



CHAN 9955



Dmitri Shostakovich

Greg Tomin/Lebrecht Collection

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Complete String Quartets, Volume 3

String Quartet No. 9, Op. 117 27:21

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- | | | | |
|---|-----|---------------------|------|
| 1 | I | Moderato con moto – | 4:20 |
| 2 | II | Adagio – | 5:36 |
| 3 | III | Allegretto – | 3:52 |
| 4 | IV | Adagio – | 4:13 |
| 5 | V | Allegro | 9:19 |

- | | | |
|---|--|-------|
| 6 | String Quartet No. 13, Op. 138 | 20:07 |
| | in B flat minor • in b-Moll • en si bémol mineur | |
| | Adagio – Doppio movimento – Tempo primo | |

String Quartet No. 8, Op. 110 24:46

in C minor • in c-Moll • en ut mineur

- | | | | |
|----|-----|-----------------|------|
| 7 | I | Largo – | 5:42 |
| 8 | II | Allegro molto – | 2:38 |
| 9 | III | Allegretto – | 4:38 |
| 10 | IV | Largo – | 7:06 |
| 11 | V | Largo | 4:38 |

TT 72:22

Sorrel Quartet

Gina McCormack violin

Catherine Yates violin

Sarah-Jane Bradley viola

Helen Thatcher cello

Shostakovich: String Quartets Nos 8, 9 & 13

The **Eighth String Quartet**, in C minor, was composed in the astonishingly short period of three days, in July 1960. Shostakovich had been visiting Dresden for the purpose of collaborating with Leo Arnshtam on a film, *Five Days Five Nights*, which was to commemorate the wartime destruction of the city. Instead of composing the film music Shostakovich found himself in the grip of an urge to set to work on a new string quartet which he dedicated 'to the memory of the victims of fascism and war'. But in a letter to his close friend Isaac Glickman the composer was to confide that he had written this quartet in memory of himself, telling Glickman, 'You could even write on the cover: "Dedicated to the memory of the composer of this quartet"'. And so, although it can hardly be doubted that the feelings aroused by the fate of Dresden were a catalyst, it would appear that Shostakovich was at the same time identifying himself with 'the victims of fascism and war'. Another source close to the composer has recorded that this was a time of deep depression in his career and that, in a suicidal state of mind, he was regarding the Eighth String Quartet as his last work.

Quotation was becoming one of Shostakovich's favourite compositional devices,

and in this quartet, as if replaying the significant events of his life, he quotes reflectively from previous compositions in more or less chronological order. These self-quotations, independent of their extra-musical significance, share motivic-thematic kinship with each other, becoming organic members of the musical fabric and contributing to its overlapping continuity. But in their new context these quotations do suggest a referential meaning. It is as if the composer was saying 'I am Dmitri Shostakovich and as I look back on my life and work these are some of my most important pieces, marking significant stages in my career'. Thus in the elegiac first movement we are reminded not only of the opening of the First Symphony (1925), in slow tempo near the beginning, but also, a little further on, of the main theme from the Fifth Symphony (1937), written at a turning point in his career. (There is some ambiguity here, for apparently Shostakovich said he himself had in mind the slow theme from the first movement of Tchaikovsky's Sixth Symphony.) The second movement, closely related in its threatening aspect to the third movement of the Eighth Symphony (1943), quotes a theme from the Finale of the Second Piano Trio (1944). This is

another wartime piece dedicated to the memory of a close friend and colleague, said to be inspired by Shostakovich's feelings of revulsion towards news of Nazi atrocities against the Jews. In the third movement, just before the central Trio section as well as in the reprise, we hear the opening of the First Cello Concerto (1959). This quotation, coupled with a heavy down-bow motif on repeated notes, forms the protesting basis of the fourth movement while also establishing a close relationship with the *motto* theme D–E flat–C–B natural, explained below. In the fourth movement the quotation of a pre-revolutionary song, 'Worn out by the weight of slavery', suggests a link with the Eleventh Symphony 'The Year 1905' (1957). The only quotation out of step with this chronological sequence occurs towards the end of the fourth movement on the cello. This is an excerpt from Katerina's aria in the final scene of Shostakovich's opera *The Lady Macbeth of the Mtsensk District* ('Seryozha! My dear! At last! I haven't seen you all day. Seryozha!') and it serves as a reminder of how Shostakovich became a victim of Stalinist oppression in 1936 when this opera was condemned as being 'Muddle instead of Music'.

What seals this quartet as an autobiographical statement is the all-pervasiveness of Shostakovich's musical signature D–S–C–H, the German letter names for

the notes D, E flat, C and B natural derived from the musical letters in the German transliteration of his name: Dmitri Schostakowitsch. This 'calling card' had first appeared explicitly in the Tenth Symphony (1953). At the beginning of the Eighth String Quartet it is heard as a kind of *cantus firmus* in all four instruments, not unlike the way J.S. Bach (whose own similar use of a musical monogram, B flat–A–C–B natural, is a precedent) treats the very similar four-note theme of the C sharp minor Fugue in Book One of his Forty-eight Preludes and Fugues. D–S–C–H makes further appearances in the second and third movements of this quartet – the third movement using it as an *ostinato* dance figure –, and, becoming a fugal subject in its own right, it dominates the arch-like closure of the final *Largo* which refers again to the opening of the First Symphony. The quartet was given its first performance by the Beethoven Quartet on 2 October 1960 in Leningrad.

The **Ninth String Quartet**, dedicated to Shostakovich's devoted companion in his later years, his young wife Irina (*née* Suprinskaya), is the first of two new string quartets composed in close succession in 1964. During a four-year break from writing string quartets two symphonies, Nos 12 and 13, had materialised, and *The Execution of Stepan Razin*, a powerfully dramatic symphonic cantata 'in the Russian style' to a poem by Yevgeni Yevtushenko, was due to follow close on the

heels of the quartets the same year. The Ninth Quartet marks a fresh stage in the composer's development, both in its anticipation of the more radical, stridently dissonant Shostakovich of the Twelfth Quartet and in the way in which it builds on the special experience of the Eighth Quartet, with its *motto*-theme technique and its overlapping five-movement continuity. In doing so, it confirms the string quartets as an emerging cycle of thematically interrelated works. It is also significant in its choice of key: E flat is a key already associated with jovial moods in the Ninth Symphony and this quartet forms no exception in maintaining the mood association, although it is thrown into relief by the chorale-like gravity of its two slow movements. (It had apparently been the composer's stated aim to write a quartet in all twenty-four keys after the example of Bach's Forty-eight Preludes and Fugues.) The extensive finale forms the true goal of this quartet: it assumes the role of a gruffly aggressive scherzo which provides cyclic completion, recalling material from all four previous movements in its sonata-like elaboration. Towards the point of expected recapitulation, and following a vigorous fugal development of the main theme, its momentum is brought to a shuddering halt by the return of the cello recitative from the previous *Adagio* over a menacing tremolo. And this leads not to a straight recapitulation in

the main key but to the unexpected return of the third-movement scherzo combined with a new descending *idée fixe*, E–C–A–F–D–B–G–E flat, that persists to the end like an insistent peal of bells. (It could well be that these eight notes form another of the composer's private cryptograms.) The central movement of this symmetrically designed five-movement quartet, to which the closing section of the finale refers, is an ironic scherzo that keeps toppling into an allusion to the motif from the Overture to Rossini's *William Tell* (as does the first movement of the late-period Fifteenth Symphony). Flanking it are the two contrasting *Adagios* (movements two and four), and the quartet is launched by a compressed *Moderato con moto* sonata movement which is casual, almost reserved in manner. Two subjects are polarised here: the one reflective and intervallically obsessive, the other a dance-tune introduced on the cello that hops about on one leg, making play with the composer's familiar morse-code rhythms. The quartet was performed (together with its companion piece, the Tenth String Quartet) by the Beethoven Quartet in the Small Hall of the Moscow Conservatory on 20 November 1964.

The **Thirteenth String Quartet** (1970), in B flat minor, is a frightening work, much admired by Benjamin Britten and Peter Pears at a private hearing in Moscow, April 1971. Shostakovich's close friend Isaac Glickman

took it to be a requiem, and it was mistakenly reviewed at a Moscow performance in 1971 as a memorial to its septuagenarian dedicatee, the retired founding viola player of the Beethoven Quartet Vadim Borisovsky, who died in 1972. There is little to relieve its dark moods and grim grotesqueness. Gerald Abraham has called it 'a pendant to the Fourteenth Symphony' and there can be little doubt that images of death and desolation haunt its pages, some of them indeed taken directly from the Fourteenth Symphony. Appropriately enough, and perhaps in homage to Borisovsky, the quartet begins with a sorrowful monologue for the viola which establishes the mood of the lamenting first section, with its falling semitones and painful dissonances. The quartet runs continuously and is constructed along palindromic lines, with an extended *danse macabre* forming the middle and fastest section. An interesting feature of this palindromic formation is the strict metronomic interrelationship of these various sections, so that as the work speeds up section by section towards the midpoint and then makes its retrograde return to the initial tempo the metronome pulse of 84 remains constant throughout. (A similar technique operates in the last quartet, No. 15.) With its adaptation of Schoenberg's twelve-tone method (continuing the twelve-note thematicism prominent in the Twelfth Quartet),

its daring exploitation of timbre, its high level of dissonance and its spare textures, this quartet is perhaps the composer's most 'advanced' work and could be regarded as a kind of homage to Webern, who was much lauded by the Western avant-garde in the later sixties. The quartet was given its first performance by the Beethoven Quartet on 13 September 1970 in the favoured venue of the Glinka Concert Hall, Leningrad.

© 2001 Eric Roseberry

Now enjoying its thirteenth season, the **Sorrel Quartet** is recognised as one of Britain's finest young ensembles. The Quartet has performed at all the major venues in Britain and appeared at many of the British festivals, including Aldeburgh, Bath, Cheltenham and Edinburgh. Abroad, the Quartet's schedule includes appearances in Germany, Austria, Switzerland and Finland. The Sorrel Quartet records exclusively for Chandos. Recordings of Britten, Mendelssohn, Schubert and Doreen Carwithen have been released to considerable acclaim, as have the first two releases of the Quartet's projected cycle of Shostakovich's complete string quartets. The Sorrel Quartet has held residencies at the Universities of York, Liverpool and Bristol, and its international schedule includes giving chamber music master-classes.

Schostakowitsch: Streichquartette Nr. 8, 9 und 13

Das **Achte Streichquartett** in c-Moll entstand im Juli 1960 binnen der erstaunlich kurzen Zeit von nur drei Tagen. Schostakowitsch hatte Dresden besucht, um mit Leo Arnshtam an dem Film *Fünf Tage Fünf Nächte*, der an die Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg erinnern sollte, zusammenzuarbeiten. Anstatt jedoch die Filmmusik zu schreiben, überkam Schostakowitsch der übermächtige Wunsch, ein neues Streichquartett zu komponieren, "der Erinnerung der Opfer des Faschismus und des Krieges" gewidmet. Aber in einem Brief vertraute Schostakowitsch seinem engen Freund Isaac Glickman an, daß er dieses Quartett eigentlich als Erinnerung an sich selbst komponiert habe, und schrieb: "Man könnte sogar auf das Titelblatt setzen: 'Der Erinnerung des Komponisten dieses Quartetts gewidmet'". Das bedeutet also, daß, auch wenn die durch das Schicksal Dresdens ausgelösten Gefühle zweifellos als Katalysator zur Komposition des Werks dienten, Schostakowitsch sich offensichtlich gleichzeitig selbst mit den "Opfern des Faschismus und des Krieges" identifizierte. Laut einer weiteren dem Komponisten nahestehenden Quelle war diese Zeit von tiefen Depressionen geprägt, so daß Schostakowitsch, von Selbstmord-

gedanken geplagt, das Achte Streichquartett als sein letztes Werk betrachtete.

Die Verwendung von musikalischen Zitaten war mittlerweile zu einem von Schostakowitschs bevorzugten kompositorischen Kunstgriffen geworden, und in diesem Quartett zitiert er auf nachdenkliche Art und Weise und mehr oder weniger chronologisch aus früheren Werken, als ob er die wichtigsten Begebenheiten seines Lebens noch einmal Revue passieren lassen wollte. Diese Selbstzitate sind, einmal ganz abgesehen von ihrer außermusikalischen Bedeutung, motivisch-thematisch mit einander verwandt und werden zu organischen Bestandteilen des musikalischen Gewebes, wobei sie zu dessen sich überlappenden Kontinuität beitragen. In ihrem neuen Kontext haben diese Zitate jedoch bereits Referenz-Charakter, als würde der Komponist sagen: "Ich bin Dmitri Schostakowitsch, und wenn ich auf mein Leben und mein Werk zurückblicke, so gehören diese zu meinen wichtigsten Stücken und stehen für bedeutende Abschnitte meiner Karriere." So erinnert der elegische erste Satz des Quartetts (in langsamem Tempo zu Beginn) nicht nur an den Anfang der Ersten Sinfonie (1925), sondern etwas später auch an

das Hauptthema der Fünften Sinfonie (1937), die Schostakowitsch an einem Wendepunkt seiner Karriere schrieb. (Hier liegt allerdings eine gewisse Zweideutigkeit vor, denn Schostakowitsch selbst soll gesagt haben, ihm habe der erste Satz aus Tschaikowskis Sechster Sinfonie vorgeschwebt.) Der zweite Satz, in seinem bedrohlichen Äußeren dem dritten Satz der Achten Sinfonie (1943) eng verwandt, zitiert außerdem ein Thema aus dem Finale des Zweiten Klaviertrios (1944). Dieses Werk, ebenfalls in der Kriegszeit entstanden, ist der Erinnerung an einen engen Freund und Kollegen gewidmet und soll durch die Abscheu, die Schostakowitsch ob der Nazi-Greuelthaten gegen die Juden empfand, inspiriert worden sein. Im dritten Satz erklingt kurz vor dem zentralen Trio-Teil, sowie bei der Reprise, der Anfang des Ersten Cellokonzerts (1959). Dieses Zitat, zusammen mit einem kräftigen, im Abstrich zu spielenden Motiv aus sich wiederholenden Tönen, stellt die von Protest gekennzeichnete Grundlage des vierten Satzes dar, wobei gleichzeitig eine enge Beziehung zu dem unten erklärten Motiv D–Es–C–H hergestellt wird. Im vierten Satz weist ein Zitat aus dem vorrevolutionären Lied "Von der Last der Sklaverei ermattet" auf die Elfte Sinfonie "Das Jahr 1905" (1957) hin. Das einzige Zitat, das nicht in dieses chronologische Schema hineinpaßt, erscheint gegen Ende des vierten Satzes, und zwar in

den Celli. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus der Arie der Katerina in der Schlußszene von Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* ("Serjosha! Mein Liebster! Endlich! Ich habe Dich den ganzen Tag nicht gesehen. Serjosha!") und erinnert daran, wie Schostakowitsch selbst 1936 zum Opfer der stalinistischen Unterdrückung wurde, als diese Oper den Stempel "Chaos statt Musik" erhielt.

Als letzte Bestätigung der autobiographischen Aussage dieses Quartetts sei noch Schostakowitschs immer wieder auftauchendes musikalisches Autogramm genannt, D–Es(S)–C–H: Dmitri Schostakowitsch. Diese "Visitenkarte" hatte zuerst in der Zehnten Sinfonie (1953) explizite Verwendung gefunden. Zu Anfang des Achten Streichquartetts erklingt sie nun wie eine Art Cantus firmus in allen vier Stimmen, an Johann Sebastian Bachs ähnliche Verwendung seines eigenen musikalischen Monogramms B–A–C–H in der cis-Moll Fuge aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* erinnernd. In den zweiten und dritten Sätzen des Quartetts taucht D–Es–C–H noch einmal auf, im dritten Satz als Ostinato-Tanzfigur, und im Finale wird das Motiv schließlich zu einem eigenständigen Fugenthema, das den bogenartigen Abschluß des Schlußlargs – wieder mit Bezugnahme auf die Eröffnung der Ersten Sinfonie –

dominiert. Das Werk wurde am 2.10.1960 in Leningrad durch das Beethoven Quartett uraufgeführt.

Bei dem **Neunten Streichquartett**, Schostakowitschs junger Gattin und treuen Gefährtin späterer Jahre Irina (geb. Suprinskaja) gewidmet, handelt es sich um das erste von zwei 1964 kurz nacheinander komponierten Quartetten. Vier Jahre lang hatte Schostakowitsch keine Streichquartette mehr geschrieben, jedoch waren in dieser Zeit zwei Sinfonien, Nr. 12 und Nr. 13, entstanden, und die ausdrucksstarke sinfonische Kantate "im russischen Stil" *Die Hinrichtung des Stepan Razin*, nach einem Gedicht von Jewgeni Jewtuschenko, sollte den beiden Quartetten noch im gleichen Jahr auf dem Fuße folgen. Das Neunte Quartett leitet eine neue Phase in der Entwicklung des Komponisten ein, sowohl in der Vorwegnahme des radikaleren, durch scharfe Dissonanzen gekennzeichneten Stils des Zwölften Streichquartetts, als auch in der Art und Weise wie es auf der speziellen Erfahrung des Achten Quartetts mit der darin verwendeten Motto-Thema-Technik und sich überschneidenden fünfsätzigen Kontinuität aufbaut. So unterstreicht es auch den thematischen Zusammenhang der Streichquartette als sich immer weiterentwickelnder Zyklus. Die Tonart ist ebenfalls von Bedeutung: Es-Dur steht schon in der Neunten Sinfonie für ausgelassene

Momente, und auch dieses Quartett bildet diesbezüglich keine Ausnahme, wobei die Stimmungsassoziation durch die choralartige Schwere der beiden langsamen Sätze noch hervorgehoben wird. (Es scheint, als habe der Komponist die Absicht gehabt, in jeder der 24 Tonarten ein Quartett zu schreiben, nach dem Vorbild der 48 Präludien und Fugen Johann Sebastian Bachs.) Das umfangreiche Finale stellt den eigentlichen Zielpunkt des gesamten Quartetts dar: es übernimmt die Rolle eines schroff-aggressiven Scherzos, das den musikalischen Kreis schließt, indem es in einer sonatenartigen Ausarbeitung an Material aus allen vier vorangegangenen Sätzen erinnert. Kurz bevor man die Reprise erwarten würde, und nach einer energischen fugierten Durchführung des Hauptthemas, kommt das Momentum der Musik durch die Rückkehr des Cellorezitativs aus dem vorherigen *Adagio* über einem drohenden Tremolo schauernd zum Halten. Wiederum folgt keine normale Reprise in der Haupttonart sondern die unerwartete Rückkehr des Scherzos des dritten Satzes in Verbindung mit einer neuen abwärtsgehenden *Idée fixe* E–C–A–F–D–H–G–Es, die wie ein beharrliches Glockengeläut bis zum Ende erklingt. (Möglicherweise stehen diese acht Töne für ein weiteres privates Kryptogramm des Komponisten.) Der zentrale Satz dieses symmetrisch konzipierten fünfsätzigen Quartetts, auf den der Schlußteil

des Finales ebenfalls Bezug nimmt, ist ein ironisches Scherzo, das nicht umhinkann, immer wieder auf das Motiv aus der Ouvertüre zu Rossinis *Wilhelm Tell* anzuspüren (wie auch der erste Satz aus der späten Fünfzehnten Sinfonie). Er wird von den zwei kontrastierenden *Adagios* des zweiten und vierten Satzes umrahmt, und das Quartett beginnt mit einem gerafften Sonatensatz *Moderato con moto*, der in seiner Art entspannt und fast zurückgehalten wirkt. Zwei Themen werden polarisierend gegenübergestellt: das eine nachdenklich und in seiner Intervallverwendung von Besessenheit gekennzeichnet, das andere eine Tanzmelodie, wie auf einem Bein hüpfend und voller Freude mit den bekannten Morse-Rhythmen des Komponisten spielend, die vom Cello vorgestellt wird. Das Quartett wurde – zusammen mit dem kurz darauf komponierten Zehnten Streichquartett – am 20.11.1964 im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums durch das Beethoven Quartett aufgeführt.

Das **Dreizehnte Streichquartett** (1970) in b-Moll ist ein beängstigendes Werk, das von Benjamin Britten und Peter Pears besonders bewundert wurde, als sie es im April 1971 in Moskau in einer privaten Aufführung hörten. Schostakowitschs enger Freund Isaac Glickman sah es als ein Requiem, und bei einer Aufführung in Moskau im Jahre 1971 wurde

das Stück in einer Rezension fälschlicherweise als Gedenken an den über siebzigjährigen pensionierten Bratscher Wadim Borisowski bezeichnet, der Gründungsmitglied des Beethoven Quartetts war und dem das Stück gewidmet ist. Dieser starb aber erst 1972. In dem Stück findet sich kaum etwas, was die düstere Stimmung und grimmige Groteske der Musik auflockert. Gerald Abraham bezeichnete es als "Anhängsel an die Vierzehnte Sinfonie", und es gibt kaum Zweifel, daß die Partitur von Bildern des Todes und der Verwüstung durchdrungen ist, von denen manche tatsächlich der Vierzehnten Sinfonie entstammen. Passenderweise – und vielleicht als Tribut an Borisowski gedacht – beginnt das Quartett mit einem traurigen Monolog für Bratsche, der die Stimmung des klagenden ersten Teils durch fallende Halbtöne und schmerzvolle Dissonanzen bestimmt. Das Quartett ist durchkomponiert und einem Palindrom nachempfunden, wobei ein umfangreicher *Danse macabre* den mittleren und schnellsten Teil bildet. Interessant an diesem speziellen Aufbau sind die strengen metronomischen Beziehungen zwischen den verschiedenen Teilen, die dafür sorgen, daß ein durchgehender Puls von 84 beibehalten wird, auch wenn die Musik Abschnitt für Abschnitt zu ihrem Mittelpunkt hin schneller wird und dann auf die gleiche Art und Weise wieder zum Anfangstempo zurückkehrt. (Eine

ähnliche Technik setzt der Komponist im letzten Quartett, Nr. 15, ein.) Die Verwendung von Schönbergs Zwölftontechnik (die augenfällige Zwölftonthematik des Zwölften Quartetts fortsetzend), sowie die gewagte Nutzung verschiedener Klangfarben, ein hohes Maß an Dissonanz und spärliche Klangtexturen machen dieses Quartett zu dem womöglich "fortschrittlichsten" Werk des Komponisten, und es könnte vielleicht als eine Hommage an Anton Webern betrachtet werden, also an jenen Komponisten, der in den späten sechziger Jahren von der westlichen Avantgarde so umjubelt wurde. Das Quartett wurde am 13.9.1970 im beliebten Leningrader Glinka-Konzertsaal vom Beethoven Quartett uraufgeführt.

© 2001 Eric Roseberry
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Das vor zwölf Jahren gegründete **Sorrel Quartet** gilt als eines der besten jungen Ensembles Großbritanniens. Es ist in allen namhaften Konzertsälen des Landes und bei vielen britischen Festivals (wie Aldeburgh, Bath, Cheltenham und Edinburgh) aufgetreten, neben Auslandsverpflichtungen in Deutschland, Österreich, der Schweiz und Finnland. Mit seinen Plattenaufnahmen steht das Sorrel Quartet exklusiv bei Chandos unter Vertrag. Einspielungen von Britten, Mendelssohn, Schubert, und Doreen Carwithen sind auf ebenso großen Anklang gestoßen wie die ersten zwei CDs der angestrebten Gesamtaufnahme der Schostakowitsch-Streichquartette. Das Sorrel Quartet war Gastensemble an den Universitäten von York, Liverpool und Bristol, und im Rahmen seines internationalen Programms gibt es Meisterklassen in Kammermusik.

Chostakovitch: Quatuors à cordes nos 8, 9 & 13

Le **Quatuor à cordes no 8** en ut mineur fut composé dans un délai étonnamment bref de trois jours, en juillet 1960. Chostakovitch s'était rendu à Dresde afin de travailler avec Leó Arnshtam à un film, *Cinq Jours – Cinq Nuits*, destiné à commémorer la destruction de la ville pendant la guerre. Au lieu de composer la musique du film, Chostakovitch se trouva en proie à une forte envie de travailler à un nouveau quatuor à cordes qu'il dédia "à la mémoire des victimes du fascisme et de la guerre". Mais dans une lettre adressée à l'un de ses proches amis, Isaac Glickman, le compositeur confia qu'il avait composé ce quatuor à sa propre mémoire, allant jusqu'à écrire à Glickman: "On pourrait même écrire sur la couverture 'Dédié à la mémoire du compositeur de ce quatuor'". Ainsi, même s'il est difficile de mettre en doute l'effet catalytique sur cette œuvre des sentiments suscités par le destin de Dresde, il semblerait en même temps que Chostakovitch se soit lui-même identifié aux "victimes du fascisme et de la guerre". Selon une autre source proche du compositeur, ce fut une époque de profonde dépression dans sa carrière et, dans un état d'esprit suicidaire, il considéra le Quatuor à cordes no 8 comme sa dernière œuvre.

La citation commençait à devenir l'un des procédés d'écriture favoris de Chostakovitch et, dans ce quatuor, comme s'il revivait des événements majeurs de sa vie, il cite d'un air pensif des œuvres antérieures dans un ordre plus ou moins chronologique. Ces auto-citations, en faisant abstraction de leur signification extramuscale, ont un lien de parenté entre elles en ce qui concerne les motifs et les thèmes; elles deviennent partie intégrante de la structure musicale et contribuent à sa continuité par leur chevauchement. Mais, dans leur nouveau contexte, ces citations semblent vraiment avoir un sens référentiel. On a l'impression que le compositeur est en train de dire: "Je suis Dimitri Chostakovitch et, en jetant un regard en arrière sur ma vie et mon œuvre, voici quelques-unes de mes pièces les plus importantes, qui ont marqué des étapes significatives de ma carrière". Ainsi l'élégiaque premier mouvement rappelle non seulement le début de la Symphonie no 1 (1925) dans un tempo lent au début, mais également, un peu plus loin le thème principal de la Symphonie no 5 (1937), écrite à un tournant décisif de sa carrière. (Il y a là une certaine ambiguïté, car il semble que Chostakovitch ait dit lui-même

qu'il avait à l'esprit le thème lent du premier mouvement de la Symphonie no 6 de Tchaïkovski.) Le deuxième mouvement, étroitement apparenté dans son aspect menaçant au troisième mouvement de la Symphonie no 8 (1943), cite un thème du Finale du Trio avec piano no 2 (1944). Cette autre pièce, composée en temps de guerre et dédiée à la mémoire d'un collègue et ami proche, aurait été inspirée par le sentiment de révolte de Chostakovitch en apprenant les atrocités nazies envers les juifs. Dans le troisième mouvement, juste avant le Trio central et à la reprise, on entend le début du Concerto pour violoncelle no 1 (1959). Cette citation, qui se mêle à un motif pesant, entièrement tiré pour les cordes, sur des notes répétés, constitue la base de protestation du quatrième mouvement, tout en créant une étroite relation avec le thème conducteur ré-mi bémol-ut-si bémol, expliqué ci-dessous. Dans le quatrième mouvement, la citation d'un chant pré-révolutionnaire, "Usé par le poids de l'esclavage", évoque une parenté avec la Symphonie no 11 "L'Année 1905" (1957). La seule citation déphasée par rapport à cet ordre chronologique se présente à la fin du quatrième mouvement, au violoncelle. C'est un extrait de l'air de Katerina, dans la scène finale de l'opéra de Chostakovitch *Lady Macbeth du district de Mtsensk* ("Sergueï! Mon amour! Enfin! Je ne t'ai pas vu de toute la journée. Sergueï!"); il vient

rappeler à quel point Chostakovitch fut victime de l'oppression stalinienne en 1936, où cet opéra fut condamné comme "une pagaille au lieu de musique".

Le caractère autobiographique de ce quatuor transparaît dans l'omniprésence de la signature musicale de Chostakovitch D-S-C-H; ces lettres désignant en allemand les notes ré, mi bémol, ut et si bémol, sont dérivées de la translittération allemande de son nom: Dmitri Schostakowitsch. Cette "carte de visite" apparut pour la première fois de manière explicite dans la Symphonie no 10 (1953). Au début du Quatuor à cordes no 8, on l'entend comme une sorte de *cantus firmus* aux quatre instruments, un peu à la manière dont J.S. Bach traite exactement le même thème de quatre notes dans la Fugue en ut dièse mineur du premier livre du *Clavier bien tempéré*. J.S. Bach avait d'ailleurs employé de la même façon un monogramme musical, si bémol-la-ut-si bémol, ce qui constituait un précédent. D-S-C-H reparait à nouveau dans les deuxième et troisième mouvements de ce quatuor – dans le troisième mouvement c'est une figure de danse *ostinato* –, et il se transforme en sujet fugué à part entière, dominant la conclusion en forme d'arche du *Largo* final qui se réfère une fois encore au début de la Symphonie no 1. Ce quatuor fut créé par le Quatuor Beethoven le 2 octobre 1960 à Leningrad.

Dédié à celle qui fut sa compagne dévouée durant les dernières années de sa vie, sa jeune femme Irina (née Suprinskaïa), le **Quatuor à cordes no 9** est le premier des deux nouveaux quatuors à cordes composés à la suite l'un de l'autre en 1964. Pendant les quatre années où il cessa d'écrire des quatuors à cordes, deux symphonies (la Douzième et la Treizième) virent le jour et, peu après les quatuors, la même année, il composa *L'Exécution de Stéphane Razine*, une cantate symphonique profondément dramatique "dans le style russe" sur un poème d'Evgueni Evtouchenko. Le Quatuor à cordes no 9 marque une nouvelle phase dans l'évolution du compositeur; il anticipe à la fois le Chostakovitch plus radical, fortement dissonant du Quatuor no 12 et s'appuie sur l'expérience spécifique du Quatuor no 8, avec sa technique du thème conducteur et la continuité des cinq mouvements qui se chevauchent. Ce faisant, Chostakovitch confirmait l'idée d'appartenance des quatuors à cordes à un cycle en cours d'élaboration, un cycle d'œuvres étroitement liées sur le plan thématique. Ce quatuor est également important dans le choix de sa tonalité: mi bémol est une tonalité qui correspond déjà à des atmosphères joyeuses dans la Symphonie no 9 et ce quatuor ne fait pas exception; il conserve cette relation d'atmosphère, malgré le caractère grave à la

manière d'un choral de ses deux mouvements lents. (Apparemment, le compositeur avait l'intention très nette d'écrire un quatuor dans chacune des vingt-quatre tonalités, suivant l'exemple du *Clavier bien tempéré* de Bach.) Le long finale constitue le véritable but de ce quatuor: il joue le rôle d'un scherzo agressif au ton bourru qui apporte une conclusion cyclique et réutilise du matériel des quatre mouvements précédents dans son élaboration comparable à celle d'une sonate. Au moment où l'on s'attend à la réexposition et après un vigoureux développement fugué du thème principal, son élan est interrompu avec quelques soubresauts par le retour du récitatif du violoncelle de l'*Adagio* précédent sur un tremolo menaçant. Et tout ceci n'aboutit pas à une réexposition directe dans la tonalité principale, mais au retour inattendu du scherzo du troisième mouvement associé à une nouvelle "idée fixe" descendante, mi-ut-la-fa-ré-si-sol-mi bémol, qui persiste jusqu'à la fin comme un carillon insistant de cloches. (Ces huit notes forment peut-être un autre cryptogramme personnel du compositeur.) Le mouvement central de ce quatuor en cinq mouvements de construction symétrique, auquel se réfère la conclusion du finale, est un scherzo ironique qui vacille vers une allusion au motif de l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini (comme dans le premier mouvement de la Symphonie no 15 de la dernière

période). Ce scherzo est encadré par deux *Adagios* contrastés (deuxième et quatrième mouvements), et le quatuor débute sur un mouvement de sonate *Moderato con moto*, condensé et banal, de caractère presque réservé. Deux sujets se polarisent ici: l'un est pensif et obsédant sur le plan des intervalles, l'autre est un air de danse exposé au violoncelle, qui sautille sur une seule jambe, en jouant avec les rythmes en morse familiers du compositeur. Ce quatuor fut joué (avec son compagnon d'armes, le Quatuor à cordes no 10) par le Quatuor Beethoven dans la petite salle du Conservatoire de Moscou, le 20 novembre 1964.

Le **Quatuor à cordes no 13** (1970), en si bémol mineur, est une œuvre effrayante, qui suscita l'admiration de Benjamin Britten et de Peter Pears lors d'une audition privée à Moscou, en avril 1971. Isaac Glickman, qui était un ami proche de Chostakovitch, le prit pour un requiem, et, lors d'une exécution à Moscou en 1971, la critique le considéra à tort comme un hommage à son dédicataire septuagénaire, l'altiste membre fondateur du Quatuor Beethoven, Vadim Borisovski, qui avait pris sa retraite à cette époque et devait mourir en 1972. Rares sont les éléments qui contribuent à atténuer l'atmosphère sombre et le terrible côté grotesque de ce quatuor. Gerald Abraham le considérait comme le "pendant de la Quatorzième Symphonie" et

ces pages sont hantées à l'évidence par des images de mort et de désolation, certaines étant directement empruntées à la Quatorzième Symphonie. Assez judicieusement, et peut-être en hommage à Borisovski, le quatuor commence par un triste monologue d'alto qui crée l'atmosphère de la première section plaintive, avec ses demi-tons descendants et ses dissonances douloureuses. Le quatuor se déroule de façon continue; il est construit sur des lignes en forme de palindrome, avec une longue danse macabre en guise de section centrale, la plus rapide. Dans cette structure en forme de palindrome, il est intéressant de remarquer la stricte corrélation métronomique qui s'établit entre ces diverses sections: la vitesse augmente section par section jusqu'au milieu, puis on voit s'opérer un retour rétrograde au tempo initial, alors que le mouvement métronomique reste constant à 84 d'un bout à l'autre. (On trouve une technique analogue dans le dernier quatuor, le Quinzième). En adaptant le dodécaphonisme de Schoenberg (Chostakovitch conserve le thématisme à douze notes qui domine le Quatuor no 12), en exploitant le timbre avec audace, en conservant un niveau élevé de dissonance et une simplicité de texture, ce quatuor est sans doute l'œuvre la plus "avancée" du compositeur et peut être considéré comme une sorte d'hommage à Webern, que l'avant-

garde occidentale porta aux nues à la fin des années 1960. Il fut créé par le Quatuor Beethoven, le 13 septembre 1970 dans un lieu privilégié, la Salle Glinka de Leningrad.

© 2001 Eric Roseberry

Traduction: Marie-Stella Pâris

Aujourd'hui dans sa treizième année, le **Quatuor Sorrel** est l'un des jeunes ensembles les plus remarquables de Grande-Bretagne. Le Quatuor s'est produit dans les salles de concert les plus prestigieuses du pays et dans le cadre de nombreux festivals comme ceux d'Aldeburgh, Bath, Cheltenham et Edinbourg.

Sa carrière internationale l'a entraîné en Allemagne, en Autriche, en Suisse et en Finlande. Le Quatuor Sorrel enregistre en exclusivité pour Chandos. Ses enregistrements de Britten, Mendelssohn, Schubert et de Doreen Carwithen ont fait l'unanimité des critiques, tout comme les deux premiers volumes du cycle intégral des quatuors à cordes de Chostakovitch que l'ensemble projette d'enregistrer. Le Quatuor Sorrel a été en résidence dans plusieurs universités, à York, Liverpool et Bristol. Il doit prochainement donner des cours d'interprétation de musique de chambre sur la scène internationale.

Also available



Shostakovich
Complete String Quartets, Volume 1
String Quartets Nos 6, 7 & 10
CHAN 9741



Shostakovich
Complete String Quartets, Volume 2
String Quartets Nos 3, 4 & 11
CHAN 9769

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please 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 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 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
Engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Christopher Brooke
Editor Rachel Smith
Recording venue Snape Maltings Concert Hall; 28–30 March 2001
Front cover Photograph of the Sorrel Quartet by Richard Smith
Design Cass Cassidy
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Genevieve Helsby
Copyright Boosey & Hawkes
© 2001 Chandos Records Ltd
© 2001 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU

SHOSTAKOVICH: COMPLETE STRING QUARTETS, VOLUME 3 - Sorrel Quartet

CHANDOS
CHAN 9955

24^{bit}
96 kHz

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9955

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906–1975)

Complete String Quartets, Volume 3

String Quartet No. 9, Op. 117 27:21

in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 1 | I Moderato con moto – | 4:20 |
| 2 | II Adagio – | 5:36 |
| 3 | III Allegretto – | 3:52 |
| 4 | IV Adagio – | 4:13 |
| 5 | V Allegro | 9:19 |

6 **String Quartet No. 13, Op. 138** 20:07

in B flat minor · in b-Moll · en si bémol mineur

Adagio – Doppio movimento – Tempo primo

String Quartet No. 8, Op. 110 24:46

in C minor · in c-Moll · en ut mineur

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 7 | I Largo – | 5:42 |
| 8 | II Allegro molto – | 2:38 |
| 9 | III Allegretto – | 4:38 |
| 10 | IV Largo – | 7:06 |
| 11 | V Largo | 4:38 |

TT 72:22

Sorrel Quartet

Gina McCormack violin

Catherine Yates violin

Sarah-Jane Bradley viola

Helen Thatcher cello

(DDD)

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester · Essex · England

© 2001 Chandos Records Ltd © 2001 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

SHOSTAKOVICH: COMPLETE STRING QUARTETS, VOLUME 3 - Sorrel Quartet

CHANDOS
CHAN 9955