

SHOSTAKOVICH

COMPLETE STRING QUARTETS

QUATUOR DANIEL

α

MENU

- TRACKLIST
- TEXTE FRANÇAIS
- ENGLISH TEXT

SHOSTAKOVICH

COMPLETE STRING QUARTETS

CD1

QUARTET NO.2 IN A MAJOR OP.68 (1944)

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | OVERTURE (MODERATO CON MOTO) | 8'17 |
| 2 | RECITATIVE AND ROMANCE (ADAGIO) | 10'25 |
| 3 | WALTZ (ALLEGRO) | 5'26 |
| 4 | THEME AND VARIATIONS (ADAGIO) | 10'28 |

QUARTET NO.7 IN F-SHARP MINOR OP.108 (1960)

- | | | |
|---|------------|------|
| 5 | ALLEGRETTO | 3'32 |
| 6 | LENTO | 3'16 |
| 7 | ALLEGRO | 5'42 |

QUARTET NO.5 IN B-FLAT MAJOR OP.92 (1952)

- | | | |
|----|---------------------------------|-------|
| 8 | ALLEGRO NON TROPPO | 11'14 |
| 9 | ANDANTE | 9'41 |
| 10 | ALLEGRO NON TROPPO MA NON FUOCO | 11'21 |

TOTAL TIME: 79'53

CD5

QUARTET NO.1 IN C MAJOR OP.49 (1938)

1	MODERATO	4'54
2	MODERATO	4'55
3	ALLEGRO MOLTO	2'10
4	ALLEGRO	3'11

QUARTET NO.10 IN A-FLAT MAJOR OP.118 (1964)

5	ANDANTE	4'39
6	ALLEGRETTO FURIOSO	3'57
7	ADAGIO	5'47
8	ALLEGRETTO	9'18

QUARTET NO.15 IN E-FLAT MINOR OP.144 (1974)

9	ELEGY (ADAGIO)	13'42
10	SERENADE (ADAGIO)	6'01
11	INTERMEZZO (ADAGIO)	1'52
12	NOCTURNE (ADAGIO)	5'04
13	FUNERAL MARCH (ADAGIO MOLTO)	5'26
14	EPILOGUE (ADAGIO)	6'30

TOTAL TIME: 77'48

QUATUOR DANIEL

MARC DANIEL 1ST VIOLIN

GILLES MILLET 2ND VIOLIN

TONY NYS VIOLA

GUY DANIEL CELLO

FROM THE 'MEMOIRS' OF SHOSTAKOVICH TO THE TRUTH ABOUT THE FIFTEEN QUARTETS

For nearly a quarter of a century, the image of Shostakovich has been dominated by the portrait of him given in *Testimony, the Memoirs of Shostakovich as related and edited by Solomon Volkov*, published in 1979 in the USA (in French by Albin Michel in 1980) and illustrated in 1987 by a film of Tony Palmer. Volkov claimed he had been charged by the composer to write his memoirs, but these and the fallacious nature of the undertaking were soon denounced by an analysis of the texts and the sources by the American musicologist Laurel Fay and by personal records such as those of Irina Antonovna, the composer's widow. Despite such an indelicate procedure, Volkov's work was nonetheless pioneering in revealing very many well-documented details of what an artiste's life was like under the Soviet regime and by revealing previously unknown aspects of Shostakovich's music such as the importance of Jewish themes, the existence of a satirical cantata, *Rayok*, that portrays Stalin and Zhdanov, and by contrasting the autobiographical character of the Eighth Quartet with the political interpretation imposed by the regime. Yet quite apart from this particular case, all the other quartets were completely passed over by Volkov, as if the intimate remarks he claimed to have gathered from the composer considered such an important aspect of his output as well as his latter days to be of no account. This is, in fact, a magnum opus of fifteen scores to which entire books are today dedicated, so rich – both humanly and musically – is their significance. Volkov's apocryphal memoirs are thus replaced by the music itself, reinforced by the gradual publication of the composer's letters.

➤ MENU

The composition of Shostakovich's fifteen quartets extends over the period 1938-1974, in other words from the composer's 32^d to 67th year, thus covering all the years of maturity in a creative career of fifty-five years. The first half of this (1921-1948) had produced nine symphonies and only three quartets, the second (1949-1975), on the other hand, contributed most of the latter with twelve quartets as against four instrumental symphonies only. The watershed was 1948, when the composer was condemned for 'formalism' and saw the number of symphonies authorised in concert reduced to three (No.1, No.5 and No.7), leading the composer to write film music in order to survive, and to keep within the silence of his desk drawer his essential scores. The death of Stalin in 1953 did not unfortunately lead to that of the ideology, and the 'thaw' was soon seen to be illusory. The quartet – an intimate genre in which the censors were not much interested – became a favourite form in Shostakovich's music, joined from 1967 onwards by four great song cycles, the 35 texts of which confirm by their often polemical contents the expressive intentions of the composer.

These cycles and most of the quartets bear personal dedications, whereas these are very rare in Shostakovich's other works. Only two out of fifteen symphonies are exceptions to this (the Eight Symphony dedicated to Mravinsky and the Fourteenth to Benjamin Britten, though the latter forms part of the song cycles).

The choice of dedicatees is therefore an indicator of Shostakovich's friendships, the musicians of the Beethoven Quartet, the first performers of most of his quartets, but also four feminine relationships that were not without their ups and downs. Although the composer Galina Ustvolskaya is not its dedicatee, the Fifth Quartet is strongly marked by the presence of a quotation from one of her works. Another sentimental failure probably accounts for the absence of any dedication in the Sixth Quartet, for Shostakovich composed it during the summer of 1956 just after his second marriage with a young *komsomol*, Margarita Kainova, but the brief

honeymoon was enough to quash any desire to commemorate such an unfortunate union, and this is confirmed by the next quartet, written in 1960 shortly after the divorce, with its dedication 'to the memory of Nina Vasilievna', his first wife and the object, six years after her death, of a late but eloquent homage.

The years that followed brought the quartets even closer to the musician's personal life, for the dramatic Eighth Quartet should, according to a letter of the composer, have been 'dedicated to the author of this quartet'. A third marriage in 1962 enabled the new bride, Irina Antonovna Kupinskaïa, to be paid the homage of the first important score subsequently written, the Ninth Quartet.

Apart from some performers (Oistrakh, Rostropovich, the Beethoven Quartet), deep and longlasting friendships were rare with Shostakovich and, here too, only chamber music is the record of this, with the Second Trio dedicated 'to the memory of Ivan Sollertinsky', the Second Quartet (to his colleague the composer Vissarion Shebalin) and the Tenth Quartet dedicated to his great friend Mieczyslav Weinberg, a Polish Jew and composer who found refuge in the USSR and who had been an important source of inspiration for the Jewish aspects of Shostakovich's output, in particular in the second, fourth and eighth quartets.

Each of the fifteen quartets is composed in a different key and Shostakovich had thought of going through the whole cycle of 24 tonalities. This rule is far from being rigorously applied in the course of the successive movements. There is, however, more. Shortly before his recent death, the eminent Moscow musicologist Yuri Sholopov published a study on modality in Shostakovich's quartets and showed that the composer had found much inspiration from the use of modes in Orthodox music and in Mussorgsky, though also in Bartók, Stravinsky and Messiaen, in order to develop his own system of 'Shostakovich modality'. The indications of traditional tonality thus mask a line of research in which the transient serialism (Quartets 13 to 15), more obvious and better known, is but the tip of the iceberg.

The body of fifteen quartets of Shostakovich has often been compared with that of Beethoven's seventeen. They are, however, poles apart: whereas Shostakovich's quartets form an almost uninterrupted cycle, Beethoven's are grouped in three distinct periods, but it is in particular the attitude towards death that makes them so different: emaciated and undermined by illness, the music of the final quartets of Shostakovich unravels like his own life in a long meditation overcome more and more by silence. With Beethoven on the other hand, the creative effervescence remains extraordinarily present despite his deafness and the inflictions of disease. The questioning 'Muss es sein?' of the Sixteenth Quartet, op. 135, already borrowed by Shostakovich in his own Eighth Quartet receives an elegiac reply with the Fifteenth Quartet, op. 144, the ultimate hope which it implies being made explicit by the song cycle written a few weeks later, the *Michelangelo Suite*, op. 145, dedicated to Irina Antonovna:

Fate wanted me to fall asleep before my time;
I am not dead, I have simply changed my residence...
You think I am dead but I continue to live
To console the world, in the hearts of those who truly love me,
No, I have not gone away, immortality has delivered me from death.

Frans C. Lemaire

DMITRI SHOSTAKOVICH: THE FIFTEEN STRING QUARTETS

Shostakovich composed the first of his 15 string quartets between May and July 1938. He had waited until his early thirties before turning his attention to the quartet genre, having already made his mark in the areas of symphony, concerto, sonata, song, opera, ballet, theatrical music and film scores. This delay in approaching the string quartet was despite his having already repeatedly called for Soviet composers to turn to chamber music, which had been somewhat neglected in the early years of Bolshevik rule, in large part because it had carried the stigma of bourgeois elitism. As the cultural climate of the 1930s became overshadowed by the gathering clouds of Stalinist Socialist Realism, so, paradoxically, a partial re-bourgeoisification of the country was under way, and the previous tacit disapproval of genres such as the string quartet began – again tacitly – to give way. When Shostakovich entered the world of the string quartet proper (he had made arrangements of an aria and a polka a few years prior to his first quartet) it was nevertheless still by the back door. In 1937, as part of the rehabilitation process after his public disgrace the previous year, he had begun teaching composition at his alma mater, the Leningrad Conservatoire. And in many respects the First String Quartet has the feel of the kind of modest exercise he liked to set his students (and often carried out alongside them). Not for the first or last time in his career, the key of C major carries connotations of a new beginning, a turn to (more or less) pure musical well-springs. ‘I tried to convey images of childhood, rather naïve, bright springlike moods,’ he wrote in apparent explanation. ‘The first page was a kind of exercise, and I had no thought of completing the work or having it performed.’ But Shostakovich was by nature, as much as by the force of circumstances, incapable of sustaining a positive frame of mind for very long. Each of the outer movements of the first quartet presents a childlike C major that may easily slip from the grasp and that can seemingly

only be preserved or regained by serious effort. His 'first page' actually became the opening of the finale, as the outer movements were reversed from his original plan. So the quartet's tentative first movement, as we now know it, must originally have been a tentative finale, and the robust finale must originally have been a robust first movement – an interesting reversal of 'the growth of personality' idea that was one of the prescribed topics of Socialist Realist literature of the time. The two middle movements, apparently unchanged in this process of rethinking, are each dark and troubled – a variation-form slow movement in A minor, with a long flowing theme that wanders through different keys, and a muted scherzo in C sharp minor, in character a kind of breathless, overdriven waltz.

That a cycle of 15 quartets should eventually grow from such unassuming beginnings owes much to Russia's pre-eminent ensemble of the time, the Beethoven Quartet. They gave the Moscow premiere of the First Quartet (the very first performance having been in Leningrad at the hands of the Glazunov Quartet on 10 October 1938). In lieu of a second quartet, Shostakovich then composed his Piano Quintet, for himself to perform with the Beethovens; they gave the premiere together on 23 November 1940. The Second Quartet followed late in 1944, immediately after completion of the Second Piano Trio, and both works were premiered in Leningrad on 14 November, the composer joining the first violin and cello of the Beethovens for the Trio. The relationship with the Beethoven Quartet would endure another 30 years, and they premiered all but the last of Shostakovich's subsequent quartets.

Despite its seemingly modest movement titles, the Second Quartet is a far more ambitious work than its predecessor. Indeed quite why Shostakovich should have dubbed the opening movement *Overture* is something of a mystery, unless it was to indicate a concealed dramatic scenario. This is in fact a fully worked-out sonata form movement, complete with exposition repeat. The trenchant opening, with its heavily accented folk-dance character, establishes a tone of wiry contention, the

texture being densely woven and the emotions pressure-cooked. At the beginning of the development section the tension relaxes briefly, but the music soon plunges back into the maelstrom. The *Recitative and Romance* second movement flowed from the composer's imagination in a single day (the first movement having taken all of four days to compose). What dramatic scenario, if any, may lie behind the first violin's passionate laments is undisclosed, though the ongoing tensions in Shostakovich's private and public life could have supplied rich enough material. Perhaps this is no more (and no less) than an attempt to emulate the profound yet untranslatable eloquence of late Beethoven. Perhaps it is simply a tribute to the extraordinary communicative flair of the Beethoven Quartet's leader, Dmitri Tsyganov. The first violin also leads off the central Romance, another emotionally unstable affair. Essentially this is an accompanied free variation of the recitative material, which eventually pulls the other instruments into the foreground. Each of Shostakovich's quartets has a muted movement, redolent sometimes of consoling but out-of-reach experiences, and sometimes, as here, of anxiety and frustration. The shadowy opening is a waltz faster than any that could (comfortably) be danced. Ever more intense fortissimos run up against the constraints of the muted sonority, provoking a state of near-paranoia. The third movement's E flat minor is about as distant from the quartet's overall tonic of A major as can be imagined. So the finale begins by trying to bridge the gap. It only succeeds in achieving A minor, however, and even at the end there is no consoling reinstatement of the tonic major. Major-mode first movements balanced by minor-mode finales are extremely rare in the history of music. Mendelssohn's 'Italian' Symphony, also running from A major to A minor, is probably the best-known precedent; but Shostakovich's conclusion is far darker than that – it is a distant Russian cousin to the stoical finale of Sibelius's Fourth Symphony.

From 1946, the year of the Third Quartet, thirteen more quartets were to flow from Shostakovich's pen, but only six more symphonies. Moreover it was the quartets that tended to retain a 'symphonic'

density of musical construction, while the symphonies – after No.10 of 1953 – moved towards programmatic frescoes and mixed vocal/instrumental genres. One reason for the accelerated pace of quartet composition was that he decided at some point (and openly declared the intention during rehearsals for the premiere of the Seventh Quartet) to complete a cycle of 24 Quartets in all the different keys, as he had done with the *24 Preludes and Fugues* of 1950-51 but with a different succession of tonalities based on descending thirds. Within this overall scheme the variety of overall design and mood from one work to the next is more important than any grouping that might be imposed on them.

In many ways the Third Quartet draws on the character and design of the wartime Eighth and Ninth Symphonies. Like them it is cast in five movements. The opening *Allegretto* shares its sad-clown cheekiness with the finale of the Ninth Symphony, though its contrapuntally virtuosic development section arises directly from the nature of the quartet medium. The two substitute scherzos that follow are close cousins to the corresponding movements of the Eighth Symphony. So too is the substitute slow movement, which absorbs the shock of the preceding cynicism and brutality. The concluding *Moderato* has something of the disorientated lyricism of the Eighth Symphony finale. Its first contrasting idea recalls the marionettish character of the Quartet's opening movement, as though trying to recapture gaiety in the midst of tragedy, and a second episode brings a passionately protesting version of the Passacaglia theme. The final bars inhabit a haunted, desolate version of F major: 'The Eternal Question: "Why, and for what?"', as Shostakovich once suggested to the Borodin quartet in rehearsal.

The first five quartets show a steady broadening of artistic horizons: from the deceptive simplicity of No. 1, through the suite-like looseness of No. 2, to the epic five-movement No. 3. The Fourth Quartet of 1949 adds to this expanding portfolio a strongly ethnic (in the finale, specifically Jewish) tone, as if in defiant response to Shostakovich's second public disgrace in the anti-formalism campaign of

1948, where composers had been exhorted to write Music for the People, arising from folk sources. Not for the first time in his career, Shostakovich found a way of turning official demands to suit his own needs and principles. The folk-like material in the Fourth Quartet supports both a small-scale and an overall musical drama, and its partly Jewish accent presents a rich source of possible subtexts for latter-day Kremlinologists to decipher.

Above the drone-like accompaniment at the opening of the first movement a sinuous theme grows ever more passionate, as if struggling to shake free from its under-pinning. The only way out proves to be to other nearby pedal-points dissonant to the theme, or else to an alternative metre, so that the process of striving and constraint produces an absorbingly idiosyncratic musical drama that is largely emancipated from traditional form-schemes. The first movement has little to do with sonata-form contrasts and all to do with an early climax and a prolonged, disappointed aftermath; this calculated imbalance will be corrected in successive steps as the rest of the work unfolds. Nostalgia for what might have been is a Russian speciality. But the grim determination and ethnic nuances associated with the pedal-points of the Fourth Quartet seem loaded rather with a sense of what ought not to have been. In a more melancholy way the F minor slow movement follows a similar plan to the first movement in its unfulfilled striving, after which the nagging C minor allegretto paves the way for the finale by its obsessional drive and by the folk-like intonations of its main contrasting idea (with double-quick accompaniment). Shostakovich then makes a bridge to the finale itself with a quasi-recitative introduction that will return at the high-point of the movement. The Fourth Quartet was first heard in a private performance at the end of 1949 but not in public until four years later, nine months into the so-called *Thaw* following the death of Stalin.

The Fifth Quartet of 1952 stands as a first highpoint in Shostakovich's increasingly dramatic conception of the string quartet genre, its quasi-symphonic breadth and density of construction representing his most ambitious exploration of the medium to that date. At the same time the

presence of 'secret' quoted material initiates a more private, intimate world that will culminate in the Eighth Quartet. Among Shostakovich's relatively few fast opening movements, the Fifth Quartet's *Allegro non troppo* bids fair for the accolade of being the finest. He returns here to the sonata-form premise – complete with exposition repeat – of his Second and Third Quartets, but both expands and intensifies it, giving the lie to his own (mock-?) self-accusations, to the effect that he could not compose such movements. He assembles his themes from the group of short motifs presented at the outset, each one densely packed with potential; and he broadens the horizons of the exposition section by an ingenious process of metric modulation, giving the impression that one layer of the music has slowed while the other remains unchanged. As the middle of the movement drives towards an intense climax, very much along the lines of the corresponding point in the Second Quartet, a new theme is suddenly introduced, in counterpoint against the first subject. This builds to a pitch of hysteria as the first violin ascends to heights almost unparalleled in the standard quartet literature. This new theme returns in melancholy, restrained guise in the coda, and again at a crucial juncture in the finale. Apart from the role of these passages in expanding the formal design of the Fifth Quartet, they cry out for programmatic explanation. And this proves easy to supply, since the theme in question is a direct quotation from the *Trio* for Clarinet, Violin and Piano (1949) by Shostakovich's pupil Galina Ustvolskaya. She had studied with him between 1938 and 1947, and at some point he had conceived a strong affection for her. Two years after the Fifth Quartet, following the death of his first wife, he actually proposed marriage, but Ustvolskaya turned him down. When her first husband died in 1960 and Shostakovich's second marriage had broken up, he again proposed a relationship and was again rebuffed. It is extremely tempting to read something of his true feelings for Ustvolskaya in the mood-swings from hysterical, though regretful to benumbed that heighten the Fifth Quartet's drama.

The Sixth Quartet (1956) begins very differently, in a vein of straightforward tunefulness that had long been a feature of Shostakovich's film-scores, such as *The Fall of Berlin* (1949). The work returns not only to the 'classical' four-movement mould of Quartets 1, 2 and 4, but also to the seeming prelapsarian innocence of No.1. There are all sorts of ready-made explanations for this apparent regression. It could simply be that Shostakovich had given full vent to the tragic- symphonic manner in his preceding four quartets (and in his Symphonies 4 to 10) and was ready for a change. It could be that the pacific tone was meant to be somehow consistent with the Soviet Union's official international stance as a peace-loving nation in the early Cold War years, and it could be that the hypocrisy of that stance is reflected in the sense of uneasy watchfulness that increasingly makes itself felt beneath the Sixth Quartet's apparently benign surfaces. It could even be that, given that Shostakovich composed the piece during his honeymoon with his second wife, its wanly smiling quality reflects his nervous wish to believe in the possibility of domestic bliss. None of these hypotheses can be proved or disproved. But the problem of tone in the Sixth Quartet will not go away. A classic case of Shostakovichian deceptive innocence is the whimsical cadence that rounds off each movement. This works powerfully and suggestively in musical terms, irrespective of any other hypothetical level of meaning, since the peculiar yawning cello line echoes the first chromatic deviation in the work and by this means confirms the cadence's role in tying up loose ends. Just as noteworthy is the fact that the tense high-point in the yawn, before the final resolution, is a verticalized appearance (i.e. in harmony rather than melody) of Shostakovich's musical signature – the notes D, E flat, (in German nomenclature S), C, B (in German H), representing the German transliteration of his initials, D for Dmitri, SCH for 'Schostakowitsch'.

The Seventh Quartet was finished in March 1960, just four months before Shostakovich embarked on No.8. Shostakovich had begun work the previous summer, and the Seventh Quartet carries a dedication to the memory of his first wife, Nina Varzar, whose 50th birthday would have fallen in

May 1959. It is cast in three movements, but these are as exceptionally compact as the three of No. 5 are exceptionally extended, making this the shortest of all Shostakovich's 15 quartets, at around 12 minutes. As was gradually becoming the norm for the quartets (as distinct from the symphonies), the overall structure is strongly end-weighted, the first two movements each having a provisional feel and the finale reworking aspects of both of them, along with transformations of its own initial fugue-scherzo. All the elements are reconciled in the melancholy muted waltz that concludes the work. The possible autobiographical element of loss, hinted at in the dedication to Shostakovich's late wife, and readable in the frequent 'absence' of instruments from the quartet texture, is reinforced by what seem to be allusions to works associated with times of special intensity during the years of Shostakovich's marriage.

The Eighth Quartet is by far the most often played of the cycle. Not coincidentally, it is also the one with the most colourful extra-musical circumstances relating to it. He composed the piece in the space of three days during July 1960 in the town of Gohrisch, a resort close to Dresden. What he should have been doing there was working on a score to the film *Five Days, Five Nights*, commemorating the wartime devastation of Dresden, whose ruins he had just been to visit. By the time of the Quartet's first performance in October, it carried the unofficial dedication 'To the Memory of Victims of Fascism and War', and Shostakovich's comments on its supposed connections with his Dresden visit were soon embellished, so that, for instance, the fourth movement's long held notes and harsh chords were claimed to represent the drone of aircraft and the explosion of bombs. But 1960 also saw another kind of trauma for Shostakovich. In June the process of his induction into the Communist Party began (it took more than a year to complete). Accounts vary as to how and by whom he was persuaded or cajoled into it; as do accounts of its precise effect on him. What is clear is that the whole business caused him agonies, not least because he knew the extent to which his fellow-composers, fellow-artists and fellow-citizens

looked to him for moral example. And it seems likely that the Quartet is in significant part a creative reflection of those agonies.

Its autobiographical element was clear for the start, even to official Soviet commentators. They could hardly miss it. Each of the five movements (which play without a break) feature the DSCH four-note motto, and all are woven from a tissue of self-quotation and allusion, featuring at least half a dozen works from the First Symphony of 1924-5 to the First Cello Concerto of 1959. So it comes as no great surprise to find in Shostakovich's correspondence just after the composition the half-ironic reflection that: 'If I die some day then it's hardly likely anyone will write a work dedicated to my memory. So I decided to write one myself.' From here it is a small, though by no means compulsory, step to the claim sometimes heard that the Eighth Quartet is a thinly disguised anti-Communist statement, in which the 'falling bombs' episode, for instance, really depicts the NKVD's dreaded early-morning knock on the door.

The first movement begins as if to construct a fugue from the DSCH motto. But the counterpoint soon peters out, into the first of the self-quotations – of the opening bars of Shostakovich's First Symphony. The non-completion of the fugue leaves a sense of failure hanging in the air, to be redressed in the last movement where the fugue is fully composed, magnificently transcending the self-quotation, the sad recitatives, and the bitterness of the three central movements, which in their turn register as flashbacks over a damaged life. In this finale, perhaps, we find the nearest a non-religious composer could come to the inscription Beethoven appended to the last movement of his *Missa Solemnis*: 'A Prayer for Inner and Outer Peace'.

Several of Shostakovich's 15 quartets invite consideration as pairs – Nos. 4 and 5, for instance, as the ambitious post-war works that had to await the death of Stalin before they could be premiered; or Nos. 7 and 8, composed in quick succession in 1960, both of them strikingly compact and to varying degrees autobiographical. Quartets 9 and 10 form another such pair. They were both

products of a burst of activity in 1964, in which he overcame an unproductive spell that had seen an abandoned attempt at a Ninth Quartet (the rediscovered score was first performed in Moscow by the Borodin Quartet in January 2005 and was given its West-European premiere in Paris by the Quatuor Danel in February 2006). Part of the credit for this spurt of creativity goes to the example of his disciple Mieczyslaw Weinberg, who had reached his Ninth Quartet the previous year.

Although both the Ninth and Tenth Quartets are large-scale works and can be counted among his most 'symphonic' quartets (along with Nos. 2, 3, 5, and 12) they are very different in design. Four out of the five continuous movements of the Ninth Quartet explore Shostakovich's most characteristic modes of expression – anxious circling and a crippled polka; elegiac meditation; maniac klezmer; purgatorial standstill. Each of these is then swept up into the maelstrom of the massive summatory finale. Like that of No.8, this finale is a fugue, but one that supplies a massively affirmative counterpart to the existential angst of No.8. As so often, however, the power of Shostakovich's conclusion comes from the complexity of its emotional shades, with a hint of a question mark as well as a full stop.

The Tenth Quartet is more classical in its four-movement layout. It was the first time Shostakovich had chosen this pattern since his Sixth Quartet of 1956, and he would not turn to it again, except in heavily ironised guise in the Fifteenth Symphony. It is almost as if at a time when younger Soviet composers were eagerly feasting on the newly available delicacies of Western modernism, he had chosen to demonstrate what could still be done within the standard four-movement mould.

As in the Ninth Quartet the gently-paced first movement has a guarded, watchful feel, constantly seeking refuge in familiar plagal cadences. Then, as if unleashing the forces that the first movement did not dare to confront, the second movement is an outpouring of venom unparalleled in Shostakovich's quartets; also unique is its heading of *allegretto furioso* and the substantial passage of unison writing for the two violins. The shock of this outburst is absorbed by a lamenting

passacaglia slow movement, which briefly and movingly glimpses light at the end of the tunnel. This leads without a break into an initially chugging, then sardonic finale that will eventually recall both the passacaglia and first movement themes, maintaining emotional instability to the last page.

Each of Shostakovich's last seven quartets is cast in a different number of movements, reinforcing the point that diversity within the unity of the medium was as much of a creative spur as it had been in his *24 Preludes and Fugues for piano*. Nevertheless, Quartets 11 to 14 form something a sub-group, by virtue of being dedicated to each of the original members of the Beethoven Quartet in turn and making a special feature of their respective instruments. All these works are overshadowed by painful sensations of mortality, which then become virtually a programme for the last quartet.

The Eleventh Quartet was composed rapidly in January 1966. Its seven continuous movements present cryptic character-studies, tenuously unified by the creeping motif first heard at the cello's first entry, then transformed in a quasi-chorale midway through the Introduction. This motif supplies the melodic outline for the succeeding wiry *Scherzo*, and it resurfaces at intervals in the rest of the work. It is there as a brief moment of spiritual consolation in the third movement, which otherwise puts a convulsive spin on the title, *Recitative*. The following *Etude* uses the chorale texture to offset one of the most characteristic textures of Shostakovich late works: a frantic, yet non-directional, perpetual motion, suggestive of the brain racing while the body is crippled.

The Eleventh Quartet is dedicated to the memory of the second violinist of the Beethoven Quartet, Vasily Petrovich Shirinsky, who had died the previous summer. And it pays him a sly tribute. Having given the first violin practically all the thematic interest in the first four movements, Shostakovich spotlights the second violin in a Stravinskian Humoresque, casting him in the role of a mechanical cuckoo. The following *Elegy* (which behaves as though trying to form itself into a passacaglia) then

makes partial amends by twice letting the second violin have the *espressivo* lamenting theme, before returning him to his conventional filling-in role in the *Conclusion*, which sadly reviews themes from the *Introduction* and *Scherzo*.

The Eleventh Quartet was first heard in a chamber concert of Shostakovich's music in Leningrad on 28 May 1966. So well was it received that it had to be encored. Later that same night the composer suffered his first heart attack (his second would come in 1971, shortly after his completion of the Fifteenth Symphony). In September 1967 he broke his right leg in a fall, as a consequence of the degenerative disease that had plagued him for nearly a decade and that was eventually diagnosed as a form of polio. Between them these infirmities necessitated long periods of inactivity in hospitals and sanatoria. Not surprisingly Shostakovich's thoughts turned increasingly to the topic of mortality, as his choice of texts for song-settings in these years confirms. Coincidentally or not, this was also the time when he started to work with 12-note themes. This was not an attempt to build on the famous method established by Schoenberg, for whose music and attitudes Shostakovich had little sympathy. Rather it looked back to an earlier use of 12-note themes and chords to represent some kind of absolute, often inimical quality, such as the thirst for power and knowledge (in Liszt's *Faust Symphony*, Strauss's *Also sprach Zarathustra* and Berg's *Wozzeck*). In Shostakovich's case the prime association is with Death, as in the Fourteenth Symphony (1969) – a setting of eleven poems on this topic and positively saturated with 12-note themes.

The solo cello opening of the Twelfth Quartet (composed in early 1968 and dedicated to Dmitry Tsyganov, first violin in the Beethoven Quartet) is one such theme, covering all twelve notes of the chromatic scale without repetition or recursion, and without rhythmic or dynamic differentiation. 25 minutes later the concluding bars assert an unequivocal D flat major in a fast, energetic fortissimo for all four instruments. To conclude from this that the entire work is a progression from Death to Life, symbolised by the move from atonality to tonality, would probably be too simple-minded.

But it is certainly concerned with the relationship between musical poles. This is already suggested by the continuation of the cello's opening gambit, which unwinds pure D flat major scale patterns from the initial 12-note theme. And taken together the two movements present a journey from torpor to physical assertiveness. As in the Ninth Quartet, this journey can be understood symbolically as a return to creative vigour – *sentendo nuova forza*, as Beethoven styled the contrasting sections of the *Heiliger Dankgesang* slow movement of his Op. 132 Quartet. In general the instrumental theatre of Beethoven's late string quartets is far and away the single most important model for Shostakovich's cycle.

Characteristically for Shostakovich's later works the opening movement has a tentative, provisional quality, oscillating between the brooding material of the opening and a slightly faster would-be waltz led off by the first violin, also built around 12-note themes. The massive second movement begins as a gritty *Scherzo* with Janáčekian trills, extensively worked out and overflowing into a maniac *Trio* section in which 12-note scale-segments are thrown wildly between the instruments. Condensed repetitions of *Scherzo* and *Trio* eventually collapse, via a low-lying cello monologue, into a funereal slow movement, whose middle section is overlaid with a return of material from the first movement (starting with the first violin's determined *pizzicati*). First movement themes then return untrammelled, and eventually some kind of peaceful coexistence with the *Scherzo* seems promised. Instead the friction between them ignites into fiery intensity, leading to one of the rare assertive conclusions in Shostakovich's late works.

Composed in the summer of 1970, in between two lengthy periods of hospital treatment for his recently diagnosed polio-related condition, the 20-minute, single-movement Thirteenth Quartet is dedicated to Vadim Borisovsky, the violist who had retired from the Beethoven Quartet in 1964. Borisovsky's successor, Fyodor Druzhinin, described it, with pardonable exaggeration, as 'a hymn to the viola', and it has since been transcribed, by the composer Alexander Tchaikovsky, and retitled

'*Sinfonia for Viola and Strings*'. As so often in Shostakovich's late works, its unsettled moods and spare textures suggest more than they actually state. Its 12-note themes tend to be built around triads, allowing for smooth transition to tonal or modal harmony. This is typified by the opening viola monologue, which soon gives way to sorrowful minor-mode counterpoint, then to psalm-like repeated-note gestures – another of Shostakovich's most characteristic fingerprints. Within the single, continuous movement there are five clearly defined sections, arranged in 'arch' or 'mirror' form: ABCBA. The outer A sections are dominated by the solo viola, initially brooding, but by the end of the work fiercely intense. The B sections are a kind of paradoxical frozen scherzo, with stabbing three-note motifs accompanied by icy held chords. Most remarkably, the central section of the Quartet is an extended jazzy dance, featuring ghostly taps of the bow on the body of the instruments – a device Shostakovich would have known from Ustvolskaya's 1952 Violin Sonata. Echoes of this *danse macabre* find their way into the truncated returns of the B and A sections. When the viola eventually resumes its monologue, now in its highest register, the ghostly tappings return on the second violin. The only gesture in the entire work more chilling than this is the piercing shriek with which it ends.

In their different ways the Sixth, Ninth and Twelfth Quartets all seem determined to reassert the life-force after the experience of their dark predecessors. So too, with the usual reservations, does the Fourteenth Quartet. The opening bars stride and skip along as if happiness is still possible, as if illness and the death of friends and colleagues could be banished from the composer's mind, as if the traumas enshrined in the Thirteenth Quartet had never happened. What disconcerts, and at the same time fascinates, is the continual reversion to the pain of reality. The opening sonata-form Allegretto constantly loses its grip on cheeriness (though it is up to the performers to what extent this affects the emotional tenor of the movement). The central Adagio, starting from a Tristanesque yearning motif (another of Shostakovich's favourite motivic tags in his late works), seems

determined to become a sorrowful, long-drawn passacaglia. But it fails and instead takes refuge in what Shostakovich himself called an 'Italianate' passage, with its almost poignant yearning for human warmth. This music will recur at the slow conclusion to the finale, which begins as another would-be passacaglia but fails to hold on to that notion as angular two-note figures are hurled between the four instruments.

It is the longing for another temporal plane, symbolised by the poignant Italianate passages, that led Alfred Schnittke to single out this work, along with the Eighth Quartet and the Fifteenth Symphony, as Shostakovich's most significant contribution to a new conception of musical time. He might also have pointed out its significance at the level of cryptogram and symbol. The dedicatee of the Fourteenth Quartet is the cellist of the Beethoven Quartet Sergey Shirinsky, who took part in the first performance of the work in October 1973 but who died a year later, in the middle of rehearsals of the Fifteenth Quartet. Shostakovich's musical tribute to him comes in several guises, the most obvious being the fact that it is the cello that leads off the first movement's apparently innocent, skipping main theme. The third movement's would-be passacaglia theme (violin 1 with pizzicato repeated notes) conceals a musical signature derived from the diminutive form of Sergey, SEREZHA (pronounced Seryozha). This is spelt out cryptically in the musical notes E flat (in German, ES), E, D (in solmization, RE), G (representing the Russian letter ZH), A. The same movement unobtrusively features a quotation, again on the cello, from Shostakovich's opera *The Lady Macbeth of Mtsensk District*, slyly punning on Katerina's arioso to her former lover, '*Seryozha, my darling*'. Also notable, in all three movements, are passages in which the inner parts are conspicuous by their absence – perhaps symbolising the fact that by 1973 the original second violinist of the Beethoven Quartet was dead and the violist had retired.

With the death of Sergey Shirinsky, the privilege of premiering Shostakovich's Fifteenth Quartet fell to the young Leningrad-based Taneyev Quartet. Its six movements are all in the dark key of

E flat minor and all in the same adagio tempo except for the Funeral March (and its echoes in the grand résumé that is the Epilogue) which is even slower. The music is replete with cryptic allusions and symbolic clues, beginning with the opening fugal idea that re-imagines Schubert's famous '*Death and the Maiden*' theme. This is an awesomely depressed and depressing work, whose only consolation, perhaps, is in showing that it is possible to stare into the void without being engulfed by it. Druzhinin remembers Shostakovich's recommendation for performing the first movement: 'Play it so that flies drop dead in mid-air, and the audience starts leaving the hall from sheer boredom.' Clearly the extreme darkness of the music was at the very heart of its conception. Its effect when heard at the end of a concentrated live cycle of performances by the same performers, in the company of an audience that has shared the entire experience, can be shattering. The Fifteenth Quartet carries no dedication but is often understood as a kind of in memoriam for the composer himself.

This time for Shostakovich there was to be no return to creative vigour comparable to the Sixth, Ninth, Twelfth and Fourteenth Quartets. But for the next generation of composers in the Soviet Union and its territories – not only Schnittke, but Kancheli, Knaifel, Silvestrov and a host of others – the blend of thematic allusion, spiritual symbolism, emotional paralysis, and timelessness proved to be a gateway to remarkable new world of musical expression, one that the West would only really begin to come to terms with after the break-up of the USSR in 1991.

David Fanning, 2 August 2005

DES «MÉMOIRES» DE CHOSTAKOVITCH À LA VÉRITÉ DES QUINZE QUATUORS

Durant près d'un quart de siècle, l'image de Chostakovitch a été dominée par la description qu'en donnait l'ouvrage *Testimony, the Memoirs of Shostakovich as related and edited by Solomon Volkov*, publié en 1979 aux Etats-Unis (en français chez Albin Michel en 1980) et illustré en 1987 par un film de Tony Palmer. Le mandat revendiqué par Volkov d'avoir été chargé par le compositeur d'écrire ses mémoires et le caractère fallacieux de l'entreprise furent cependant rapidement dénoncés par une analyse des textes et des sources de la musicologue américaine Laurel Fay et par des témoignages personnels comme celui d'Irina Antonovna, la veuve du compositeur. Malgré l'indélicatesse du procédé, le travail de Volkov joua néanmoins un rôle pionnier en révélant avec force détails bien documentés ce qu'était une vie d'artiste sous le régime soviétique et en révélant des aspects jusqu'alors ignorés de la musique de Chostakovitch comme l'importance des thèmes juifs, l'existence d'une cantate satirique, *Rayok*, mettant en scène Staline et Jdanov ou en opposant le caractère autobiographique du 8^e Quatuor à l'interprétation politique imposée par le régime. Mais en dehors de ce cas particulier, tous les autres quatuors étaient totalement ignorés par Volkov comme si les confidences du compositeur qu'il prétend recueillir auraient tenu pour négligeable cet aspect si important de son œuvre et de la fin de sa vie. Il s'agit, en effet, d'un *opus magnum* de quinze partitions auxquelles des livres entiers sont aujourd'hui consacrés tant leur signification est riche, humainement et musicalement. Aux mémoires apocryphes de Volkov se substitue ainsi le témoignage de la musique elle-même, renforcé par la publication progressive de lettres du compositeur.

La composition des quinze quatuors de Chostakovitch s'étend sur la période 1938-1974 qui va de la 32^e à la 67^e année, couvrant ainsi toute les années de maturité d'une carrière créatrice longue de

cinquante-cinq ans. La première moitié de celle-ci (1921-1948) avait donné neuf symphonies et seulement trois quatuors, la seconde (1949-1975) fait par contre la part belle à ceux-ci avec douze quatuors pour quatre symphonies instrumentales seulement. La date charnière de 1948 avait vu la condamnation pour « formalisme » et réduit à trois le nombre des symphonies autorisées au concert (n°1, n°5 et n°7) conduisant le compositeur à écrire des musiques de film pour survivre et à garder dans le silence du tiroir ses partitions essentielles. La mort de Staline en 1953 n'a malheureusement pas entraîné celle de l'idéologie et le « dégel » se révéla vite illusoire. Le quatuor – genre confidentiel auquel les censeurs ne s'intéressaient guère – devint une forme privilégiée de la musique de Chostakovitch, rejointe à partir de 1967 par quatre grands cycles mélodiques dont les trente-cinq textes confirment par leur contenu souvent contestataire, les intentions expressives du compositeur. Ces cycles et la plupart des quatuors portent des dédicaces personnelles, alors que celles-ci sont très rares dans les autres œuvres de Chostakovitch. Deux symphonies seulement sur quinze font exception (la 8^e Symphonie dédiée à Mravinsky et la 14^e Symphonie à Benjamin Britten mais celle-ci fait partie des cycles mélodiques).

Le choix des dédicaces est donc révélateur de l'amitié de Chostakovitch, pour les musiciens du Quatuor Beethoven, créateur de la plupart des quatuors, mais aussi de quatre relations féminines non dénuées d'aléas divers. Bien que la compositrice Galina Oustvolskaya n'en soit pas le dédicataire, le 5^e Quatuor est fortement marqué par la présence d'une citation d'une de ses œuvres. On peut attribuer à un autre échec sentimental l'absence de dédicace du 6^e Quatuor qui lui succède. En effet, Chostakovitch le composa durant l'été 1956 au lendemain de son second mariage avec une jeune *komsomol*, Margarita Kainova, mais la brève lune de miel suffit à lui ôter toute envie de commémorer une union aussi malencontreuse, ce que le quatuor suivant, écrit en 1960 peu après le divorce, vient confirmer par une dédicace « à la mémoire de Nina Vasilievna », la première épouse, objet, six ans après son décès, d'un hommage tardif mais éloquent.

Les années qui suivirent rapprochèrent encore davantage les quatuors de la vie personnelle du musicien car le dramatique 8^e Quatuor aurait dû, selon une lettre du compositeur, être « dédié à l'auteur de ce quatuor ». Un troisième mariage en 1962 permet cette fois de gratifier la nouvelle épouse, Irina Antonovna Kupinskaïa, de l'hommage de la première partition importante composée ensuite, le 9^e Quatuor.

En dehors de quelques interprètes (Oistrakh, Rostropovitch, le Quatuor Beethoven), les amitiés profondes et durables sont peu nombreuses chez Chostakovitch et, ici encore, seule la musique de chambre nous en apporte les témoignages avec le 2^e Trio « à la mémoire d'Ivan Sollertinski », le 2^e Quatuor (à son collègue le compositeur Vissarion Chébaline) et le 10^e Quatuor dédié à son grand ami, Mieczyslav Weinberg, un musicien juif polonais réfugié en URSS qui a été une source importante de l'inspiration des pages juives de Chostakovitch, en particulier dans les 2^e, 4^e et 8^e Quatuors.

Chacun des quinze quatuors est composé dans une tonalité différente et Chostakovitch envisageait de faire le tour complet des 24 tonalités. Cette règle est loin d'être appliquée rigoureusement au fil des mouvements successifs. Mais il y a plus. Peu avant sa récente disparition, l'éminent musicologue moscovite Iouri Cholopov a publié une étude sur la modalité dans les quatuors de Chostakovitch qui montre que le compositeur s'est inspiré largement de l'usage des modes tels qu'on les rencontre dans la musique orthodoxe ou chez Moussorgski mais aussi chez Bartók, Stravinsky et Messiaen pour développer un système propre de « mode Chostakovitch ». Les indications de tonalités traditionnelles recouvrent donc une recherche dont les incursions sérielles (Quatuors n^{os} 13 à 15), plus évidentes et mieux connues, ne seraient que la pointe de l'iceberg.

On a souvent comparé le corpus des quinze quatuors de Chostakovitch à celui des dix-sept quatuors de Beethoven. Tout les sépare cependant : au cycle quasi continu de Chostakovitch s'opposent les groupements en trois périodes distinctes chez Beethoven, mais c'est surtout l'approche de la mort qui est totalement différente : émaciée et minée par la maladie, la musique des derniers quatuors de

Chostakovitch s'effiloche comme sa propre vie dans une longue méditation que le silence envahit de plus en plus. Chez Beethoven, au contraire, l'effervescence créatrice reste extraordinairement présente malgré la surdité et les assauts de la maladie. Le « Muss es sein ? » interrogateur du 16^e Quatuor, op. 135, déjà repris par Chostakovitch dans son 8^e Quatuor reçoit sa réponse élégiaque avec le 15^e Quatuor, op. 144 dont le cycle mélodique écrit quelques semaines plus tard, *Suite sur des vers de Michelangelo*, op. 145, dédié à Irina Antonovna, vient expliciter l'ultime espérance :

Le destin a voulu que je m'endorme avant l'heure ;
Je ne suis pas mort, je n'ai fait que changer de demeure...
Vous me croyez mort mais je continue à vivre
Pour consoler le monde, dans le coeur de ceux qui m'aiment vraiment,
Non je ne suis pas parti, l'immortalité m'a délivré de la mort.

Frans C. Lemaire

DIMITRI CHOSTAKOVITCH : LES QUINZE QUATUORS A CORDES

Chostakovitch composa le premier de ses quinze quatuors à cordes de mai à juillet 1938. Il avait attendu la trentaine bien sonnée avant de s'intéresser au genre, après s'être imposé dans bien d'autres domaines comme la symphonie, le concerto, la sonate, la mélodie, l'opéra, le ballet, sans compter les musiques de scène et de film. Cet attentisme surprend d'autant plus qu'il avait à plusieurs reprises enjoint les compositeurs soviétiques à se tourner vers la musique de chambre : celle-ci avait été plutôt négligée à l'époque bolchevique, en grande partie parce qu'elle incarnait

l'élitisme bourgeois. Paradoxalement, alors que le climat culturel des années trente s'assombrissait au gré des sombres présages du Réalisme socialiste de Staline, une re-bourgeoisification s'opérait, et la désapprobation qui recouvrait des genres tels que le quatuor à cordes, à vrai dire tacite, s'éventa – tout aussi tacitement d'ailleurs.

C'est cependant par une forme d'entrée de service que Chostakovitch pénétra l'univers du quatuor à cordes proprement dit (il avait fait un arrangement d'une aria et d'une polka quelques années avant de s'attaquer à son premier quatuor). En 1937, en contribution au processus de réhabilitation consécutif à sa disgrâce officielle de l'année précédente, il avait commencé d'enseigner la composition dans son « alma mater », le Conservatoire de Leningrad. À bien des égards, son premier Quatuor à cordes a les apparences d'un modeste exercice tel qu'il avait l'habitude d'en imposer à ses élèves (et qu'il réalisait souvent en leur compagnie). Sans qu'il s'agisse d'un précédent – ni d'une dernière fois du reste, – la tonalité de *do* majeur y symbolise un nouveau départ, une réorientation vers l'inspiration de la musique (plus ou moins) pure.

« J'essaie de communiquer des images d'enfance, assez naïves, d'une humeur claire et primesautière », écrira-t-il en guise d'explication. « Le premier mouvement était une manière d'exercice, et je n'avais aucune intention de compléter l'œuvre ou de la voir exécuter. » Mais Chostakovitch était par nature, aussi bien que par le jeu des circonstances, incapable de garder longtemps un état d'esprit positif. Les deux mouvements extrêmes du premier Quatuor font usage d'un *do* majeur juvénile qui semble fragile et ne peut être conservé ou retrouvé que par la force de la volonté. Ce « premier mouvement » devint en fait le début du finale, car les deux mouvements furent inversés par rapport au plan original. Ainsi, l'essai de premier mouvement du quatuor, tel que nous le connaissons aujourd'hui, a dû être à l'origine une tentative de finale, et l'énergique finale a dû être initialement un énergique premier mouvement – inversion intéressante du concept de « développement de la personnalité » qui constituait un topique du Réalisme socialiste dans la

littérature de l'époque. Les deux mouvements centraux, apparemment, ne furent pas concernés par ce processus de restructuration ; ils sont tous deux sombres et angoissés – un mouvement lent en la mineur en forme de variations, avec un long thème dont la fluidité traverse de nombreuses tonalités, et un scherzo en sourdine, haletante caricature de valse.

Le quatuor Beethoven, la formation russe la plus prestigieuse de l'époque, ne sera pas étranger, loin s'en faut, au déploiement d'un cycle de quinze quatuors, aussi impressionnant que son début aura été modeste. Il donna la création moscovite du premier Quatuor (la toute première exécution avait eu lieu à Leningrad par le quatuor Glazounov, le 10 octobre 1938). Au lieu d'un deuxième quatuor, Chostakovitch composa son Quintette à clavier, qu'il se destinait à jouer lui-même avec les Beethoven. Ils en donnèrent la première le 23 novembre 1940. Le Quatuor n°2 ne devait suivre qu'en 1944, immédiatement après la note finale tracée au Trio à clavier n°2. Les deux œuvres devaient être créées à Leningrad le 14 novembre de cette année. Le compositeur était au piano pour le trio ; ses relations avec l'ensemble allaient durer trente ans, et le quatuor Beethoven créa les Quatuors de Chostakovitch à l'exception du tout dernier.

Malgré ses intitulés de mouvements apparemment modestes, le Quatuor n°2 est une œuvre infiniment plus ambitieuse que le premier. On ignore la vraie raison pour laquelle Chostakovitch hésita à en intituler le premier mouvement *Ouverture* ; on ne pourra que conjecturer qu'il révélait l'existence d'un scénario dramatique caché. Il s'agit en réalité d'un mouvement de forme sonate parfaitement achevé, et complet jusques et y compris sa réexposition. D'emblée, avec une entrée en matière de caractère dansé et folklorique, s'installe un climat de discussion vive, à la texture serrée et à l'émotion difficilement contenue. Au début du développement, la tension se relâche un peu, mais la musique replonge rapidement dans ce maelström. Le *Récitatif* et *Romance* qui suit surgit de la plume du compositeur en un seul jour (alors qu'il en avait passé quatre à finir le premier mouvement). On ne saura jamais si un argument dramatique peut expliquer les lamentations

passionnées du premier violon, bien que les tensions emplissant alors la vie publique et privée de Chostakovitch en fournissent une matière potentiellement abondante. Peut-être ne s'agit « que » – mais ne serait-ce déjà pas beaucoup ? – d'une tentative d'égaliser le pouvoir d'éloquence, à la fois profond et ineffable, du dernier Beethoven. Peut-être aussi ne s'agit-il « que » d'un hommage à l'extraordinaire pouvoir expressif du leader du quatuor Beethoven, Dimitri Tsyganov. Le premier violon conduit d'ailleurs également le bal dans la *Romance* centrale, au contenu émotionnel également instable ; il s'agit d'une variation libre du matériel mélodique du récitatif, où les autres instruments sont réduits au rôle d'accompagnement. Tous les quatuors de Chostakovitch ont un mouvement en sourdine, évoquant tantôt des réminiscences consolatrices, même inabouties, tantôt – comme ici – l'anxiété ou la frustration. L'ouverture en demi-teintes est une valse, trop rapide pour être raisonnablement une danse ; puis des fortissimi toujours plus intenses entrent en lutte quasi paranoïaque contre l'univers contraint des sourdines. Le *mi* bémol mineur du troisième mouvement est aussi distant que possible de la tonalité générale du quatuor, *la* majeur. Aussi, le finale débute-t-il en tentant de combler ce gouffre. Mais il n'y parvient qu'en accédant à un *la* . . . de mode mineur, et jusqu'à la fin, c'est en vain qu'on attendra le retour consolateur au ton majeur. Dans l'histoire de la musique, de telles évolutions – un mouvement initial en majeur, un finale en mineur – sont extrêmement rares. La *Symphonie italienne* de Mendelssohn en constitue probablement le précédent le plus remarquable, mais la conclusion de Chostakovitch est infiniment plus sombre – une cousine russe, en quelque sorte, au finale stoïque de la *Symphonie n°4* de Sibelius.

À partir de 1946, l'année du Quatuor n°3, treize quatuors devaient surgir de la plume de Chostakovitch, pour seulement six symphonies. Ce sont d'ailleurs les quatuors qui semblent concentrer toute la densité symphonique de la construction musicale, alors que les symphonies – après la dixième née en 1953 – évoluent vers des fresques programmatiques et la mixité des

genres – vocal et instrumental. Une des raisons de cet élan pour la composition de quatuors fut l'intention du compositeur (explicitement exprimée plus tard, lors des répétitions préparatoires à la création du Quatuor n°7) d'accomplir un cycle de 24 quatuors dans tous les tons, ainsi qu'il l'avait déjà réalisé dans ses *24 Préludes et Fugues* de 1950-51, mais avec une succession différente des tonalités par tierces descendantes. Cependant, la variété des structures et des atmosphères dispersera toute impression de placage artificiel d'un schéma général.

À bien des égards, le Quatuor n°3 rappelle le caractère et l'allure des symphonies de guerre (nos 8 et 9). Comme elles, il se dessine en cinq mouvements. L'*Allegretto* initial partage son effronterie de clown triste avec le finale de la Symphonie n°9, bien que la virtuosité contrapuntique de son développement relève directement de l'écriture de quatuor. Les deux succédanés de scherzos qui suivent sont frères des mouvements correspondants dans la Symphonie n°8. Il en va de même pour le faux mouvement lent, qui semble absorber le choc du cynisme et de la brutalité qui précèdent. Le *Moderato* conclusif, quant à lui, a quelque chose du lyrisme indécis du finale de la huitième. Son premier motif rappelle le théâtre de marionnettes inauguré dans le premier mouvement, comme s'il voulait réinstaurer la gaieté au milieu de la tragédie ; mais un second épisode vient proposer un thème de passacaille aux allures de protestation virulente. Les mesures finales sont écrites dans un fa majeur dont la sonorité est désolée et semble hantée par « la Question éternelle : pourquoi, et pour quoi ? », comme Chostakovitch le suggéra lui-même lors d'une répétition avec le quatuor Borodine.

Les cinq premiers quatuors témoignent d'un élargissement continu des horizons artistiques : après la simplicité désarmante du premier, le caractère décousu du deuxième en forme de suite, la forme épique du troisième en cinq mouvements, le Quatuor n°4 (1949) apporte sa pierre à cet ensemble en gestation, par une tonalité très nettement ethnique (et, dans le finale, spécifiquement juive), qui a toutes les apparences d'un défi à la seconde disgrâce publique de Chostakovitch lors de la

campagne anti-formaliste de 1948, quand les compositeurs furent exhortés à écrire de la musique pour le peuple et émanant de sources populaires. Sans qu'il s'agisse d'un précédent, Chostakovitch trouva le moyen de contourner le prescrit officiel afin de respecter ses propres idéaux et principes. Ainsi, le matériel populaire du Quatuor n°4 engendre à la fois une œuvre aux contours modestes et un drame musical des plus complets ; et son inspiration partiellement juive était destinée à se transformer en source de réflexion et de décryptage intarissable pour les « Kremlinologues » à venir. Dominant l'accompagnement bourdonnant de l'ouverture du premier mouvement, un thème ondulant monte en puissance, comme en lutte pour se libérer d'un joug. En fait de libération, il se heurte bientôt, ici à des pédales harmoniques dissonantes, là à des rythmes contradictoires, en sorte que ses tentatives et les résistances qu'elles rencontrent engendrent un drame musical d'une poignante particularité, échappant nettement aux structures formelles traditionnelles. Le premier mouvement n'a d'ailleurs que bien peu de rapports avec les contrastes de la forme sonate : il propose plutôt un climax anticipé, suivi de douloureux soubresauts ; ce déséquilibre voulu sera graduellement compensé à mesure que le reste de l'œuvre se déploie. La nostalgie de « ce qui aurait pu être » est, sans doute, une spécialité russe ; mais l'association d'une détermination macabre, de coloris folkloriques et de pédales harmoniques semblent plutôt chargées ici du sens de « ce qui n'aurait jamais dû se passer ». D'une veine plus naturellement mélancolique, le mouvement lent en *fa* mineur, tout en tentatives inabouties, adopte un plan similaire au premier mouvement ; après quoi l'*Allegretto* en *do* mineur, par son caractère obsessionnel et frondeur, ouvre la voie au finale en déployant un motif principal d'allure folklorique sur un accompagnement vif. Chostakovitch introduit alors un pont vers le finale lui-même par une introduction en forme de récitatif qui reviendra encore au plus fort du mouvement. Le Quatuor n°4 fut exécuté lors d'une audition privée à la fin de l'année 1949, mais ne reçut sa création publique que quatre ans plus tard, au neuvième mois du dégel – ou prétendu dégel – qui suivait la mort de Staline.

Composé en 1952, le Quatuor n°5 constitue un premier sommet dans la conception évolutive du quatuor à cordes chez Chostakovitch ; par son ampleur quasi symphonique et la densité de sa construction, il représente alors sa tentative la plus ambitieuse dans le genre. En même temps, la présence d'éléments cryptés ouvre les portes d'un monde privé, intime, évolution qui, elle, culminera dans le Quatuor n°8. Parmi les premiers mouvements rapides, relativement rares chez Chostakovitch, l'*Allegro non troppo* du Quatuor n°5 est sans conteste un des plus réussis. Il revient à la forme sonate – complète, avec réexposition – des deuxième et troisième quatuors, mais l'amplifie et l'intensifie, apportant un démenti musical à ses propres auto-accusations – dérisoires ? – dans lesquelles il s'estimait incapable de composer de tels mouvements. Construisant ses thèmes à partir d'un groupe de brefs motifs très caractérisés et exposés d'emblée, il élargit les frontières de l'exposition par un ingénieux processus de modulation métrique, donnant l'impression qu'une strate de la musique ralentit alors que les autres demeurent inchangées. Alors qu'un climax intense est atteint au milieu du mouvement, non sans rappeler ce qui se produisait dans le Quatuor n°2, un nouveau thème est brusquement introduit, flanqué du premier en contrepoint. Cela conduit à un pic hystérique, que le premier violon escalade jusqu'à des hauteurs pratiquement inouïes dans la littérature de quatuor. Le nouveau thème reparaît alors dans la coda, contrit, comme nimbé de mélancolie – il reparaîtra encore à un moment crucial du finale. Au-delà de leur rôle dans l'extension de la structure du Quatuor n°5, ces pages précises appellent évidemment une explication programmatique. Ceci n'est d'ailleurs guère difficile, puisque le thème en question est directement repris du *Trio* pour clarinette, violon et piano (1949) de Galina Ustvolkskaïa, une élève de Chostakovitch. Ustvolkskaïa avait étudié de 1938 à 1947 avec le maître, qui s'était pris d'une vive affection pour elle. Deux ans après le Quatuor n°5, après la mort de sa première épouse, il demanda Ustvolkskaïa en mariage mais essuya un refus. En 1960, lorsque le premier mari de la jeune femme mourut et alors que le second mariage de Chostakovitch avait volé en éclats, celui-ci chercha de

nouveau à entrer en relations avec elle et fut une fois encore éconduit. Il est dès lors extrêmement tentant de voir dans les sautes d'humeur – de l'hystérie à la paralysie en passant par les regrets – qui alimentent si puissamment le drame dans le Quatuor n°5, l'image même de ses relations avec la jeune femme.

On sera frappé par la différence de ton initiale du Quatuor n°6 (1956), dont la facilité d'accès rappelle les musiques de film du compositeur, comme *La Chute de Berlin* (1949). L'œuvre retourne non seulement au moule classique des quatre mouvements des 1^{er}, 2^e et 4^e quatuors, mais aussi à l'innocence « d'avant la chute », caractéristique du Quatuor n°1. De nombreuses explications toutes faites ont été fournies à cette apparente régression. La plus simple serait que Chostakovitch avait donné libre cours à une vision tragico-symphonique dans ses quatuors précédents (ainsi que dans ses Symphonies n°s 4 à 10) et voulait opérer un changement. Ce pourrait être aussi que son ton pacifiste se voulait en concordance avec la ligne internationale officielle du Parti, celle d'une nation pacifique emportée malgré elle dans les premières années de la Guerre froide ; dans cette optique, l'hypocrisie de la position adoptée s'exprimerait par cette bizarre autant qu'inconfortable sensation de prudence qui s'exhale des surfaces trop lisses de l'œuvre. Ce sourire de Joconde reflète peut-être aussi l'ardent désir du compositeur de croire en la possibilité d'une félicité conjugale, à l'heure même de sa lune de miel avec sa seconde épouse. Aucune de ces hypothèses ne peut être affirmée ou infirmée ; le problème du ton général de ce Quatuor n°6 ne cessera de susciter des questions. Considérons l'étrange cadence qui survient à chaque fin de mouvement : elle représente un cas classique d'innocence feinte chez Chostakovitch. En termes musicaux, elle fonctionne parfaitement, sans préjudice de toute explication extra musicale hypothétique, car le dessin abyssal de la ligne du violoncelle renvoie à la première incursion chromatique de l'œuvre et, par là, se conforme au rôle « reliant » habituel d'une cadence. On remarquera également que le point culminant tendu au-dessus de l'abysse est une forme verticalisée (c'est-à-dire présentée en accord plutôt qu'en

notes successives) de la signature du compositeur en notation musicale alphabétique allemande, à savoir les notes *ré* (= D), *mi* bémol (= S), *do* (= C), *si* (= H), soit D pour Dmitri et SCH pour « Schostakowitsch ».

Le Quatuor n°7 fut achevé en mars 1960, quatre mois exactement avant que Chostakovitch n'entame son huitième. Le compositeur avait entamé son travail au cours de l'été précédent, en mémoire de sa première épouse, Nina Varzar, dont le 50^e anniversaire aurait dû être célébré en mai 1959. Sa forme est en trois mouvements, mais ceux-ci sont aussi exceptionnellement ramassés que ceux du cinquième quatuor avaient été étirés : il s'agit ni plus ni moins du plus bref quatuor de Chostakovitch, excédant à peine 12 minutes. Comme la norme s'en établissait de plus en plus (s'opposant en cela aux symphonies), le centre de gravité de la structure réside ici dans le finale, les deux mouvements initiaux ne se départissant pas d'une atmosphère de prélude, et fournissant au finale de quoi mêler à sa propre fugue-scherzo initiale. Tous ces éléments se trouveront réunis dans la mélancolique valse en sourdine qui conclut l'œuvre. La perte de l'être cher, élément autobiographique possible étant donné la dédicace de l'œuvre, s'incarne dans l'absence fréquente d'un instrument ou l'autre de la texture polyphonique, et la sensation en est augmentée encore par de fréquentes allusions à des œuvres écrites en des moments particulièrement intenses des années de mariage. Le Quatuor n°8 est, de loin, le plus souvent exécuté du cycle. C'est logique, dans la mesure où il est aussi celui dans lequel des circonstances extra musicales s'inscrivent avec le plus de relief. Chostakovitch le composa en trois jours, à Gohrisch près de Dresde, au mois de juillet 1960. Il séjournait dans la capitale saxonne afin d'écrire la partition du film *Cinq jours, cinq nuits*, commémorant la destruction de Dresde pendant la deuxième guerre, et venait d'en visiter les ruines. Quand vint le temps de la création du quatuor, en octobre, l'œuvre portait officieusement la dédicace « Aux victimes du fascisme et de la guerre » ; les commentaires de Chostakovitch sur les apparentes connexions de l'œuvre avec sa visite à Dresde furent rapidement

enjolivés de sorte que, par exemple, les longues notes tenues et les accords agressifs du quatrième mouvement représenteraient désormais le vrombissement des bombardiers et l'éclatement des bombes. Mais, pour Chostakovitch, le traumatisme de 1960 n'était pas dû qu'à une visite de des premières mesures de la Symphonie n°1. Cet inachèvement de la fugue laisse une impression suspendue d'échec, qui ne sera compensée que dans le finale, quand la fugue se déploiera complètement, transcendant magnifiquement les citations, les récitatifs douloureux et l'amertume des trois mouvements centraux, et les faisant résonner comme des flash-back sur une vie dévastée. Dans ce finale, nous nous trouvons confrontés, au plus près de ce qu'un compositeur agnostique pouvait concevoir, de l'inscription mise par Beethoven en tête de la dernière page de sa *Missa solemnis* : « Une prière pour la paix intérieure et extérieure ». Plusieurs parmi les quinze quatuors de Chostakovitch invitent à les considérer par paires – les 4^e et 5^e, par exemple, en tant qu'œuvres ambitieuses de l'après-guerre qui avaient dû attendre la mort de Staline pour pouvoir être créées ; ou les 7^e et 8^e, composés l'un à la suite de l'autre en 1960, tous deux de forme ramassée et, chacun à sa manière, autobiographiques. Les Quatuors n°9 et n°10 constituent également un tel couple. Ils furent, ensemble, le résultat d'une fièvre de travail survenue en 1964 et qui permit au compositeur de surmonter une passe improductive ; celle-ci l'avait fait abandonner en cours de route un neuvième quatuor (la partition redécouverte fut exécutée à Moscou par le quatuor Borodine en janvier 2005 et sera donnée à Paris par le quatuor Danel en février 2006). Une part de ce regain d'activité devait à l'exemple de son disciple Mieczyslaw Weinberg, qui avait écrit son 9^e Quatuor l'année précédente. Bien que les Quatuors n^{os} 9 et 10 soient des œuvres de grande dimension et puissent être comptés par les quatuors les plus « symphoniques » (à côté des n^{os} 2, 3, 5 et 12), ils diffèrent sensiblement par leur structure. Quatre des cinq mouvements enchaînés du Quatuor n°9 explorent le mode d'expression le plus caractéristique de Chostakovitch – des circonvolutions angoissées et un souvenir de polka ; une méditation élégiaque ; une obsédante

irruption de musique klezmer ; l'immobilité du purgatoire. Chacun d'eux est ensuite versé dans le maelström d'un finale copieux et récapitulatif. Comme dans le Quatuor n°8, celui-ci prend l'allure d'une fugue, mais une fugue qui oppose à l'angoisse existentielle qui caractérisait le quatuor précédent, un puissant contrepoids affirmatif. Et cependant, comme souvent, la puissance de la conclusion de Chostakovitch vient de la complexité de ses ombres émotionnelles, avec, en filigrane du point final, un indéniable point d'interrogation. Le Quatuor n°10 est plus classique, avec sa forme en quatre mouvements. C'était la première Dresde. En juin avait commencé l'instruction de son dossier d'admission au Parti communiste ; elle devait durer un an. On se perd en conjectures sur la motivation qui avait été la sienne – conviction ou résultat de promesses flatteuses – mais il apparaît en tout cas que ce processus fut douloureux, entre autres parce que le créateur savait combien, pour de nombreux camarades compositeurs, artistes et citoyens, il représentait une autorité morale. Et il est probable que le Quatuor porte en lui une bonne part de ces souffrances secrètes.

L'élément autobiographique s'imposa en tout cas à tous, y compris aux commentateurs officiels soviétiques. Il est vrai qu'il sautait aux yeux. Chacun des cinq mouvements enchaînés comporte la signature DSCH, et tous sont infestés de citations et d'allusions tirées d'au moins une demi-douzaine d'œuvres, depuis la Symphonie n°1 de 1924-25 jusqu'au premier *Concerto pour violoncelle* de 1959. Il n'est donc pas étonnant de trouver dans la correspondance de Chostakovitch, peu après la composition de l'œuvre, ce commentaire à moitié ironique : « Si je meurs un jour, il est peu probable que quelqu'un écrira une œuvre à ma mémoire. Je m'en suis donc chargé moi-même. » Ceci constitue un pas possible, sinon obligatoire, vers d'autres interprétations qui proposeraient de voir en ce 8^e Quatuor une charge anticomuniste déguisée, dans laquelle « l'éclatement des bombes », par exemple, ne serait rien d'autre que les sinistres coups frappés de grand matin par les délégués du NKVD lorsqu'ils venaient réveiller en sursaut le compositeur. Le premier mouvement commence comme une fugue dont le sujet serait le tétracorde DSCH.

Mais la veine contrapuntique s'épuise rapidement et fait place à une première citation – celle des premières mesures de la Symphonie n°1. Cet inachèvement de la fugue laisse une impression suspendue d'échec, qui ne sera compensée que dans le finale, quand la fugue se déploiera complètement, transcendant magnifiquement les citations, les récitatifs douloureux et l'amertume des trois mouvements centraux, et les faisant résonner comme des flash-back sur une vie dévastée. Dans ce finale, nous nous trouvons confrontés, au plus près de ce qu'un compositeur agnostique pouvait concevoir, de l'inscription mise par Beethoven en tête de la dernière page de sa *Missa solemnis*: « Une prière pour la paix intérieure et extérieure ».

Plusieurs parmi les quinze quatuors de Chostakovitch invitent à les considérer par paires – les 4^e et 5^e, par exemple, en tant qu'œuvres ambitieuses de l'après-guerre qui avaient dû attendre la mort de Staline pour pouvoir être créées ; ou les 7^e et 8^e, composés l'un à la suite de l'autre en 1960, tous deux de forme ramassée et, chacun à sa manière, autobiographiques. Les Quatuors n°9 et n°10 constituent également un tel couple. Ils furent, ensemble, le résultat d'une fièvre de travail survenue en 1964 et qui permit au compositeur de surmonter une passe improductive ; celle-ci l'avait fait abandonner en cours de route un neuvième quatuor (la partition redécouverte fut exécutée à Moscou par le quatuor Borodine en janvier 2005 et sera donnée à Paris par le quatuor Danel en février 2006). Une part de ce regain d'activité devait à l'exemple de son disciple Mieczyslaw Weinberg, qui avait écrit son 9^e Quatuor l'année précédente.

Bien que les Quatuors n°9 et 10 soient des œuvres de grande dimension et puissent être comptés par les quatuors les plus « symphoniques » (à côté des n°s 2, 3, 5 et 12), ils diffèrent sensiblement par leur structure. Quatre des cinq mouvements enchaînés du Quatuor n°9 explorent le mode d'expression le plus caractéristique de Chostakovitch – des circonvolutions angoissées et un souvenir de polka ; une méditation élégiaque ; une obsédante irruption de musique klezmer ; l'immobilité du purgatoire. Chacun d'eux est ensuite versé dans le maelström d'un finale copieux

et récapitulatif. Comme dans le Quatuor n°8, celui-ci prend l'allure d'une fugue, mais une fugue qui oppose à l'angoisse existentielle qui caractérisait le quatuor précédent, un puissant contrepoids affirmatif. Et cependant, comme souvent, la puissance de la conclusion de Chostakovitch vient de la complexité de ses ombres émotionnelles, avec, en filigrane du point final, un indéniable point d'interrogation.

Le Quatuor n°10 est plus classique, avec sa forme en quatre mouvements. C'était la première fois que Chostakovitch choisissait de se couler dans ce moule depuis son sixième quatuor de 1956 ; c'était aussi la dernière, si l'on excepte le déguisement ironique de la Symphonie n°15. À une époque où les jeunes compositeurs soviétiques se régalaient des délicatesses du modernisme occidental retrouvé, Chostakovitch paraît presque parier sur la démonstration de ce qui pouvait encore être fait dans le respect de la forme en quatre mouvements. Comme dans le Quatuor n°9, le premier mouvement, d'allure bonhomme, laisse une impression de retenue et de prudence, cherchant constamment refuge dans des cadences plagales familières. Comme pour libérer les forces qu'il s'était refusé à confronter, le deuxième mouvement qui lui fait suite est une véritable projection de venin, phénomène sans pareil dans les quatuors de Chostakovitch ; l'indication *allegretto furioso* est également unique, comme l'est encore l'unisson prolongé des deux violons. Le choc provoqué par cette explosion est comme absorbé par un lamento en forme de passacaille et constituant le mouvement lent. Ce sombre tunnel ne sera éclairé d'un rai de lumière qu'à son extrémité ultime, pour s'enchaîner ensuite au finale. Celui-ci, reprenant d'abord son souffle, se fait bientôt sardonique et, reprenant les thèmes de la passacaille et du premier mouvement, va maintenir l'instabilité émotionnelle jusqu'à la dernière mesure.

Chacun des sept derniers quatuors de Chostakovitch présente un nombre de mouvements différent, étayant l'avis que la diversité dans l'unité sera, dans cet ensemble et ce genre musical, aussi frappante que dans les *24 Préludes* écrits pour le piano. Cependant, les Quatuor n°s 11 à

14 constituent en quelque sorte un sous-groupe, par leur dédicace à chacun des membres fondateurs du quatuor Beethoven et donnant une importance particulière à chacune de leurs parties respectives. Ces œuvres sont également dominées par un sentiment douloureux de mort, cette compagne désormais proche qui fournira elle seule le programme du dernier quatuor.

Le Quatuor n°11 fut composé rapidement, en janvier 1966. Ces sept mouvements enchaînés évoquent des études de caractère cryptées. Elles sont à peine reliées par un motif rampant, entendu d'emblée à l'entrée du violoncelle, puis transformé en pseudo choral au travers de l'Introduction. Ce motif fournit la matière du *Scherzo* qui suit, sec et nerveux, et resurgira encore, ici et là, ultérieurement, comme dans le troisième mouvement, en guise de fugace consolation spirituelle au sein d'un *Récitatif* empêtré dans des tournoiements convulsifs. L'*Étude* qui suit utilise ce même choral pour aboutir à une des textures les plus caractéristiques des œuvres tardives de Chostakovitch : un mouvement perpétuel frénétique mais désorienté, suggérant l'activité du cerveau quand le corps se désagrège.

Le Quatuor n°11 est dédié à la mémoire du second violon du quatuor Beethoven, Vassili Petrovitch Chirinsky, décédé l'été précédent. L'hommage est assez roublard : ayant confié pratiquement tout le matériel thématique important au premier violon dans les quatre premiers mouvements, Chostakovitch met subitement le second en pleine lumière dans une Humoresque stravinskienne, où il lui donne le rôle d'un coucou mécanique. L'*Élégie* qui suit, qui fait mine de s'organiser en passacaille, fait amende honorable en confiant au second violon, par deux fois, le soin de chanter la lamentation *espressivo*, avant de le ranger de nouveau dans son rôle conventionnel dans la *Conclusion*, qui ressasse tristement des thèmes issus de l'*Introduction* et du *Scherzo*.

L'œuvre fut créée lors d'un concert consacré à la musique de chambre de Chostakovitch, le 28 mai 1966 à Leningrad. Elle fut si bien reçue qu'elle dut être bissée. La nuit même, le compositeur fut victime de sa première attaque cardiaque (la seconde devait survenir en 1971, peu après

l'achèvement de la Symphonie n°15). En septembre 1967, il se cassa la jambe droite lors d'une chute liée à la maladie dégénérative qui le minait depuis près de dix ans et qui s'avéra en fait être une forme de poliomyélite. Entre-temps, il dut arrêter ses activités et séjourner dans des hôpitaux et des sanatoriums ; il n'est donc pas étonnant de voir les pensées de Chostakovitch se tourner avec une insistance croissante vers l'idée de mort, de finitude, comme en témoignent du reste les textes qu'il choisit de mettre en musique à cette époque.

Coïncidence ou non, ce fut aussi l'époque à laquelle le compositeur aborda le langage dodécaphonique. Il ne s'agissait pas de reprendre la célèbre méthode de composition de Schoenberg, dont Chostakovitch n'aimait réellement ni la personnalité, ni la musique ; il s'agissait plutôt d'un regard rétrospectif vers un usage plus ancien de thèmes et d'accords à douze sons qui représentaient un forme d'absolu, de « tout » à connotation souvent négative – on pensera à l'expression de la soif de pouvoir et de connaissance dans la *Faust-Symphonie* de Liszt, *Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss et *Wozzeck* de Berg. Dans le cas qui nous occupe, l'association faite par Chostakovitch est de toute évidence celle de la Mort, comme dans la Symphonie n°14 (1969), dont les onze poèmes chantés traitent de la mort et qui est littéralement infestée de thèmes dodécaphoniques.

Le solo de violoncelle qui ouvre le Quatuor n°12 (composé au début de 1968 et dédié à Dimitri Tsyganov, le premier violon du quatuor Beethoven) est précisément un de ces thèmes, parcourant les douze degrés de l'échelle chromatique sans répétition ni récurrence, et sans différenciation rythmique ni dynamique. Quelques vingt-cinq minutes plus tard, les mesures conclusives affirment clairement un *ré* bémol majeur dans un fortissimo rapide et énergique des quatre instruments. En conclure que l'œuvre entière serait un parcours de la Mort à la Vie, symbolisé par le passage de l'atonalité à la tonalité, serait passablement réducteur. Mais elle est de toute évidence pénétrée du problème de la relation entre ces pôles musicaux symboliques. On le constate déjà dans la

suite donnée à ce « rite sacrificiel » initial du violoncelle, qui dégage de la série de douze sons de véritables accords de *ré* bémol majeur. Pris dans leur ensemble, les deux mouvements constituent un parcours de la torpeur vers l'affirmation de l'existence. Comme dans le Quatuor n°9, ce parcours peut être envisagé sur le plan symbolique, car il correspond à une vigueur retrouvée – « *sentendo nuova forza* », comme l'inscrivait Beethoven audessous des sections contrastées du mouvement lent, *Heiliger Dankgesang*, de son Quatuor op. 132. Du reste et plus généralement, le drame instrumental des derniers quatuors de Beethoven peut être considéré comme le modèle essentiel et unique du vaste cycle de Chostakovitch.

Conformément aux œuvres tardives du compositeur, le premier mouvement présente des caractéristiques attentistes, inabouties, oscillant entre le matériau sombre présenté d'emblée et un ersatz de valse, conduite par le premier violon et également conçue sur des thèmes à douze sons. Le grand deuxième mouvement commence par un rugueux *Scherzo* aux trilles janáčekiens, très travaillé, débouchant sur un *Trio* rageur où les fragments de séries sont projetés d'un instrument à l'autre. Les répétitions écourtées du *Scherzo* et du *Trio* finissent par sombrer, via un monologue grave du violoncelle, dans un mouvement lent de caractère funèbre, dont la partie centrale est traversée de rappels du premier mouvement (à commencer par les *pizzicati* du premier violon). Des thèmes du premier mouvement reviennent alors sans entrave, charriant avec eux l'espoir d'une coexistence pacifique avec le *Scherzo*. Mais, au contraire, de cette rencontre émane bientôt une intensité brûlante, conduisant vers l'une des rares conclusions affirmatives qu'on puisse trouver dans les œuvres tardives du compositeur.

Le Quatuor n°13 fut composé pendant l'été 1970, dans l'intervalle séparant deux longues hospitalisations consécutives au diagnostic de poliomyélite qui venait d'être posé. Il est dédié à Vadim Borisovsky, l'altiste qui s'était retiré du quatuor Beethoven en 1964. Son successeur, Fiodor Droujinine, décrit l'œuvre – non sans une exagération bien pardonnable – comme un « hymne

à l'alto » ; elle a été d'ailleurs depuis été transcrite par Alexander Tchaïkovski sous le titre de Symphonie pour alto et cordes. Comme si souvent dans les œuvres tardives de Chostakovitch, l'humeur y est indécise, la texture sèche ; la suggestion y remplace l'affirmation. Ses thèmes à douze sons tendent à se cristalliser en triades, permettant des transitions fluides vers des harmonies tonales ou modales. Ceci est clair dès le monologue initial de l'alto, qui laisse bientôt place à un contrepoint douloureux en mode mineur, puis à des répétitions psalmodiantes – une autre marque de fabrique de Chostakovitch. Au sein du continuum que constitue le quatuor, on décèle clairement cinq sections en arche, ABCBA. Les sections externes, A, sont dominées par l'alto, ruminant ses idées dans la première section avant de les exposer avec feu dans la dernière. Les sections B sont des manières de scherzos, paradoxaux, comme pétris par le froid, avec des motifs de trois notes piquées, accompagnés d'accords d'une fixité glacée. La partie centrale est des plus remarquables : il s'agit d'une longue danse évoquant le jazz, avec des coups donnés par de fantomatiques archets sur le corps des instruments – un procédé que Chostakovitch aurait découvert dans la Sonate pour violon d'Ustvol'skaya (1952). Des échos de cette « danse macabre » se retrouveront dans les retours tronqués des sections B et A. Quand l'alto termine enfin son monologue, cette fois dans son registre le plus aigu, les coups reviennent au second violon. Le seul élément plus glaçant encore que celui-là, dans l'œuvre entière, sera le cri perçant qui la termine. Chacun à sa manière, les 6^e, 9^e et 12^e Quatuors paraissent déterminés à rassembler de nouvelles forces vitales après le passage de leurs sombres prédécesseurs. Il en va de même, avec toutes les réserves d'usage, avec le Quatuor n°14. Le va-et-vient des premières mesures semble indiquer que le bonheur est encore accessible, comme si la maladie et la mort d'amis et de collègues pouvaient être évacuées de l'esprit du compositeur, comme si les traumatismes exprimés par le Quatuor n°13 n'avaient jamais existé. Ce qui déconcerte, et fascine en même temps, est le retour permanent à la pénible réalité. L'*Allegretto* initial de forme sonate perd constamment le contrôle

sur sa propre bonne humeur (bien qu'il revienne aux interprètes de décider dans quelle mesure ceci doit affecter la teneur émotionnelle du mouvement). L'*Adagio* central, partant d'un ardent motif tristanesque (autre obsession dans les dernières œuvres de Chostakovitch), semble s'orienter vers une passacaille triste et longue. Mais cela ne se produit pas : le quatuor se réfugie dans un passage que Chostakovitch décrira lui-même comme italianisant, avec une ardeur humaine déferlante. Ce chaleureux italianisme fera un retour remarqué dans la conclusion lente du finale ; celui commence pourtant comme une autre passacaille mais ne parviendra pas à s'y tenir sous les attaques conjuguées de petits motifs de deux notes, anguleux et partagés entre les quatre instruments.

C'est la tension vers un autre espace-temps, symbolisée par ces poignants passages italianisants, qui conduisit Alfred Schnittke à voir en cette œuvre, avec le Quatuor n°8 et la Symphonie n°15, la contribution la plus significative à une conception nouvelle du temps musical. Il aurait pu aussi bien relever sa signification au niveau cryptographique et symbolique. Le dédicataire du Quatuor n°14 est le violoncelliste du quatuor Beethoven, Sergei Chirinsky, qui prit part à la création de l'œuvre en octobre 1973 mais mourut un an après, au milieu des répétitions du Quatuor n°15. L'hommage que lui rend Chostakovitch s'exprime de bien des façons, la plus évidente étant le fait que ce soit le violoncelle qui porte le thème principal, innocent et primesautier, du premier mouvement. Le thème de la fausse passacaille du troisième mouvement (au premier violon, en pizzicati de notes répétées) dissimule une signature musicale dérivée du diminutif de Sergei, SEREZHA (qu'on prononce Seriozha). Ce sobriquet est évoqué dans la notation alphabétique allemande par *mi* bémol (= ES), *mi* (= E), *ré* (= D), *sol* (= G, soit ZH en russe) et *la* (= A). Le même mouvement comprend une citation discrète, toujours au violoncelle, de l'opéra *Lady Macbeth du district de Mzensk*, ironisant sur l'arioso chanté par Katerina à son ex-amant, « Seriozha, mon chéri ». On remarquera également des passages, dans les trois mouvements, où les parties

intérieures brillent par leur absence – peut-être la symbolisation de la situation de 1973, quand le second violon fondateur du quatuor Beethoven était mort et que l’altiste s’était retiré. À la mort de Sergei Chirinsky, le privilège de la création du Quatuor n°15 de Chostakovitch passa au jeune quatuor Taneïev. Ses six mouvements sont dans la tonalité sombre de *mi*-bémol mineur, et tous dans le même tempo lent à l’exception de la *Marche funèbre* (et son écho dans le grand résumé qui constitue l’*Épilogue*), encore plus lente. La musique regorge d’allusions cryptées et de clés symboliques, s’ouvrant par une idée de fugue réinventant le fameux thème de *La Jeune fille et la Mort* de Schubert ; œuvre terriblement déprimée et déprimante, dont la seule et hypothétique consolation réside dans la démonstration qu’il est possible de regarder le vide sans qu’il vous engloutisse. Droujinine se souvient de la recommandation de Chostakovitch pour exécuter le premier mouvement : « Jouez de façon à ce que les mouches tombent mortes en plein vol, et que le public commence à quitter la salle par pur ennui ». De toute évidence, la noirceur extrême de la musique était partie intégrante de sa conception. L’effet qu’elle produit lorsqu’elle est exécutée à la fin d’un cycle complet donné par les mêmes interprètes, auprès d’un public ayant partagé l’expérience entière, peut être fracassant. Le 15^e Quatuor ne porte pas de dédicace, mais est souvent compris et ressenti comme un « in memoriam » au compositeur lui-même.

Cette fois, il n’y aurait pas de retour à une vigueur créative comparable à celle qui avait donné lieu aux 6^e, 9^e, 12^e et 14^e Quatuors. Mais pour la génération suivante de compositeurs de tous les territoires de l’Union soviétique – non seulement Schnittke, mais aussi Kancheli, Knaifel, Silvestrov et bien d’autres – leur mélange d’allusions thématiques, de symbolisme spirituel, de paralysie émotionnelle, d’intemporalité des quatuors de *Chostakovitch* s’avéra être une clé d’accès à un monde expressif aussi nouveau que remarquable, que le monde occidental commencerait réellement à découvrir en 1991, lors de la chute de l’empire soviétique.

David Fanning, 2 août 2005

