

CHAN 9769



SORREL QUARTET

CHANDOS

SHOSTAKOVICH

S H O S T A K O V I C H

SHOSTAKOVICH

COMPLETE STRING QUARTETS Vol. 2



SORREL QUARTET



This disc is dedicated to Rostislav Dubinsky. As a founder member of the Borodin Quartet, Dubinsky made the first ever recordings of the complete quartets, in the presence of Shostakovich himself. Dubinsky provided the Sorrel Quartet with his scores, which contained Shostakovich's markings, shortly before his death.

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Complete String Quartets, Volume 2

String Quartet No. 4, Op. 83 24:51

in D major • D-Dur • ré majeur

- | | | |
|---|------------------|------|
| 1 | I Allegretto | 3:55 |
| 2 | II Andantino | 7:18 |
| 3 | III Allegretto – | 4:26 |
| 4 | IV Allegretto | 9:03 |

String Quartet No. 11, Op. 122 18:45

in F minor • f-Moll • fa mineur

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 5 | I Introduction: Andantino – | 2:24 |
| 6 | II Scherzo: Allegretto – | 3:17 |
| 7 | III Recitative: Adagio – | 1:42 |
| 8 | IV Etude: Allegro – | 1:17 |
| 9 | V Humoresque: Allegro – | 0:59 |
| 10 | VI Elegie: Adagio – | 5:22 |
| 11 | VII Finale: Moderato | 3:40 |

String Quartet No. 3, Op. 73

in F major · F-Dur · fa majeur

35:01

- | | | |
|--|--|--|
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 2px;">12</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 2px;">13</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 2px;">14</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin-bottom: 2px;">15</div> <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center;">16</div> | <p>I Allegretto</p> <p>II Moderato con moto</p> <p>III Allegro non troppo</p> <p>IV Adagio –</p> <p>V Moderato</p> | <p>7:18</p> <p>5:52</p> <p>4:13</p> <p>6:39</p> <p>10:50</p> |
|--|--|--|

TT 78:47

Sorrel Quartet

Gina McCormack violin

Catherine Yates violin

Vicci Wardman viola

Helen Thatcher cello

Shostakovich: String Quartets Nos 3, 4 & 11

Shostakovich's first two string quartets had hardly prepared his public for the 'symphonic' weight of his **Third String Quartet**, on which work began in January 1946, some five months after the completion of his disconcertingly light-weight Ninth Symphony. It is as if 'public' symphony and 'private' quartet had exchanged roles, for there is much in this quartet that evokes orchestral analogies – and indeed the innovative five-movement scheme was taken directly from both the Eighth and Ninth Symphonies. According to one reliable source¹ the composer gave programmatic titles (relating to Russia's 'Great Patriotic War') to each of the five movements, but these do not appear in the printed score. Not that the first movement prepares us for serious matters. Setting out in a sunny F major, it turns out to be a well-bred sonata movement. Despite its Chaplinesque banana-skin slips of key, it may be said to behave in a perfectly orthodox classical manner, complete with repeat of the exposition section and a thorough-going fugal development of its main subject that seems, admittedly, somewhat at odds with its casual profile.

But the second movement, in the remote key of E minor, is a jolt. Suddenly we find ourselves in more hostile territory – a bumpy

ride of mechanical *ostinato* waltz patterns that are straddled by off-key, fanfare-like tropes of melody that end with a whoop. A sinister little trio of *staccato* quavers makes its further contribution to a much transformed reprise that winds down to an inconclusive cadence. Those who know their Shostakovich Tenth Symphony will recognise at once a pre-echo of its so-called 'portrait of Stalin' movement in the fierce down-beat chords of the third movement (G sharp minor; 2/4). This is neither dance movement nor march, but rather a brutal amalgam of the two that struts along in a rage and a state of high tension, like some unstoppable war machine. Both the placement and manner of this and the previous movement recall the second and third movements of the Eighth Symphony, the second of the so-called 'war' symphonies, with their no less implacable images of evil. The comparison with the Eighth Symphony is further underlined in the sequel – a hushed passacaglia-like *Adagio* in the manner of a funeral march that strives towards a dissonant climax before subsiding into a drumming funeral duet for cello and viola. The finale, into which it leads without a break, is the longest movement. It is a strangely subdued dance

rondo (6/8) whose main theme is a long, drawn-out and troubled cello solo. In due course a new dance episode (A major; 2/4) appears, suggesting a reminder of the first movement. The return of the main theme now moves on to a climactic re-engagement with the *Adagio*, creating an effect not unlike Beethoven's dramatic stroke in the finale of his Opus 135 Quartet with the return of 'Muß es sein?'. After the briefest of returns to both the dance episode (now in the minor) and the main theme, the music at last sinks to a stable and sustained F major, over which we hear the dying whispers of the main theme. Hardly a 'happy ending' – almost, in fact, a contradiction of the original promise of that spring-like first movement.

The quartet was dedicated to the Beethoven Quartet who gave its first performance on 16 December 1946 in Moscow. It was the last large-scale instrumental premiere of Shostakovich before the notorious Zhdanov Conference imposed its ban on 'music that was not accessible to the wide masses' which lasted until the death of Stalin in March 1953.

It is not surprising that the intimate medium of the string quartet should become a vehicle for the composer's deepest feelings during the difficult years of the cultural quarantine imposed on him by the Soviet authorities in 1948. Both the (thematically

interconnected) Fourth and Fifth Quartets were products of these years – years during which the composer produced a series of works that had to wait until after Stalin's death in 1953 before they could receive their official premiere in the Soviet Union. The **Fourth String Quartet** was completed in December 1949, and although the work did not receive its first performance until 3 December 1953 at the hands of the Beethoven Quartet (who were entrusted with the official first performances of all – except the last – of Shostakovich's quartets) yet Shostakovich had already developed a special relationship with the Borodin String Quartet who had given the first performance at a special audition of the piece arranged by themselves at the Ministry of Culture in 1950. According to Rostislav Dubinsky, the leader of the Quartet, they played the work twice at this audition: first in an intensely Jewish way that brought out the subversive 'sub-text' of the music (these were the years when Shostakovich consistently adopted the intonations of Jewish folk music as a kind of Aesopian form of irony) and then – to the manifest approval and relief of his auditors – in a 'straight' classical style that somehow ironed out these complications. Although the cellist of the Quartet has subsequently dismissed Dubinsky's account as an untenable fabrication ('music cannot lie'), this does not

invalidate a perception of the music as double-edged. It is a music that on the surface complies with established classical norms, yet the discursive freedom of its melodic line is at odds with the neat symmetries of its various thematic starting points and the stability of classical harmony is constantly breached by disturbing dissonance. This is a subtle language that does seem to carry conflicting layers of meaning, a language that, in the words of Volkov quoting Shostakovich on Jewish folk music, 'can appear to be happy when it is tragic... laughter through tears'. For Dubinsky, there was no mistaking the underlying seriousness of this quartet, the 'foreboding' mood of the first movement, the 'plaintive' F minor lyricism of the second, the 'sinister muted scherzo' in C minor and the 'tragic Jewish themes' of the dance finale – to which it is organically linked by means of a 'speech melody' transition on the viola. Once into the *Allegretto* dance finale we find ourselves in the world of Shostakovich's *Songs from Jewish Folk Poetry* composed the previous year – a world of sadness, protest, want and bitter humour. The quartet has come full circle with the grinding drone of the first movement and in due course the subsequent recall of its various motifs (the leading motif of the quartet – a pivoting major second – refers pointedly and persistently to the same motif in the Eighth (war) Symphony – a Symphony specifically

targeted and banned by the authorities). But it now moves forward into a lumbering dance that combines intense melancholy with a sturdy will to survive. As the dance gathers impetus and the various strands are drawn together the identification with the music of a persecuted race becomes an inspiring expression of defiance mingled with pain.

The **Eleventh String Quartet** (completed on 30 January 1966) occupies a somewhat different position in Shostakovich's *œuvre*. Rather like Beethoven's Op. 95 in the same key, it marks a transition into the darker world of the composer's late string quartets. At its emotional centre is an Elegy in funeral march style, and that is no accident, because the quartet was dedicated to the memory of the second violinist of the Beethoven Quartet, Vasily Shirinsky, who had died the previous year. Shostakovich had already broken away from the classical four-movement scheme in the Third and Eighth Quartets, and – via both the Eighth and Ninth in arch form – was becoming interested in the idea of multi-movement unity-in-continuity. Here is a suite-like assembly of miniature character pieces shaped into a larger cyclic whole which becomes the sum of its parts. The shifting moods of this seven-movement cavalcade are volatile and enigmatic. A strong element of the sinister and grotesque pervades its uncanny progress and at one point violence

erupts without warning. This occurs in the grimacing third movement entitled 'Recitative', which seems to speak in mechanical spasms. The motto theme of the quartet, following the prefatory *idée fixe* for solo violin from which it is derived, is a hopping stepwise motif in the cello that becomes a mysterious morse code tapping accompanied by a menacing glissando figure in the succeeding Scherzo. It is this music that, after the gloomy Elegy and climactic reprise of the opening monologue in an anguished/distorted transformation, returns to bring the quartet to a close that is at once gently consoling (in its rocking pentatonic accompaniment) and disturbing (again the ghostly, tapping tune). Shortly after the first performance on 28 May 1966 the composer suffered his first heart attack: it was his sixtieth birthday year. In retrospect the music of this Eleventh Quartet – tense, minimalist, macabre – seems a harbinger of the later Shostakovich. The music of the final decade (there were to be four more string quartets) forms a dark epilogue to his life's work that fades away in the final pages of the Sonata for viola and piano.

© 2000 Eric Roseberry

¹See Derek C. Hulme: *Dmitri Shostakovich – A Catalogue, Bibliography and Discography*, Oxford 1991, p.182

The **Sorrel Quartet**, formed in 1987, is renowned for its passionate and committed performances. The reputation of the Quartet spreads to the international arena – concerts have been received enthusiastically in Australia, Austria, Bulgaria, France, Germany, Italy, Mauritius, the Seychelles, Spain, North and South America. The Quartet has performed at all the major British venues and festivals and broadcasts regularly on BBC Radio 3 and the World Service.

Composers Elena Firsova, Richard Orton, John Paynter, John Pickard and James Wishart have all written quartets especially for the group. Other premieres have included works by Diana Burrell, Gerard McBurney and John Tavener.

The Quartet has held residencies at the Universities of Liverpool and York and its international tour schedule also includes giving chamber music masterclasses. The members now give a series of concert and classes at the Universities of Leeds and Newcastle and are tutors in chamber music at the Royal Northern College of Music.

Schostakowitsch: Streichquartette Nr. 3, 4 und 11

Die ersten zwei Streichquartette von Schostakowitsch hatten sein Publikum kaum auf das "sinfonische" Gewicht seines **Streichquartetts Nr. 3** vorbereitet. Er begann mit der Arbeit daran im Januar 1946, ungefähr fünf Monate nach der Vollendung seiner verblüffend zwanglosen Neunten Sinfonie. Es war als ob der "öffentliche" Charakter der Sinfonie und das "private" Quartett ihre Rollen getauscht hätten, denn dieses Quartett macht viele Orchester-Analogien deutlich, und tatsächlich wurde die Neuerung einer fünfsätzigen Anlage direkt den Sinfonien Nr. 8 und Nr. 9 entnommen. Eine verlässliche Quelle¹ berichtet, daß der Komponist jedem der fünf Sätze programmatische Überschriften gab, die sich auf Rußlands "Großen patriotischen Krieg" bezogen. Diese erscheinen aber nicht auf der gedruckten Partitur. Der erste Satz bereitet uns keineswegs auf ernste Dinge vor. Beginnend in einem sonnigen F-Dur, erweist er sich als ein wohlzogener Satz in der Sonatenform. Trotz seiner Tonart-Ausrutscher, die an Charlie Chaplins Unfälle auf Bananenschalen erinnern, kann man noch sagen, daß er sich in einer vollkommen orthodoxen klassischen Art benimmt. Dazu gehören eine Wiederholung der

Themenaufstellung und eine gründlich fugierte Durchführung des Hauptthemas, welche zugegebenermaßen nicht ganz mit seinem ungezwungenen Profil übereinstimmt.

Doch der zweite Satz in der entfernten Tonart e-Moll versetzt uns einen Schock. Plötzlich befinden wir uns in einer feindlicheren Umgebung: ein holperndes Vorwärtskommen mit mechanischen Ostinato-Walzerformen, aus denen unreine Töne kommen; fanfarenartige Melodieverlängerungen, die mit einem Schrei enden. Auch ein finsternes kleines Trio von *staccato* gesetzten Achteln wird Teil einer sehr veränderten Reprise, die zu einer unschlüssigen Kadenz verklingt. Wer die Zehnte Sinfonie von Schostakowitsch kennt, wird an den grimmigen abtaktigen Akkorden im dritten Satz (gis-Moll; 2/4-Takt) sofort eine Vorwegnahme jenes Satzes erkennen, den man "Stalins Porträt" nennt. Dies ist weder ein Tanz noch ein Marsch. Was hier wütend und in höchster Anspannung wie eine unaufhaltsame Kriegsmaschine daherkommt, ist eher eine brutale Mischung von beiden. Sowohl die Platzierung als auch die Grundstimmung dieses und des vorhergehenden Satzes erinnern an den zweiten und dritten Satz der Achten

Sinfonie, der zweiten der sogenannten "Kriegssinfonien" mit ihren nicht weniger unversöhnlichen Tonbildern des Bösen. Weiter betont wird der Vergleich mit der Achten Sinfonie im nun folgenden, einer Passacaglia ähnlichen, gedämpften *Adagio* – eine Art Trauermarsch, welcher einem dissonanten Höhepunkt zustrebt, bevor er in einem trommenden Begräbnis-Duett für Cello und Bratsche verklingt. Dieses führt ohne Pause in das Finale, der längste Satz des Werkes. Es ist ein eigenartig zurückhaltendes tänzerisches Rondo (6/8-Takt). Das Hauptthema besteht aus einem langen, ausführlichen und kummervollen Cellosolo. Schließlich beginnt eine neue Tanzepisode (A-Dur, 2/4-Takt), sie erinnert an den ersten Satz. Die Wiederkehr des Hauptthemas führt dann zu einer erneuten Begegnung mit dem *Adagio*, die auf dem Höhepunkt einen ähnlichen Eindruck erweckt wie der dramatische Einfall im Finale von Beethovens Quartett op. 135, wenn wiederum "Muß es sein" gespielt wird. Ganz kurz kehrt die Musik zur Tanzepisode (nun in Moll) und zum Hauptthema zurück, dann sinkt sie endlich in ein stabiles und durchgehendes F-Dur. Darüber hört man das ersterbende Flüstern des Hauptthemas. Kaum ein "Happy End" – tatsächlich geradezu das Gegenteil dessen, was man sich nach dem frühlinghaften ersten Satz erwartet hat.

Schostakowitsch widmete das Werk dem

Beethoven-Quartett, das es am 16. Dezember 1946 in Moskau uraufführte. Dies war die letzte prominente Premiere von Schostakowitschs Instrumentalmusik, bevor die berüchtigte Schdanow-Konferenz Musik verbannte, die den breiten Massen nicht zugänglich war. Dieses Verbot dauerte bis zu Stalins Tod im März 1953.

Es ist nicht erstaunlich, daß das intime Medium des Streichquartetts während der schwierigen Jahre nach der 1948 von den Sowjetbehörden erzwungenen kulturellen Quarantäne zum Ausdrucksmittel der tiefsten Gefühle des Komponisten wurde. Sowohl das vierte als auch das thematisch mit ihm verbundene fünfte Quartett stammen aus jener Zeit – Jahre, in denen der Komponist eine Reihe von Werken schrieb, die erst nach Stalins Tod 1953 in der Sowjetunion offiziell dem Publikum vorgestellt werden konnten. Das **Streichquartett Nr. 4** wurde im Dezember 1949 vollendet. Obwohl bei der offiziellen Aufführung am 3. Dezember 1953 das Beethoven-Quartett spielte (dem die Erstauflührung aller Quartette von Schostakowitsch – mit Ausnahme des letzten – anvertraut war), pflegte er schon eine besondere Beziehung zum Borodin-Streichquartett, welches das Werk erstmals 1950 in einem speziell von ihnen im Kulturministerium arrangierten Vorspiel zu Gehör brachte. Wie Rostislaw Dubinsky, der

Primgeiger des Quartetts, berichtet, interpretierten sie das Werk zweimal während dieses Vorspiels: zuerst in einer ausgesprochen jüdischen Art, welche die subversive Botschaft der Musik deutlich machte (in jenen Jahren benützte Schostakowitsch immer wieder die Intonation der jüdischen Volksmusik als Ausdrucksform einer Fabelironie ähnlich der von Äsop) und danach – mit offensichtlicher Billigung und zur Erleichterung der Kontrollorgane – in einem direkten klassischen Stil, der diese Kompliziertheit irgendwie verdeckte. Obwohl der Cellist des Quartetts später Dubinskys Schilderung als eine unhaltbare Erfindung abtat ("Musik kann nicht lügen"), entkräftet das nicht die Wahrnehmung einer Doppeldeutigkeit. Dies ist eine Musik, welche sich an der Oberfläche nach den klassischen Normen richtet, aber die sich entfaltende Freiheit ihrer Melodielinie paßt nicht zur genauen Symmetrie ihrer verschiedenen thematischen Einsätze, und die Stabilität einer klassischen Harmonik wird dauernd von beunruhigenden Dissonanzen gestört. Diese Sprache ist subtil, sie enthält anscheinend Schichten von verschiedener Bedeutung, eine Sprache, welche in den Worten Wolkows (der Schostakowitschs Äußerungen über jüdische Volksmusik zitiert) "glücklich scheinen kann, wenn sie tragisch unter Tränen lacht". Dubinsky verkannte den unterschwelligsten

Ernst dieses Quartetts keineswegs, das Gefühl der "Vorahnung" im ersten Satz, den "klagenden" f-Moll-Lyrismus des zweiten, das "unheimliche, gedämpfte Scherzo" in c-Moll und die "tragischen jüdischen Themen" des Tanzfinales, welches mit dem Scherzo durch die "Sprechmelodie" der Bratsche-Überleitung organisch verbunden ist. Sobald wir das *Allegretto*-Tanzfinale hören, befinden wir uns in der Welt der *Lieder aus der jüdischen Volkspoesie*, die Schostakowitsch ein Jahr davor komponiert hatte, eine Welt der Traurigkeit, des Protests, der Not und des bitteren Humors. Vom knirschenden Brummen des ersten Satzes bis zur späteren Wiederholung seiner verschiedenen Motive beschreibt dieses Quartett einen ganzen Kreis. Das Leitmotiv des Werkes – eine große Sekunde von zentraler Bedeutung – erinnert ostentativ und nachdrücklich an das gleiche Motiv in der Achten (Kriegs-) Sinfonie, eine Sinfonie, welche den Behörden ganz besonders als Zielscheibe diente und die sie verboten hatten. Das Motiv entwickelt sich weiter in einen schwerfälligen Tanz, in dem sich zur tiefen Melancholie ein starker Wille zum Überleben gesellt. Während der Tanz Schwung gewinnt und die verschiedenen Komponenten zusammenkommen, wird die Identifikation mit der Musik einer verfolgten Rasse zu einem hinreißenden Ausdruck des schmerzlichen Widerstandes.

Das **Streichquartett Nr. 11** (vollendet am 30. Januar 1966) nimmt einen anderen Platz in Schostakowitschs *Oeuvre* ein. Wie das in der gleichen Tonart stehende op. 95 von Beethoven zeigt es den Übergang in die eher düstere Welt der späten Streichquartette des Komponisten. Im Mittelpunkt der Gefühle steht eine Elegie im Stil eines Trauermarsches, und das ist kein Zufall, denn Schostakowitsch widmete das Werk der Erinnerung an den zweiten Geiger des Beethoven-Quartetts, Wassily Schirinsky, der im Jahr davor gestorben war. Schostakowitsch hatte in seinem Dritten und Achten Quartett schon mit der klassischen viersätzigen Anlage gebrochen und begann sich auf dem Weg über die Bogenform im Achten und Neunten für die Idee einer vielsätzigen, durch Kontinuität vereinheitlichten Struktur zu interessieren. Das vorliegende Quartett ist eine Suitenartige Reihe von Charakterstücken *en miniature*; Schostakowitsch fügte sie zu einem Ganzen zusammen, welches zur Summe aller Einzelteile wird. Die schwankenden Stimmungen dieser siebensätzigen Kavalkade sind sprunghaft und geheimnisvoll. Ein starkes Element des Bösen und der Groteske prägt den unheimlichen Fortgang der Musik, und an einer Stelle bricht ohne Vorwarnung Gewalt aus. Dies geschieht in dem einer Grimasse gleichenden dritten Satz, "Rezitativ", der sich in mechanischen Krämpfen auszudrücken

scheint. Das Motto-Thema des Quartetts folgt der einleitenden *idée fixe* für Solovioline, der es entnommen ist. Vom Cello gespielt, bewegt es sich in hüpfenden Schritten und wird im folgenden Scherzo zu einem geheimnisvollen Morsezeichen, das eine drohende Glissando-Figur begleitet. Nach einer düsteren Elegie und der zu einem Höhepunkt gesteigerten Reprise des Anfangsmonologs in einer ängstlich verzerrten Verwandlung schließt die Musik des Motto-Themas das Werk ab. Das Ende ist gleichzeitig sanft und tröstend (in seiner wiegenden pentatonischen Begleitung) und beunruhigend (wieder die geisterhaft klopfende Melodie). Kurz nach der Uraufführung am 28. Mai 1966 erlitt der Komponist seinen ersten Herzinfarkt im Jahr seines 60. Geburtstags. Im Rückblick erscheint die Musik des Elften Quartetts – gespannt, minimal, makaber – als Vorbote des späteren Schostakowitsch. Die Musik der letzten zehn Jahre, in denen vier weitere Streichquartette entstanden, bildet einen düsteren Epilog seiner Lebensarbeit, die mit dem Schluß der Sonate für Bratsche und Klavier verklingt.

© 2000 Eric Roseberry

Übersetzung: Helga Ratcliff

¹Siehe Derek C. Hulme: Dmitri Shostakovich – A Catalogue, Bibliography and Discography, Oxford 1991, Seite 182

Das 1987 gegründete **Sorrel Quartet** ist für seine leidenschaftlichen, engagierten Darbietungen bekannt. Das Ansehen des Quartetts verbreitet sich auch auf dem internationalen Parkett – Konzerte in Spanien, Australien, Österreich, Bulgarien, Frankreich, Deutschland und Italien, auf Mauritius und den Seychellen sowie in Nord- und Südamerika wurden begeistert aufgenommen. Das Quartett ist in den großen britischen Konzertsälen und bei allen bedeutenden Festivals aufgetreten und spielt regelmäßig im Rundfunk bei BBC Radio 3 und BBC World Service.

Die Komponisten Elena Firsowa, Richard

Orton, John Paynter, John Pickard und James Wishart haben eigens für die Gruppe Quartette geschrieben. Darüber hinaus hat sie Werke von Diana Burrell, Gerard McBurney und John Tavener uraufgeführt.

Das Quartett ist als Hausensemble von den Universitäten Liverpool und York gefördert worden, und auf seinem internationalen Tourneeprogramm stehen auch von seinen Mitgliedern gehaltene Meisterklassen im Fach Kammermusik. Zur Zeit veranstalten sie eine Reihe von Konzerten und Seminaren an den Universitäten Leeds und Newcastle und sind als Dozenten für Kammermusik am Royal Northern College of Music tätig.

Chostakovitch: Quatuors à cordes nos 3, 4 & 11

Les deux premiers quatuors à cordes de Chostakovitch n'avaient guère préparé son public à la puissance "symphonique" du **Troisième Quatuor à cordes** qu'il commença à composer en janvier 1946, cinq mois environ après avoir achevé la Neuvième Symphonie qui déconcerte par sa légèreté. C'est comme si la symphonie, œuvre à caractère "public", et le quatuor, à caractère plus "privé", avaient échangé leurs rôles, car, à divers égards, ce quatuor est de conception orchestrale – la nouvelle structure en cinq mouvements, en effet, s'inspire directement des Huitième et Neuvième Symphonies. Selon une source fiable¹, le compositeur donna des titres programmatiques (se référant à la "Grande guerre patriotique" russe) à chacun des cinq mouvements de la pièce, mais ceux-ci n'apparaissent pas dans la partition imprimée. Le premier mouvement, en fait, n'annonce point le sérieux du sujet. Il commence par un fa majeur ensoleillé et apparaît comme un mouvement de sonate bien structuré. En dépit des glissements de tonalités évoquant les peaux de bananes de Chaplin, il peut être considéré comme un mouvement classique d'une parfaite orthodoxie, et complet, avec une réexposition et un développement fugué

très élaboré de son thème principal qui semble, il est vrai, en légère discordance avec son ton désinvolte.

Mais le deuxième mouvement, dans la tonalité moins franche de mi mineur, est cahoteux. Nous nous trouvons soudain en territoire plus hostile – une cavalcade agitée de figures de valse *ostinato* et de tropes mélodiques dissonants à l'allure de fanfare se terminant par une exclamation de triomphe. Un lugubre petit trio de croches *staccato* contribue, alors, à une reprise fortement transformée qui se fonde en une cadence peu convaincante. Ceux qui connaissent la Dixième Symphonie de Chostakovitch retrouveront d'emblée un écho anticipé du mouvement dit "portrait de Staline" dans les accords féroces sur un temps fort du troisième mouvement (sol dièse mineur; 2/4). Ceci n'est ni un mouvement de danse, ni une marche, mais plutôt un amalgame brutal des deux qui déferle avec fureur et dans un climat de grande tension, comme une machine de guerre dont le cours ne peut être interrompu. Sa place et son style, tout comme le mouvement qui précède, rappellent les deuxième et troisième mouvements de la Huitième Symphonie, la deuxième des symphonies dites "de guerre",

avec leurs évocations non moins implacables du mal. La comparaison avec la Huitième Symphonie est soulignée encore une fois dans la suite de la pièce – un *Adagio* intérieurisé à l'allure de passacaille et de marche funèbre qui progresse vers un climax dissonant avant de s'évanouir dans le bourdonnement d'un duo funèbre pour violoncelle et alto. Le finale qui suit, sans que se marque un temps d'arrêt, est le mouvement le plus étendu. C'est un rondo au motif dansant (6/8) dont le thème principal est un solo pour violoncelle long, étiré, agité. Un nouvel épisode à l'allure de danse (la majeur; 2/4), rappel du premier mouvement, apparaît alors. Puis la reprise du thème principal évolue vers un nouveau climat avec l'*Adagio* créant un effet quelque peu semblable au trait dramatique de Beethoven dans le finale de son Quatuor opus 135 quand réapparaît le "Muß es sein?". Après un retour des plus brefs à la fois à l'épisode à l'allure de danse (en mineur, à présent) et au thème principal, la musique s'apaise en un fa majeur stable et soutenu qui couvre les murmures évanescents du thème principal. On ne peut guère parler de "happy ending" – il s'agit presque, en fait, d'une négation de la promesse originelle de ce premier mouvement printanier.

Cette œuvre est dédiée au Quatuor Beethoven qui la créa le 16 décembre 1946 à Moscou. Ce fut la dernière création d'une

œuvre instrumentale de grande envergure de Chostakovitch avant la célèbre Conférence de Zhdanov qui mit au ban, jusqu'à la mort de Staline en mars 1953, toute "musique qui n'était pas accessible aux masses".

Il n'est pas étonnant que le langage intime du quatuor à cordes soit devenu le véhicule des sentiments les plus profonds du compositeur pendant les difficiles années de la quarantaine culturelle que lui imposèrent les autorités soviétiques en 1948. Les Quatrième et Cinquième Quatuors (thématiquement liés) furent tous deux des produits de ces années – des années au cours desquelles Chostakovitch composa une série d'œuvres dont la création officielle en Union soviétique ne fut possible qu'après le décès de Staline en 1953. Le **Quatrième Quatuor à cordes** fut achevé en décembre 1949. L'œuvre ne fut créée que le 3 décembre 1953 par le Quatuor Beethoven (qui se vit confier la création officielle de tous les quatuors de Chostakovitch – à l'exception du dernier), mais le compositeur avait tissé des liens privilégiés avec le Quatuor à cordes Borodine qui avait créé l'œuvre lors d'une audition spéciale de la pièce au ministère de la Culture en 1950, dont ils étaient convenus. Selon Rostislav Dubinsky qui dirigeait le Quatuor, ils jouèrent l'œuvre deux fois lors de cette audition: tout d'abord, dans un style très juif qui mettait en lumière les allusions subversives de la musique (c'était les années

au cours desquelles Chostakovitch adoptait systématiquement les intonations de la musique folklorique juive recherchant par là une forme d'ironie quelque peu ésopique), puis, – à l'approbation et au soulagement manifeste de ses auditeurs – dans un style classique "orthodoxe" qui dissipait d'une certaine manière ces complications. Le violoncelliste du Quatuor rejeta par la suite la version de Dubinsky la qualifiant de montage indéfendable ("la musique ne peut mentir"), mais cela ne dissipe pas l'impression d'une musique à double tranchant. Apparemment, c'est un langage qui obéit aux normes classiques établies. Toutefois, la ligne mélodique libre, discursive n'est pas en accord avec la symétrie rigoureuse de ses différents points d'ancrage thématique et la stabilité de l'harmonie classique est constamment ébranlée par des dissonances perturbantes. C'est un discours subtil qui ne semble pas comporter des niveaux de signification différents et conflictuels, un langage qui, selon Volkov faisant allusion à la musique folklorique juive de Chostakovitch: "peut sembler heureux lorsqu'il est tragique... le rire au travers des larmes". Dubinsky estimait qu'il était impossible de se méprendre sur la gravité sous-jacente de ce quatuor avec ce premier mouvement "prémonitoire", le lyrisme "plaintif" du fa mineur du second, le "sinistre scherzo assourdissant" en ut mineur et les "thèmes juifs

tragiques" du finale, pareil à une danse – un lien organique s'établissant par une transition sous forme de "mélodie récitée" à l'alto. Dans l'*Allegretto* du finale à l'allure de danse, nous nous retrouvons dans l'univers des *Extraits de la poésie populaire juive*, composés par Chostakovitch l'année précédente – univers pénétré de tristesse, de protestation, de misère et d'humour amer. Le quatuor revient à son point de départ avec le bourdonnement grinçant du premier mouvement, puis le rappel de ses divers motifs (le motif central du quatuor – une seconde majeure tournoyante – évoque avec évidence et persistance le même motif dans la Huitième Symphonie (de guerre) – symphonie qui a été, plus que toute autre, le point de mire des autorités qui l'ont mise au ban). Mais la musique se poursuit alors par une danse lourde qui associe à une profonde mélancolie, un intense désir de survivre. Tandis que la danse prend son envol et que sont tissées les différentes fibres, l'identification avec la musique d'une race persécutée exprime de manière suggestive mépris et tristesse à la fois.

Le **Onzième Quatuor à cordes** (achevé le 30 janvier 1966) occupe une place quelque peu différente dans l'œuvre de Chostakovitch. Il marque, un peu comme l'opus 95 de Beethoven dans la même tonalité, une transition dans l'univers plus sombre des derniers quatuors à cordes du compositeur.

C'est en une *Élégie* semblable à une marche funèbre que culminent les émotions, et ce n'est pas par hasard, car le quatuor est dédié à la mémoire du second violon du Quatuor Beethoven, Vasily Shirinsky, qui s'était éteint l'année précédente. Chostakovitch avait déjà rompu avec le schéma classique en quatre mouvements dans les Troisième et Huitième Quatuors, et – à la fois au travers des Huitième et Neuvième Quatuors en forme d'arche –, il s'intéressait à l'idée d'une unité aux mouvements multiples dans la continuité. Cette œuvre est un ensemble de pièces de caractère en miniature, pareil à une suite, réunies en une entité cyclique plus importante qui devient la somme de ses différents éléments. L'atmosphère changeante de cette cavalcade en sept mouvements est volatile et énigmatique. Son étrange progression est fortement imprégnée d'éléments sinistres et grotesques et, à un certain moment, éclate une violence tout à fait inattendue. Ceci se produit dans le grimaçant troisième mouvement, intitulé "Récitatif", dont le langage semble s'assimiler à des spasmes mécaniques. Le *leitmotiv* du quatuor succédant à l'"idée fixe" préliminaire pour violon solo dont elle est issue, est un motif sautillant au violoncelle qui se métamorphose en un martèlement, pareil à du morse, accompagné par un glissando menaçant dans le Scherzo qui suit. C'est cette musique qui réapparaît après la sombre *Élégie*

et la reprise sous forme de climax du monologue introductif déformé, défiguré par l'angoisse, pour mener le quatuor à son terme dans un climat à la fois apaisant (par le bercement de son accompagnement pentatonique) et perturbant (quand réapparaît la mélodie martelée, fantomatique). Peu après la création de cette œuvre, le 28 mai 1966, le compositeur eut une première crise cardiaque: c'était l'année de son soixantième anniversaire. Considéré rétrospectivement, ce Onzième Quatuor – tendu, minimaliste, macabre – semble présager de la période tardive de Chostakovitch. La musique de la dernière décennie (il allait encore composer quatre quatuors à cordes) est comme un sombre épilogue de l'œuvre de sa vie qui s'éteint dans les pages finales de la Sonate pour alto et piano.

© 2000 Eric Roseberry

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

¹Voir Derek C. Hulme: Dmitri Shostakovich – A Catalogue, Bibliography and Discography, Oxford 1991, p. 182

Fondé en 1987, le **Sorrel Quartet** est célèbre pour ses interprétations passionnées et engagées. Sa réputation ne cesse de s'accroître sur le plan international – il a donné des concerts triomphaux en Australie,

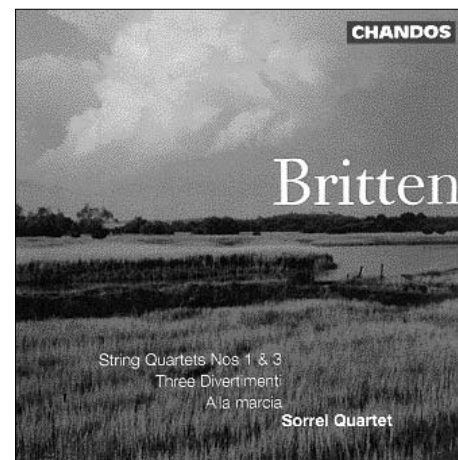
en Autriche, en Bulgarie, en France, en Allemagne, en Italie, en Espagne, à l'île Maurice, aux Seychelles, en Amérique du Nord et du Sud. Le Sorrel Quartet s'est produit dans toutes les grandes salles de concert et les festivals de Grande-Bretagne, et il se fait entendre régulièrement sur les ondes de la BBC Radio 3 et du World Service.

Les compositeurs Elena Firsova, Richard Orton, John Paynter, John Pickard et James Wishart ont spécialement écrit des quatuors pour cet ensemble qui a également donné en

création mondiale des œuvres de Diana Burrell, Gerard McBurney et John Tavener.

Le Sorrel Quartet a été en résidence dans les universités de Liverpool et de York, et ses tournées internationales comportent également des cours d'interprétation de musique de chambre. Actuellement, le Quatuor donne une série de concerts et de cours aux universités de Leeds et de Newcastle. Par ailleurs, ses membres sont répétiteurs en musique de chambre au Royal Northern College of Music de Manchester.

Also available



Britten
 Three Divertimenti
 Alla Marcia
 String Quartet No. 1 in D major, Op. 25
 String Quartet No. 3, Op. 94
 CHAN 9469

Also available



Britten
String Quartet in F major (1928)
String Quartet in D major (1931)
String Quartet No. 2, Op. 36
CHAN 9664



Shostakovich
Complete String Quartets, Vol. 1
No. 6 in G major, Op. 101
No. 7 in F sharp minor, Op. 108
No. 10 in A flat major, Op. 118
CHAN 9741

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK. E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 20-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Rachel Smith

Recording venue Potton Hall, Suffolk; 29 September–1 October 1998

Front cover Photograph of the Sorrel Quartet by Richard Smith

Design Cass Cassidy

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Genevieve Helsby

Copyright SDRM/Boosey & Hawkes Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



AKG

Dmitri Shostakovich

SHOSTAKOVICH: STRING QUARTETS NOS 3, 4 & 11 - Sorrel Quartet

CHANDOS
CHAN 9769



CHANDOS DIGITAL

CHAN 9769

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906–1975)

Complete String Quartets, Volume 2

**String Quartet No. 4,
Op. 83**

24:51

in D major · D-Dur · ré majeur

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> 1 I Allegretto 3:55 2 II Andantino 7:18 3 III Allegretto – 4:26 4 IV Allegretto 9:03 |
|---|

**String Quartet No. 11,
Op. 122**

18:45

in F minor · f-Moll · fa mineur

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> 5 I Introduction: Andantino – 2:24 6 II Scherzo: Allegretto – 3:17 7 III Recitative: Adagio – 1:42 8 IV Etude: Allegro – 1:17 9 V Humoresque: Allegro – 0:59 10 VI Elegie: Adagio – 5:22 11 VII Finale: Moderato 3:40 |
|---|

**String Quartet No. 3,
Op. 73**

35:01

in F major · F-Dur · fa majeur

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> 12 I Allegretto 7:18 13 II Moderato con moto 5:52 14 III Allegro non troppo 4:13 15 IV Adagio – 6:39 16 V Moderato 10:50 |
|--|

TT 78:47

Sorrel Quartet

Gina McCormack violin

Catherine Yates violin

Vicci Wardman viola

Helen Thatcher cello

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester · Essex · England

© 2000 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

SHOSTAKOVICH: STRING QUARTETS NOS 3, 4 & 11 - Sorrel Quartet

CHANDOS
CHAN 9769