geschickt, letzterer lehnte jedoch ab. Was wäre jedoch passiert, wenn er die Einladung angenommen hätte? Man darf träumen.

„Alle meine Musik strebt danach, nichts anderes als Melodie zu sein.“ C. Debussy

„Die wahrhaftige Existenzgrundlage des Gesangs besteht darin, die Kombination, die Mischung, die unauflösliche Verbindung zwischen Ton und Gedanke zu werden.“ R. Hahn

Das französische Kunstlied – *la mélodie* – war einer der Hauptgenres der Belle-Époque. An großen Dichtern herrschte kein Mangel (man denke nur an Rimbaud, Verlaine, Baudelaire und Mallarmé); nach musikalische Versvertonungen waren die Salons und die literarischen Kreise geradezu verrückt. Daher wollten wir das Kunstlied als ideales Gegenstück zum Streichquartett in unsere Aufnahme integrieren. Hahn war der „literarische Musiker par excellence“: das behauptete jedenfalls Marcel Proust, sein zeitweiliger Liebhaber, der für den Rest seines Lebens ein enger Freund blieb. Im Salon von Alphonse Daudet begegnete Reynaldo Hahn bedeutenden Dichtern seiner Zeit wie Zola, Mallarmé, Pierre Loti und Paul Verlaine, von dem er einige Gedichte vertont hatte. Hahn sagte selber, Musik rühre ihn „nur im Theater oder wenn es auch Text gibt“. Hahn und Debussy waren nicht nur ausgezeichnete Melodiker: sie waren leidenschaftliche Literaturliebhaber. Beide schrieben Kritiken für eine Reihe von Zeitschriften.

Das Repertoire für Stimme und Streichquartett blieb jedoch spärlich, gerade und vor allem Anfang des 20. Jahrhunderts in Frankreich. Französische Komponisten tendierten dazu, als Begleiter der menschlichen Stimme das Klavier zu wählen. Deshalb haben wir an die Möglichkeit einer Transkription gedacht, denn Anfang des 20. Jahrhunderts waren Transkriptionen eine sehr gängige Praxis. Joan entschied sich, einige Kunstlieder Debussys für Stimme und Streichquartett zu arrangieren.

Die *Ariettes oubliées*, die wir als Zyklus für diese Platte auswählten, spiegeln den Geist der Belle-Époque perfekt wider. Debussy schrieb diese Lieder hauptsächlich in Rom zwischen 1885 und 1887 – also noch einige Jahre, bevor er das Streichquartett zu Papier brachte. Die Texte stammen aus Paul Verlaines Sammlung *Romances sans paroles* („Lieder ohne Worte“). Der Sopranistin Mary Garden gewidmet (die die Rolle der Mélisande bei der Uraufführung von Debussys Oper sang) enthalten

diese Stücke sechs völlig verschiedene Geschichten, die den Spleen jener Jahre in einer Reihe von sechs Seelenzuständen ausgezeichnet darstellen.

Die sehr pianistische Schreibweise der Begleitung in den meisten dieser Lieder birgt das Risiko, dass eine Streichquartett-Transkription eventuell ärmer an Klang und an Farbe klingt, manchmal sogar etwas unbeholfen. Tatsächlich müssen wir versuchen, die vollgriffigen Akkorde, die Pedaleffekte, die teils quasi-orchestrale, teils intime Klangfarben, die subtile Verschmelzung mit der Stimme, all diese typische Besonderheiten der pianistischen Schreibweise Debussys wiederzufinden. Daher, wenn man den Originaleffekt nicht trüben will, verlangt ein solches Arrangement viel an regelrechter Instrumentalakrobatik. Verschiedene schon vorhandene Transkriptionen (Brett Dean, André Caplet) halfen Joan, zu erfassen, wie sehr eine Transkription ein schon vorhandenes Stück bereichern kann, indem sie es in ein anderes Klanguniversum entrückt. Es ging Joan also nicht darum, den Klavierpart originalgetreu für Streicher zu transkribieren, sondern eher eine neue Atmosphäre zu kreieren und zwei musikalische Welten, die zu häufig getrennte Existenzen führen, einander näherzubringen: Gesang und Streichquartett.

Joan setzte sich mit der Instrumentierung von *Pelléas et Mélisande* und *Prélude à l'après-midi d'un faune* intensiv auseinander – zwei Werke, die nur wenige Jahre nach den *Ariettes oubliées* komponiert wurden. Er versuchte, sich der Schreibweise Debussys für Streicher in den 1890er Jahren anzunähern und fügte einige persönlich inspirierte Elemente hinzu. Aus der Orchesterpartitur von *La Mer* und *JEUX* für Orchester lernte er zusätzlich, wie Debussy die Streicher im Orchester in späteren Jahren behandelte.

Danach blieb uns nur, unsere eigene Mary Garden zu finden. Seit 2015, als wir Siobhan Stagg bei der Finalrunde des internationalen Kammermusikwettbewerbs in Melbourne kennenlernten, ist sie eine treue Freundin unseres Quartetts geblieben und sie schien uns die ideale Partnerin, um die

Verse Paul Verlaines zu singen. Als die Noten des Arrangements im ersten Entwurf ausgedruckt waren, haben wir alle fünf noch daran in intensiver Kollaboration weitergearbeitet. Die Geburt dieser neuen Partitur unter unseren eigenen Händen mit begeisterter Mitarbeit Siobhans wurde ein unvergessliches Erlebnis von Anbeginn der Proben. Von ihrer schönen, flexiblen Stimme sowie von ihrer musikalischen Einsicht und Feinfühligkeit waren wir jedes Mal verblüfft. Außerdem wurde jeder gemeinsame Auftritt dank ihrer außergewöhnlichen Bühnenpräsenz zum Ereignis.

Diese erste Erfahrung mit einer Transkription ermöglichte es uns, mit einer Ausnahmsängerin zusammenzuarbeiten und ein Werk kennenzulernen, das uns bis dahin nicht direkt zugänglich war: wir sind erfreut und begeistert. Hoffentlich hätte uns Monsieur Croche, der für seine beißende, sarkastische Feder bekannte Doppelgänger Debussys, das vorliegende Ergebnis nicht übelgenommen.

Seit den Anfängen unseres Quartetts nehmen wir uns selber bei den Proben auf, um uns „von außen“, aus der Publikumperspektive anzuhören, aber auch, um uns mit einem möglichst objektiven Klangergebnis auseinanderzusetzen. Die Mikrophone sind wie lange, aufmerksame, anspruchsvolle Ohren: ihre Nähe ermöglicht es uns, eine Partitur bis in ihre kleinsten Winkel zu erforschen. Alleine vor den Mikrofonen in einem leeren Saal, können wir akribisch ins Detail gehen. Wir können aber vor allem dabei versuchen, unser Ideal zu erreichen, ohne uns ausschließlich um dem Augenblick kümmern zu müssen (und trotzdem die ganz besondere Atmosphäre eines Live-Konzerts nicht aus den Augen zu verlieren). Wir sind äußerst glücklich, diese drei einzigartigen Werke zusammen auf einer CD vorzustellen und wollen mit unseren Hörern einen Fensterblick auf eine künstlerisch reiche und einmalig schöne Epoche französischer Musik eröffnen.

© 2019 Noga Quartet

Den original französischen Text finden Sie hier: <https://avi-music.de/notes.html>

NOGA QUARTET – A TOUCH OF EXOTISM?

“Mr Debussy’s quartet bears the unmistakable mark of his style. Everything is very clear and concise despite a great freedom”, wrote Paul Dukas. When Debussy was barely past the age of thirty, he composed a quartet with a classical structure and a quasi-Wagnerian use of the leitmotif, but he also resorted to modal elements and found inspiration in music from distant lands that he discovered at the World’s Fair in Paris in 1889.

This quartet is one of the first pieces we worked on together as a group, when we were just starting to play quartet at the Berlin University of the Arts. From the onset it seemed clear to us that we had a great affinity with French music: Simon, Lauriane and Joan grew up and studied in France before settling in Germany, and Avishai, who grew up in Israel and Italy, learned French very quickly, and it soon became our common language whenever the four of us are together.

In each session when we work on this quartet, the room is electrically charged with a multitude of naturally arising opinions and feelings that show how familiar this music is to us. Thus, when the time came to decide upon a programme for our first CD, it seemed natural to choose Debussy. Our interpretation of this masterpiece has naturally evolved over the course of time, and ten years into the future our angle on it will probably be just as different from the current one as the version on this CD differs from the one we played as students. We would thus like this recording to be understood as a snapshot of our current approach, rather than a definitive version sculpted in marble for all time.

Of course, whenever one records a masterpiece as time-honored as the Debussy String Quartet, one cannot ignore the tradition that comes with it, nor the long list of previous recordings by great string quartets. On the other hand, the Second Quartet by Reynaldo Hahn was an entirely different experience for us, marked by true freedom of interpretation. A work so rarely performed and so different from our usual repertoire brought a series of challenges, but we likewise felt a refreshing, exhilarating sense of discovery.

We had been on the lookout for lesser known French quartets; Simon mentioned Reynaldo Hahn in one of our rehearsals. We started by site-reading Hahn’s two quartets. We soon found the second one in F Major more interesting; we felt particularly captivated by the slow movement.

Reynaldo Hahn’s musical horizon is limited, to an extent, by prudent harmonies and by an almost Mozartian tendency towards simplicity. Hahn studied composition with Jules Massenet and was fascinated by Richard Wagner; he never hesitated to label himself as a musical conservative. His style was unpretentious: he was neither attempting to break with tradition, nor to invent an entirely new musical language. Composed almost half a century after Debussy’s String Quartet, Hahn’s Quartet No. 2 almost sounds as if it was the earlier work of the two. Recently, in the course of one evening recital, we played Hahn’s Quartet No. 2 and Bartók’s Quartet No. 5, composed five years earlier. The contrast between Bartók’s utter modernism and Hahn’s almost anachronistic Late Romanticism was truly striking. Hahn wrote music for his friends, without paying heed to the musical tendencies of his day. His quartet breathes a spirit of well-being, nostalgia, elegance, and lightness.

At the twilight of his life, Hahn fled occupied France to find refuge in the south; the Vichy regime forbade his music. This was the time when he finished writing two string quartets, a genre he nevertheless deemed “incomplete”. Like a window on the past, while France was living under the yoke of German occupation, Hahn’s Second Quartet evokes a Paris that was still free, the Paris of the Belle Époque.

We allowed ourselves to be inspired as much as we could by the extreme tempo flexibility and agogic subtlety we observed in the surviving recordings made by Reynaldo Hahn himself, where one can hear him singing his own artsongs at the piano. After the Debussy quartet, with which we and our audience are so familiar, we found this exploration of quasi-virgin territory particularly enriching. In the recording sessions we frequently debated whether our rubato and our changes in tempo were too free or not, and we ultimately attempted to take the maximum amount of possible liberties

without compromising the unity of each movement. This kind of work is exhilarating.

Reynaldo Hahn enjoyed much success as a popular socialite in the Paris salons. His trajectory differs greatly in that sense from that of Debussy, the whimsical oddball, judged to be a “mediocre” student by his professors at the Paris Conservatoire, but who soon stood out from the crowd thanks to his audacity, his bold harmonies, his nonconformism. Reynaldo Hahn and Claude Debussy did not hold one another in high esteem: when Hahn heard Debussy’s opera *Pelléas et Mélisande*, he was shocked by its “bizarre prosody, an affront to the sacrosanct rules of lyric declamation”, and Debussy even went as far to criticize his colleague for “tempting audiences to develop a taste for bad music”.

In spite of such differences, Hahn and Debussy reveal two complementary facets of French music in all its Impressionist/Symbolist color and charm: a living image of Belle-Époque Paris emerges before our eyes. They were exact contemporaries who did not frequent one another, but belonged to the same artistic circles. It is said that Marcel Proust even once sent an invitation to Debussy, who declined. One can still dream of what might have occurred if he had accepted.

“All my music strives toward nothing else than melody.” C. Debussy

“Song finds its true raison-d’être as the combination, the mixture, the indissoluble union of sound and thought.” R. Hahn

French artsong – *la mélodie* – was one of the major genres of the Belle Époque. There was no shortage of great poets (Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, and Mallarme, to name just a few), and salons and literary circles constantly craved for new settings of verse to music. Thus we thought it would be ideal to pair these two quartets with an example of the genre of French artsong. Hahn was “the literary musician” (in the words of Marcel Proust, of whom he became a lover for a short period,

and remained a close friend). In the salon of Alphonse Daudet he was able to meet Zola, Mallarme, Pierre Loti, and Paul Verlaine, whose verses he set to music. Hahn openly admitted that he only felt moved by music “in the theater, or when there are words”. Both Hahn and Debussy were not only two masters of melody, but also ardent lovers of literature; each of them wrote reviews for a series of journals and newspapers.

Repertoire for voice and string quartet is nevertheless quite scant, particularly in early 20th-century France. To accompany a vocalist, composers tended to choose the piano. We thus thought about the possibility of a transcription, since the practice was relatively widespread in the early 20th century. Joan decided to arrange Debussy songs for us.

Ariettes oubliées, the cycle we have chosen to include here, perfectly reflects the spirit of the Belle Époque. Composed for the most part between 1885 and 1887 in Rome (thus several years prior to the String Quartet), these “little forgotten arias” are based on poems from Verlaine’s collection *Romances sans paroles* (“Songs Without Words”). Dedicated to Mary Garden, who premièred the role of Mélisande in Debussy’s great opera, they present six entirely different stories, six moods that give us a feeling for the spleen artists felt in that period.

Most of the songs in *Ariettes* are quite idiomatically written for the piano; a transcription for string quartet would risk sounding less colorful, less rich, even somewhat awkward at times. We indeed needed to find a way of reproducing those full chords, the pedal effects, the series of timbres ranging from the orchestral to the intimate, the subtle blending with the voice – Debussy idiomatic and entirely appropriate piano writing. A transcription of *Ariettes oubliées* for string quartet thus requires a series of acrobatic instrumental stunts to avoid tarnishing the effect of the original. Fortunately, a series of previous Debussy transcriptions (by Brett Dean and André Caplet) helped Joan acquire a notion of the richness a transcription can add to an original by transferring it into another domain of sound

altogether. His approach by no means consisted in providing an absolutely faithful transcription of the piano part, but instead he strove to create a new atmosphere, and to combine two musical universes that remain too often separate: the human voice and the string quartet.

Joan closely studied the orchestral score for *Pelléas et Mélisande* and the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, two masterpieces Debussy wrote just a few years after the *Ariettes*. He tried to come as close as possible to Debussy's style of writing for strings in the 1890s while adding certain touches of personal intuition. He then studied two later scores, *La Mer* and *JEUX*, which revealed other ways Debussy could handle strings as part of the orchestra.

Now all we needed was to find our own Mary Garden. Soprano Siobhan Stagg has been a good friend of the quartet ever since we met her at the final round of the International Chamber Music Competition in Melbourne in 2015, and we felt that she would be the ideal partner to sing the poems of Paul Verlaine. Once the first version of the score was printed out, all five of us worked on it together, and the arrangement evolved even further. The birth of this new score in our own hands and with Siobhan's enthusiastic contributions turned out to be an unforgettable experience. Her gorgeous, supple voice, her musical sensitivity and intelligence never ceased to amaze us in each rehearsal; her extraordinary stage presence made each concert a unique moment.

We are thrilled with this first experience with transcription, permitting us to work with an outstanding singer and to have direct access to a work we otherwise would not have been able to play together. We hope that Monsieur Croche, Debussy's alter ego, well-known for his trenchant, sarcastic pen, would not have held a grudge against us in view of the result.

From the inception of our quartet, we have often recorded our sessions to hear ourselves from an outside perspective, to try to feel what the audience might experience and confront our ears with as objective a sound result as possible. The microphones are like large, attentive, demanding ears,

and their proximity enables us to explore the nooks and crannies of a score. Alone in front of the microphones in an empty auditorium, we can work on minutiose details and strive to attain our ideal without just having to pay heed to the moment (while at the same time still trying to convey the special atmosphere of a live concert). We are thrilled to combine these three unique works in one album, and we hope that those who listen to it will help us open a window onto a rich, particularly beautiful period of French music.

© 2019 Noga Quartet

The original French notes you'll find here: <https://avi-music.de/notes.html>

NOGA QUARTET

Das Streichquartettspiel – so erklären alle vier Mitglieder des NOGA QUARTETS – ist ihnen eine Herzensangelegenheit; Avishai Chameides träumte schon als Kind davon, Bratsche im Streichquartett zu spielen, aber erst als sein künstlerischer Werdegang ihn von dem Konservatorium in Givataim und Tel Aviv sowie in Mailand nach Berlin geführt hatte, lernte er die drei französischen Musiker Simon Roturier, Lauriane Vernhes und Joan Bachs kennen, mit denen er vor zehn Jahren das Noga Quartet gründete.

Es hat viele Wettbewerbe gespielt, z.B. Premio Borciani in 2014, Banff International String Quartet Competition in 2010 und 2013, Osaka International Chamber Music Competition in 2011 bis hin zum ersten Preis und Grand Prix in Melbourne 2015. Einladungen führen es immer wieder zu Auftritten in ganz Europa und Kanada. Im Berliner Musikleben nehmen sie intensiv am Konzertleben teil, auch in den namhaften Orchestern der Hauptstadt: bei den Berliner Philharmonikern und dem Deutschen Symphonie-Orchester.

Ihre Herangehensweise, ein Werk sozusagen von innen heraus in allen Details zu entwickeln, sich ganz mit der Musik einzulassen und sich ihr hin zu geben, führt zu höchst individuellen, ausgehörten Interpretationen – das braucht naturgemäß aber auch Zeit.

Seine Ausbildung als Quartett erhielten die Musiker beim Alban Berg Quartett und beim Artemis Quartett sowie in zahlreichen Kursen bei weltbekannten Meistern ihres Faches.

www.nogaquartet.com

NOGA QUARTET

Playing string quartet is a matter close to the hearts of all four members of the NOGA QUARTET. Avishai Chameides had dreamt of playing viola in a string quartet since he was a child, but it was not until he had passed through the conservatories in Givatayim, Tel Aviv, Milan and Berlin that he finally found the three French musicians Simon Roturier, Lauriane Vernhes, and Joan Bachs. Together they founded the ensemble ten years ago.

The Noga Quartet took part in several competitions: Premio Borciani in 2014, the Banff International String Quartet Competition in 2010 and 2013, the Osaka International Chamber Music Competition in 2011, until winning the first prize at the renowned Melbourne International Chamber Music Competition in 2015. The ensemble is regularly invited to perform in major concert halls and festivals all over Europe and Canada. The members of the Noga Quartet are regularly present on the Berlin concert scene – also as members of the Berlin Philharmonic and the Deutsches Symphonie-Orchester.

The quartet's approach – to develop a work from inside out in all of its details, and to immerse and abandon oneself to the music – leads to highly unique, finely explored interpretations.

They studied as a quartet with members of the Alban Berg and Artemis Quartets, and they have attended a great number of masterclasses with leading figures of the string quartet world.

www.nogaquartet.com

SIOBHAN STAGG Sopran

Siobhan Stagg ist eine der beachtesten australischen Sopranistinnen, der letzten Jahre. Christa Ludwig bezeichnete ihre Stimme „als eine der schönsten, die sie je gehört hätte“.

Siobhan startete ihre Karriere als junge Künstlerin bei den Salzburger Festspielen (2013) und an der Deutschen Oper Berlin (2013-2015). Sehr schnell bereitete sich ihr Ruf über Europa, und bekam sehr schnell Debüts an der Hamburger Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper, am Grand Théâtre de Genève, der Dutch National Opera (Amsterdam), sang bei den BBC Proms und an London's Royal Opera House Covent Garden, musizierte mit den Berliner Philharmoniker u.v.a. Siobhan eröffnete die Saison 2017/18 mit großem Beifall als Pamina in *Die Zauberflöte* an London's Royal Opera House, Covent Garden: „Das Beste von allem war Siobhan Stagg“ ... „eine hinreissende Darstellung“ ... In der Saison 2018/19 ernete Siobhan bei ihrem „ausgezeichneten U.S. Debüt“ riesiges Lob in der Rolle von Massenets *Cendrillon* (Cinderella) an der Lyric Opera of Chicago. Im gleichen Zeitraum gabe es ein triumphales Australien-Debüt als Mélisande in *Pelléas et Mélisande* an der Victorian Opera, wurde nominiert als die beste weibliche Darstellerin und Sängerin für den 2019 Green Room Awards. „Es passiert nicht so häufig, dass eine Sängerin vorbeischaute und mit großer Erregung und innerer Ruhe singt ... Siobhan Staggs Mélisande war überwältigend“.

2019 ist Siobhan Artist-in-Association mit dem West Australian Symphony Orchestra. Ebenso verbleibt sie eine wichtige Solistin an der Deutschen Oper Berlin, (Adele *Die Fledermaus*, Gilda *Rigoletto* und Micaëla *Carmen*). Weitere Auftritte als Pamina an der Hamburger Staatsoper, als Sophie in *Der Rosenkavalier* am Opernhaus Zürich stehen ebenso an wie eine Rückkehr zu den Salzburger Festspielen und dem Debüt beim Festival Aix-en-Provence. Dies ist ihre erste Aufnahme mit Liedern.

www.siobhanstagg.com

SIOBHAN STAGG Soprano

Soprano Siobhan Stagg is one of the most outstanding young artists to emerge from Australia in recent years. Christa Ludwig has described Siobhan's voice as "one of the most beautiful I've ever heard."

Siobhan began her career as a Young Artist at the Salzburg Festival (2013) and at the Deutsche Oper Berlin (2013-2015). As word of her talent spread across Europe, Siobhan was quickly engaged for important debuts at the Hamburg State Opera, Berliner Philharmoniker, Bayerische Staatsoper, Grand Théâtre de Genève, Dutch National Opera (Amsterdam), BBC Proms and London's Royal Opera House Covent Garden, among others. Siobhan opened the 2017/18 season to great acclaim as Pamina in *Die Zauberflöte* at London's Royal Opera House, Covent Garden: "Best of all was Siobhan Stagg" ... "a glorious performance" ... In the current season 2018/19, Siobhan earned accolades for a "terrific U.S. debut" in the title role of Massenet's *Cendrillon* (Cinderella) at the Lyric Opera of Chicago, critics praising her "absolutely stunning and powerful voice, coupled with her undeniably magnetic stage presence." The same season, Siobhan made a "triumphant" Australian operatic debut as Mélisande in *Pelléas et Mélisande* for Victorian Opera, nominated for Best Female Lead in the 2019 Green Room Awards. "It's not often a soprano comes along with the ability to sing with both thrilling frisson and total tranquility ... Siobhan Stagg's Mélisande was transcendent."

In 2019 Siobhan is Artist-in-Association with the West Australian Symphony Orchestra. She remains a principal soloist at the Deutsche Oper Berlin, performing Adele *Die Fledermaus*, Gilda *Rigoletto* and Micaëla *Carmen*. Other current highlights include Pamina at the Hamburg State Opera, Sophie in *Der Rosenkavalier* at Opernhaus Zürich, a return to the Salzburg Festival and a debut at Festival Aix-en-Provence. This is her first recording with Liedern.

www.siobhanstagg.com