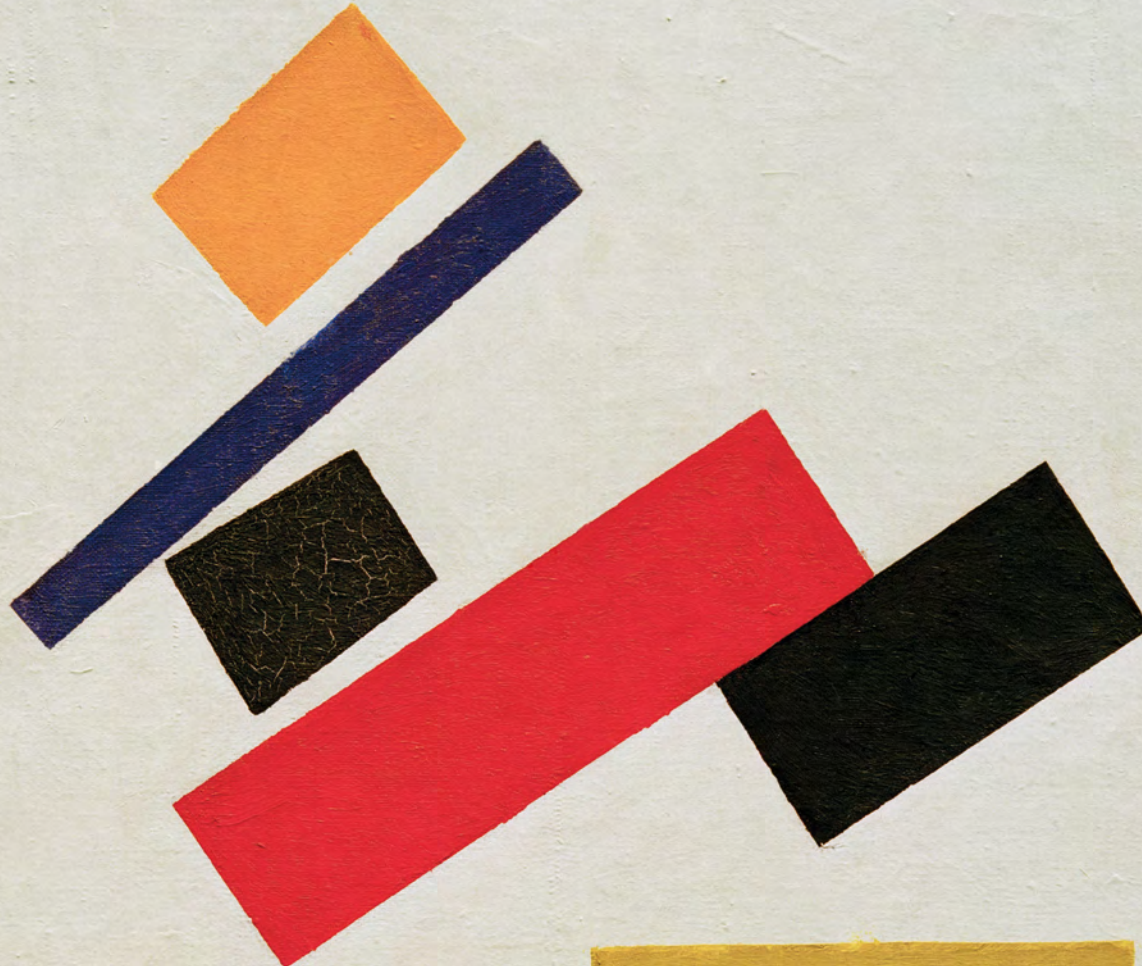




DMITRI SHOSTAKOVICH
COMPLETE STRING QUARTETS

VOL. 2 | NOS. 6-12

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Complete String Quartets, Vol. 2

String Quartet No. 6 in G major Op. 101

Sol majeur / G-Dur

1	I. Allegretto	7'00
2	II. Moderato con moto	5'14
3	III. Lento	4'38
4	IV. Lento - Allegretto - Andante - Lento	6'23

String Quartet No. 7 in F-sharp minor Op. 108

Fa dièse mineur / fis-Moll

5	I. Allegretto	3'42
6	II. Lento	3'42
7	III. Allegro - Allegretto	5'57

String Quartet No. 8 in C minor Op. 110

Do mineur / c-Moll

8	I. Largo	4'58
9	II. Allegro molto	2'40
10	III. Allegretto	4'30
11	IV. Largo	5'39
12	V. Largo	3'59

String Quartet No. 11 in F minor Op. 122

Fa mineur / f-Moll

13	I. Introduction. Andantino	2'24
14	II. Scherzo. Allegretto	2'54
15	III. Recitative. Adagio	1'21
16	IV. Etude. Allegro	1'16
17	V. Humoresque. Allegro	1'05
18	VI. Elegy. Adagio	5'05
19	VII. Finale. Moderato	3'27

String Quartet No. 9 in E-flat major Op. 117

Mi bémol majeur / Es-Dur

1	I. Moderato con moto	4'20
2	II. Adagio	4'38
3	III. Allegretto	4'08
4	IV. Adagio	3'49
5	V. Allegro	10'26

String Quartet No. 10 in A-flat major Op. 118

La bémol majeur / As-Dur

6	I. Andante	4'16
7	II. Allegretto furioso	4'19
8	III. Adagio	6'03
9	III. Allegretto - Andante	9'04

String Quartet No. 12 in D-flat major Op. 133

Ré bémol majeur / Des-Dur

10	I. Moderato - Allegretto	6'44
11	II. Allegretto - Adagio - Moderato - Allegretto	19'25

Scores : © Sikorski

Cuarteto Casals

Vera Martínez Mehner, *violin*

Abel Tomàs Realp, *violin*

Jonathan Brown, *viola*

Arnau Tomàs Realp, *cello*

La mort de Staline, en 1953, sonna en URSS la fin de l'ère des répressions illégales les plus virulentes du système autoritaire, et s'accompagna de l'amnistie et la libération progressive de centaines et milliers de prisonniers du goulag. Lors du vingtième congrès du parti en 1956, Khrouchtchev dénonça publiquement les crimes de Staline, déclenchant la période dite du "dégel", connut un assouplissement de la censure dans les domaines des arts et des échanges culturels. Il fut de nouveau possible de jouer et de publier les partitions de compositeurs tels que **Dimitri Chostakovitch**, qui avaient été mis au ban par les décrets de 1948 en raison de leur "formalisme décadent". À partir du moment où ses œuvres bannies entre 1947 et 1953 purent être données, Chostakovitch retrouva sa place de choix dans le paysage musical ; mais c'est alors sa vie privée qui s'effondra, avec le décès inopiné de sa femme Nina Varzar, en décembre 1954, suivie de celui de sa mère, quelques mois plus tard. Chostakovitch, qui avait besoin d'une compagne pour l'aider à élever ses enfants adolescents, se maria dans la précipitation avec Margarita Kainova, ouvrière membre du Komsomol et candidate tout à fait improbable au poste d'épouse. Elle lui apporta certes un soulagement temporaire, mais leur liaison s'acheva sur un divorce, en 1959.

Chostakovitch termina le **Sixième Quatuor en sol majeur op. 101** en août 1956, peu après son remariage, ce qui se reflète dans l'atmosphère légère de "lune de miel" du morceau. Le premier mouvement, *Allegretto*, s'ouvre sur un sol majeur lumineux avec une mélodie en tierces aux deux violons. Suit un deuxième thème, une mélodie simple jouée au premier violon et entrecoupée de cadences qui apportent davantage de sérénité que de contraste. L'exposition cède la place à un développement où le travail des thèmes se fait plus riche et complexe : le premier violon joue tout d'abord l'accompagnement, avant de reprendre sa position et de préparer l'apogée dans une section qui décompose et intensifie le dessin musical en fragments. Le thème d'ouverture est alors magistralement réintroduit sur des motifs du deuxième thème qui s'entrechoquent dans la tonalité éloignée de *mi* bémol. La musique retrouve bientôt une part de sa sérénité initiale, même si la réexposition du deuxième thème s'accompagne de moments ombrageux, absents de l'exposition, par ses brèves incursions dans des tonalités mineures et des dissonances. Ce n'est qu'avec la *coda* que l'on retrouve le calme du *sol* majeur initial.

Le deuxième mouvement, *Moderato con moto*, commence comme un menuet lumineux, sur la figure *ostinato* du premier violon qui accompagne un thème simple à l'alto et au violoncelle. Les deux instruments graves présentent également le deuxième thème, une mélodie joyeuse en gamme ascendante. Le trio en *si* mineur a un caractère ambivalent avec sa phrase chromatique aiguë au premier violon, qui évoque une image inversée du deuxième thème des cordes graves. La première section revient avec une inversion des rôles : c'est maintenant le *pizzicato* du violoncelle qui accompagne les violons dans les registres aigus.

Le troisième mouvement, *Lento*, est une passacaille sombre et expressive composée dans la tonalité éloignée de *si* bémol mineur. Les variations sont tissées sur la basse répétée du violoncelle, que rejoignent un par un les instruments sur un thème russe. Après la cinquième variation, le violoncelle soutient la tonique en *si* bémol, tandis que le premier violon emprunte un thème au *Deuxième Quatuor* de Prokofiev, avant que les deux dernières variations de la passacaille ne soient reprises.

Le finale, composé dans la tonalité d'un *sol* majeur radieux, évoque à nouveau les thèmes du premier mouvement et parvient ainsi, par réminiscence, à créer une unité de forme. Chaque mouvement se termine par quelques mesures de cadences, surmontées du monogramme musical DSCH, la signature personnelle de Chostakovitch composée des notes *ré, mi* bémol, *do* et *si* en notation allemande. Le *Quatuor* fut critiqué par l'intelligentsia soviétique comme étant de la musique de "pionnier" réaliste socialiste, mais, aujourd'hui, ces connotations n'altèrent en rien ses charmes simples.

Le **Septième Quatuor en fa dièse mineur op. 108** fut composé en mai 1959 pour commémorer le cinquantième anniversaire de Nina Varzar, la première épouse du compositeur décédée en 1954. Brillante physicienne, Nina avait l'esprit vif et indépendant. Si le couple avait convenu d'un mariage ouvert, leur relation était solide, Nina sachant parfaitement ménager son époux vulnérable. La nostalgie de Dimitri dut être douloureusement attisée par l'échec de son deuxième mariage. Chostakovitch acheva le *Septième Quatuor* en mars 1960, après son *Premier Concerto pour violoncelle n°1* de 1959. C'est le plus court et le premier qu'il ait composé dans une tonalité mineure (*fa* dièse mineur). Il y condense une multitude de renvois thématiques dans une structure serrée en trois courts mouvements enchaînés évoluant dans un univers sombre et mélancolique.

L'*Allegretto* d'ouverture débute sur une phrase descendante en rythme anapestique au premier violon (deux brèves suivies d'une longue, ici double croche suivie d'une croche), auquel répondent trois notes *staccato* "heurtées" au violoncelle, un motif rythmique prépondérant dans les deux mouvements extérieurs de ce quatuor. À ces deux cellules thématiques initiales s'ajoute une troisième, le *cantabile* ascendant de trois notes à l'alto. Elles sont relayées par un thème humoristique en *staccato* au violoncelle, accompagné de doubles croches répétées dans les voix intermédiaires.

L'exposition se termine par un court thème de choral. Au lieu d'un développement conventionnel, elle est suivie d'une répétition en *pizzicato* du matériau musical de l'exposition, pourvu d'une nouvelle structure rythmique (en 3/8 et non en 4/8). La réexposition cite le deuxième thème, avec une référence fugace au thème du choral, avant de se terminer par quatre "heurts" *staccato*.

Dans le deuxième mouvement, *Lento* en *ré* mineur, tous les instruments sont en sourdine. Un motif en arpège fluide au second violon accompagne le thème du premier violon dans un registre aigu éthéré, tandis que le violoncelle et l'alto y juxtaposent, à une quinte d'intervalle, une atmosphère mystérieuse avec leurs *glissandi* lents et spectraux. Un autre thème dans les parties graves s'oppose aux rythmes pointés en *ostinato* du second violon, résonnant à nouveau comme des heurts sinistres. Les rôles sont inversés lorsque le thème initial revient à l'alto, qui prend de l'importance en articulant les intervalles dans la séquence descendante DSCH du motif-signature de Chostakovitch.

Une violente explosion du premier violon en *fortissimo* interrompt les songes mélancoliques de l'alto et marque le début du mouvement *Allegro* final. Il s'agit d'une inversion du thème en rythme anapestique du premier mouvement. Rapidement il se prolonge en une fugue impétueuse, qui propulse la musique dans un vif élan à la dissonance croissante. C'est au point culminant que la fugue est renversée et dévoile qu'elle est en réalité le thème descendant initial, joué à l'unisson rythmique dans une version grotesquement dissonante. Une nouvelle section *Allegretto* transforme le thème de la fugue en une danse lente en sourdine, dans laquelle le premier violon joue une valse viennoise étrange sur un accompagnement syncopé. La seconde partie est conduite à sa fin sur des références de plus en plus reconnaissables au matériau du premier mouvement et fait de cette œuvre un tout cohérent. Elle s'achève sur des tonalités feutrées, dans lesquelles les quatre notes heurtées sonnent enfin sereinement en un accord majeur, suggérant un paisible assentiment.

Chostakovitch créa le **Huitième Quatuor en ut mineur op. 110** en juillet 1960, alors qu'il séjournait dans la petite ville thermale de Gohrisch, en Allemagne. Il était censé y composer la musique d'un film de Leo Arnchtam, *Cinq jours, cinq nuits*, sur le sauvetage des œuvres d'art de Dresde peu de temps après les bombardements alliés, et n'avait pas prévu d'écrire un quatuor. Il avait de plus l'intention de composer son prochain quatuor en *mi* bémol majeur, ce qui sera finalement la tonalité du *Neuvième*.

Quoi qu'il en soit, le *Huitième Quatuor* lui vint immédiatement, avec une sorte d'urgence et d'inspiration impérieuses ; il le composa en quelques jours. Avec son autodérision notoire, Chostakovitch écrivit à son ami Isaak Glikman à propos de son nouveau quatuor "idéologiquement dépravé" : " Je me suis dit qu'après ma mort, personne, sans doute, ne composerait d'œuvre en ma mémoire. Je me suis donc résolu à en composer une moi-même". En effet, la griffe musicale de Chostakovitch, son célèbre motif DSCH, apparaît thématiquement dans les cinq mouvements, dans lesquels il emploie aussi des citations de ses propres œuvres, soulignant ainsi la nature ostensiblement autobiographique de la pièce. Elle est née du remords et du dégoût que ressentait Chostakovitch après avoir accepté de s'inscrire au parti communiste, qu'il méprisait. Une forte pression le poussait à prendre la tête de la nouvelle Union des compositeurs de l'URSS, poste pour lequel l'adhésion au parti était une condition *sine qua non*. Le dirigeant Nikita Khrouchtchev, souhaitant dissocier l'image du parti de la répression criminelle stalinienne, avait besoin d'un franc soutien de l'intelligentsia. Chostakovitch dédia officiellement son *Huitième Quatuor* aux "victimes du fascisme et de la guerre". Cette dédicace peut paraître hypocrite, mais il ne fait aucun doute qu'il se comptait lui-même parmi les victimes.

Le *Quatuor* est une prouesse, un cycle d'arcs musicaux d'une construction parfaite, où les cinq mouvements s'enchaînent *attacca* sans interruption. Le motif DSCH, qui dicte la tonalité d'*ut* mineur et la thèse du *Quatuor*, est le matériau principal de toute l'œuvre. Dans le sombre premier mouvement *Largo*, la signature DSCH, d'abord traitée en style fugué, est utilisée comme figure de clôture avant chacune des sections *arioso*, où le compositeur fait des emprunts à sa *Cinquième Symphonie* ainsi qu'à la *Pathétique* de Tchaïkovski – après avoir aussi évoqué sa *Première Symphonie*. La dimension autobiographique est manifeste. Le deuxième mouvement *Allegro molto* est mené avec fureur, culminant sur une répétition presque hystérique du motif DSCH dans les aigus du premier violon avant d'exploser avec violence dans le thème juif emprunté au *Deuxième Trio avec piano*, qui se brise en plein vol avant de céder la place à l'*Allegretto*. Ce dernier est introduit par un cri d'appel *fortissimo* au premier violon sur le motif DSCH, avant que cette voix supérieure ne joue un rôle plus léger dans une valse endiablée. Au moment où la mesure passe de 3/4 à 4/4, Chostakovitch introduit le thème d'ouverture de son tout récent *Premier Concerto pour violoncelle* au violon, qui relâche un peu la tension en passant à la tonalité de *do* dièse majeur, au cœur de la pièce, dans le premier des deux mouvements *Largo* consécutifs. Ici, le court motif thématique qui domine le mouvement fait référence à un thème de la musique que Chostakovitch composa pour le film *La Jeune Garde* : trois longues notes en *crescendo* abrupt, suivies de trois brefs accords dissonants en double *fortissimo*. Il y fait également allusion au *Seizième Quatuor* de Beethoven et à

la marche funèbre (la mort de Siegfried) du *Crépuscule des dieux* de Wagner. Ce motif emporté sert à séparer les trois sections indiquées *arioso* : dans la première, le thème rappelle l'interlude – composé à l'origine pour orgue – du début de son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*. La deuxième section *arioso* est une plainte sincère, basée sur le chant révolutionnaire des martyrs “accablés par le joug pesant”, cité dans la *Onzième Symphonie* du compositeur. Il est suivi d'une version déchirante de l'aria de Katerina (“Seryozha, mon amour”) jouée au violoncelle, tiré du dernier acte de sa *Lady Macbeth*. Après tant d'émotion, le *Largo* final retourne à la raison sous la forme d'une fugue construite sur le motif DSCH. Désormais vidé de ses larmes, le cycle en cinq mouvements s'achève sur une note conciliante.

En 1962, deux événements améliorèrent la vie du compositeur. Après avoir lu l'émouvant poème *Baby Yar* d'Evgueni Evtouchenko, Chostakovitch se lança dans sa *Treizième Symphonie*, une virulente condamnation de l'antisémitisme, de la répression stalinienne et des misères de la vie des gens ordinaires, tenue par une partie de basse soliste et un chœur. Chostakovitch affirma que les poèmes d'Evtouchenko avaient “réveillé sa conscience”. La même année, il rencontra sa troisième épouse, Irina Supinskaya, qui entourera Chostakovitch de ses soins attentionnés jusqu'à la fin de ses jours. La régénération créative qui s'ensuivit semble s'être traduite par un goût de l'exploration, un élargissement des horizons de sa composition, comme en témoignent les *Neuvième* et *Dixième Quatuors*, tous deux composés dans la foulée pendant l'été 1964.

Le *Neuvième Quatuor en mi bémol majeur op. 117*, dédié à Irina Chostakovitch, est marqué par l'unité du matériau, composé de quelques thèmes et motifs prédominants à partir desquels les cinq mouvements conjoints se développent. À la différence du *Huitième*, les deux mouvements lents du *Neuvième* – le deuxième et le quatrième – sont conçus comme des intercalaires entre les mouvements plus rapides. Après un *Moderato con moto* à l'atmosphère sereine, le deuxième mouvement *Adagio* commence sur un thème tragique à l'alto, dérivé de la berceuse (*Wiegenlied*) de Marie, dans l'opéra *Wozzeck* composé par Alban Berg. Il est possible – mais déconcertant – que la dédicace à Irina soit également associée à deux personnalités féminines tragiques, Marie et l'Ophélie de Shakespeare. Le troisième mouvement *Allegretto* est quant à lui une danse enjouée, où l'autocitation de Chostakovitch est à nouveau évidente dans la section centrale, apparentée à sa musique de film composée peu avant pour *Hamlet* de Kozintsev. Ici, le premier violon cite effrontément le chant des fossoyeurs (Marche funèbre) sur les trilles bruyants des cordes graves. L'*Adagio* qui suit est construit sur des demi-tons rampants (également caractéristiques du premier mouvement), sonnait sinistrement sur un choral semblable à un *Dies iræ*, avec une allusion au thème d'ouverture du *Finale* de la *Neuvième Symphonie* (“du Nouveau Monde”) d'Antonín Dvořák. Les riches cadences de *pizzicato* jouées successivement à chaque instrument en solo dans les deux derniers mouvements sont particulièrement marquantes. Dans les accords à quatre voix, bruyants et dissonants, où les notes supérieures constituent la mélodie du choral, Chostakovitch dévoile son nouvel intérêt pour le dodécaphonisme. Les accords sont composés de presque toutes les notes de la gamme chromatique. Le *scherzo* de l'*Allegro* final, avec son thème d'ouverture énergique savamment développé en continu, a des proportions symphoniques. Le matériau musical des deux mouvements précédents s'introduit dans la *coda* et confère au quatuor une unité cyclique. Le mouvement se termine en triple *fortissimo* (*fff*), reprenant le thème des fossoyeurs du *Hamlet*, qui sonne désormais comme un triomphe et une invocation à la vie.

Le *Dixième Quatuor en la bémol majeur op. 118* en quatre mouvements, dédié au compositeur Moïseï Weinberg, fut achevé peu après le *Neuvième*, en juillet 1964, tandis que Chostakovitch séjournait dans la villégiature du compositeur à Dilidjan, en Arménie.

Bâti sur de forts contrastes, son premier mouvement *Andante* introspectif s'oppose à l'*Allegretto furioso*, un *scherzo* d'une vive violence, exigeant une grande virtuosité des quatre instruments. Le troisième mouvement *Adagio* est profondément contemplatif, composé d'une passacaille élégiaque d'une intense beauté, dont le thème est présenté par le violoncelle. Il se mêle directement à l'*Allegretto* final, débuté *pianissimo* sur un thème dansant enjoué mais plein d'une retenue ombrageuse, qui caractérise la majeure partie du mouvement. Comme souvent, Chostakovitch crée une unité cyclique en réintroduisant les thèmes des mouvements précédents dans la *coda* finale. Le point culminant est marqué par le thème de la passacaille au violoncelle, qui réapparaît en *fff* sous les rythmes énergiques des trois voix supérieures.

Dans le *Onzième Quatuor en fa mineur op. 122*, achevé en janvier 1966, Chostakovitch expérimente des formes miniatures. C'est en réalité une suite de sept courts mouvements, caractérisée par la nature aphoristique de ses trois groupes thématiques. La majeure partie du matériau musical est constituée de brefs motifs construits comme une mosaïque dont les tesselles peuvent être déplacées d'un mouvement à l'autre.

L'*Introduction* (*Andantino*) présente les tesselles de l'ensemble de l'œuvre, tandis que le *Scherzo* (*Allegretto*) s'ouvre sur un thème excentrique en croches, superposé à une mélodie *staccato* se terminant par un *glissando* ascendant. Tout ce matériel reviendra dans le finale. Le mouvement *Recitativo* (*Adagio*) contredit son nom par des clusters explosifs aux trois instruments graves, auxquels répondent des accords abrasifs au premier violon, tandis que les caractères des quatrième et cinquième mouvements, *Étude* et *Humoresque*, tous deux indiqués *Allegro*, sont fidèles à leurs titres. L'*Humoresque* est caractérisée par des appels de coucou persistants au second violon. L'avant-dernier mouvement, *Élégie*, est écrit à la mémoire de Vassili Chirinski tout récemment décédé, second violon du Quatuor Beethoven – et à qui l'ensemble du *Quatuor* est d'ailleurs dédié. Les temps forts, en rythme pointé, évoquent le recueillement d'une marche funèbre, supportant une lamentation expressive du premier violon. La *Conclusion* (*Moderato*) commence en *fa* majeur avec le motif de notes répétées du *scherzo* qui retentit sur la pédale d'*ut* du violoncelle. Tous les thèmes sont alors introduits sans tarder et résonnent pour la première fois simultanément ; lorsque le violoncelle entonne le thème d'ouverture, le morceau retrouve la tonalité d'origine en *fa* mineur. Le quatuor s'achève sur le thème *staccato* excentrique du *scherzo* et une longue plainte finale du premier violon, sur une note tenue (*do*) dans son registre le plus aigu, qui finit par s'évanouir.

Le *Douzième Quatuor en ré bémol majeur op. 133*, composition en deux mouvements datant de l'été 1968, a des proportions symphoniques. Chostakovitch y montre qu'il n'est en rien dépassé par les jeunes compositeurs soviétiques, comme Andreï Volkonsky et Alfred Schnittke, pour ce qui est de la maîtrise du dodécaphonisme. Mais contrairement à eux, il n'a jamais appliqué à la lettre le système sériel d'Arnold Schoenberg ; il continue à ancrer sa musique dans le système tonal.

Les douze tons de la série dodécaphonique sont exposés par le violoncelle dans la première mesure du *Moderato* et créent un instant d'ambiguïté harmonique avant d'atterrir résolument sur le *ré* bémol de la tonique dans la mesure suivante. Le premier sujet expressif joué dans le registre le plus bas du violon cède la place à une valse de style “néo-viennois” – introduisant à nouveau une série dodécaphonique dans un contexte tonal. Le monumental deuxième mouvement *Allegretto* est un quatuor dans le quatuor. Il s'ouvre sur des dissonances agressives, des trilles, des accents et des accords brutaux en *pizzicato* à contre-pied du thème au violoncelle, introduit par un motif de quatre doubles croches bruyantes. Cette partie à la structure symphonique sollicite l'ensemble des ressources du quatuor. Amenant un contraste, une section *Adagio* ouverte par une autre série de douze tons au violoncelle présente un choral en sourdine d'une beauté obsédante, régulièrement interrompue par une version suppliante de la série de tons au violoncelle. Suit une section *Moderato* où le *pizzicato* du premier violon articule une autre série de tons avant de jouer la figure d'accompagnement en croches du premier mouvement. Une fois encore, la tension musicale s'emporte, pour culminer dans des accords agressifs, avant de se retirer, comme vidée de son énergie, et de retourner au thème initial du premier mouvement dans la tonique de *ré* bémol majeur. Mais il ne s'agit pas d'une fin en *diminuendo* : les motifs initiaux du deuxième mouvement sont progressivement galvanisés en une *coda* énergique donnant lieu à une fin exubérante. Chostakovitch était particulièrement fier de ce quatuor.

© ELIZABETH WILSON
Traduction : Martine Sgard

Stalin's death in 1953 saw the end of a Soviet era of lawless repression, and the gradual release of hundreds and thousands of prisoners from the camps. At the 20th Party Congress in 1956, Khrushchev publicly exposed Stalin's crimes, setting in motion the so-called 'Thaw' period, which saw the easing of censorship in the arts and cultural exchange. Composers like **Dmitri Shostakovich** who had been criticised in the 1948 Decrees on Formalism could once more be performed and published. Now, as his works withheld between 1947 and 1953 were premièred, Shostakovich regained his position of acclaim in his professional career. Conversely, his private life collapsed when his wife Nina Varzar died unexpectedly in December 1954, followed by his mother's death a few months later. Shostakovich needed a companion to help with the upbringing of his teenage children. His hasty marriage to Margarita Kainova, a Komsomol worker and unlikely candidate for his wife, brought temporary relief, but ended in divorce in 1959.

The **Sixth Quartet in G major op.101** was completed in August 1956, shortly after his marriage. This is reflected in the work's light-hearted 'honeymoon' mood. The first movement, *Allegretto* opens in a bright G major with a lilting melody in thirds on two violins. The second subject, a simple melody on first violin interspersed by cadential chords provides serenity rather than contrast. The exposition gives way to a more complex working of the themes in the development. Initially the first violin's role is subordinated to an accompanying role. Soon it re-assumes its leading role in the build-up to culmination through thematic fragmentation and intensification. In a masterly stroke the opening theme is reintroduced over second subject motifs clashing in the distant key of E flat. Soon the music regains its initial mood of serenity, although with the second subject's re-capitulation there are short forays into minor keys and dissonance, which cast shadows that were absent in the exposition. Only with the coda is the quiet calm of the initial G major recovered.

The second movement, *Moderato con moto* starts as a bright minuet, with the first violin's *ostinato* figure accompanying a simple theme on viola and cello. The two lower instruments also present the second theme, a cheerful melody in an ascending scale. The B minor Trio section offers ambivalence, where the first violin's high-pitched chromatic theme suggests a mirrored inversion of the lower strings' second theme. The first section returns with a reversal of roles, the cello's *pizzicato* now accompanying the violins in the high registers.

The third movement, *Lento* is a dark and expressive passacaglia in the distant key of B flat minor. Variations are weaved over the cello's repeated bass, joined by one instrument at a time in a theme of Russian intonation. After the fifth variation the cello sustains the B flat tonic, while the first violin quotes a theme from Prokofiev's Second String Quartet, before the last two passacaglia variations return.

Once more in sunny G major, the Finale has thematic associations with the first movement, and through reminiscence achieves unity of form. Each movement ends with a couple of cadential bars with a vertical reference to the DSCH motif, representing Shostakovich's personal signature with the German names of the notes D, E flat, C and B. The Quartet was criticised at the time by the Soviet intelligentsia as socialist-realist 'pioneer's' music, but today these connotations no longer interfere with its simple charms.

The **Seventh Quartet in F sharp minor op.108** was written to commemorate the 50th birthday of Nina Varzar, the composer's first wife, which fell in May 1959. Nina was a brilliant physicist in her own right, and a vivacious, independent spirit. Although the couple had agreed on an open marriage, their relationship was solid, for Nina knew how best to defend the vulnerable Dmitri. Now, after the failure of his second marriage, he must have missed her more than ever. The Seventh Quartet was completed in March 1960, following on from the First Cello Concerto of 1959. It is the shortest and the first written in a minor key (F sharp minor). Shostakovich compresses a wealth of thematic cross-references into a tight three-movement structure, where the music inhabits a shadowy, melancholic world.

The opening *Allegretto* starts with the first violin's descending passage of anapaests (two sixteenth notes followed by one eighth notes,) which is answered by three *staccato* 'knocking' notes on cello, a rhythmic motif of importance in the outer movements of the Quartet. To these two initial thematic cells is added a third, the viola's cantabile ascending three notes. A humorous *staccato* theme on cello follows, accompanied by busy repeated sixteenth notes in the inner voices. The exposition closes with a short chorale theme. Instead of a conventional development the exposition material is repeated in *pizzicato* – but now with a new rhythmic structure – (3/8 and not 4/8). The recapitulation is devoted to the second subject, with fleeting reference to the chorale theme, before closing with four *staccato* 'knocks'.

The second movement *Lento* in D minor sees all the instruments muted. An arpeggiated flowing pattern on second violin accompanies the first violin's theme in a distant high register, while the cello and viola add mystery with slow, ghostly *glissandi*, a fifth apart. Another theme in the lower voices is played against the second violin's *ostinato* dotted rhythms, again sounding like ominous knocking. Roles are reversed when the initial theme returns on viola, which assumes importance as it spells out the intervals in downward sequence of the auto-referential DSCH motif.

A violent *fortissimo* outburst on the first violin interrupts the viola's melancholic musings and marks the beginning of the Finale. It is recognisable as an inversion of the initial anapaest theme from the first movement. The theme is soon extended into an angry fugue, which propels the music forward with immense impetus and increasing dissonance. At the culmination the fugue is turned upside to reveal itself as the first movement's initial descending theme, played in rhythmic unison in a grotesquely dissonant version. A new section marked *Allegretto* transforms the fugue theme into a slow muted dance, an unearthly Viennese waltz on first violin, with syncopated accompaniment. The movement winds down while referring increasingly to the first movement material – a device which provides compact unity. It ends in hushed tones, the four 'knocking' notes at last sounding serene in the major, and suggesting gentle acceptance.

The **Eighth Quartet in C minor op.110** was written in July 1960 while Shostakovich was staying in the small spa town of Gohrisch, in Germany. He was supposed to be writing the music for a film about the allied bombing of the nearby city, Dresden, where he arrived with no intention of writing a quartet. Furthermore, in his scheme of things, his next quartet should have been in E flat major, the key of his Ninth Quartet.

In fact the Eighth Quartet came to him with inspirational, compelling urgency and was composed in a matter of days. With habitual self-deprecation, Shostakovich wrote to his friend Isaak Glikman, of his 'ideologically depraved' new quartet. 'I started thinking that if some day I die, nobody is likely to write a work in my memory, so I had better write it myself.' Indeed Shostakovich's musical signature, the DSCH motif, appears thematically in all five movements; furthermore the use of quotations from his own works point to the music's patently autobiographical nature. The work was indeed provoked by despair and self-disgust after Shostakovich had agreed to join the communist party, which he despised. He was under intense pressure to become Head of the new RSFSR Union of Composers, and Party membership was a prerequisite. The country's leader Nikita Khrushchev wished to disassociate the Party from Stalin's criminal repression, and for this he needed visible support from the intelligentsia. Shostakovich officially dedicated the Eighth to 'the Victims of Fascism and War.' This appeared dissembling, yet he no doubt believed himself to be such a victim.

Musically the quartet is an amazing feat, an arch cycle of perfect construction, where the five movements follow on from each other *attacca*, without interruption. The DSCH motif dictates the C minor key, as well as the quartet's philosophical content, and is used as primary material throughout. In the sombre first movement the DSCH motif initially sounds as a fugato and is used as a closing device before each the *arioso* sections, where the composer alludes to his Fifth Symphony, as well as Tchaikovsky's *Pathétique* – before that he had referred to his First Symphony. All this has obvious biographical significance. The second movement *Allegro molto* is furiously driven, culminating with an almost hysterical repetition of the DSCH motif high in the first violin before violently exploding into the Jewish theme from the Second Piano Trio, which breaks off in mid-air before giving way to the *Moderato*, introduced by a cock-crowing *fortissimo* statement on first violin of the DSCH motif, before it assumes a more light hearted role in a lilting waltz. As the meter changes from 3/4 to 4/4, the opening theme of his recent First Cello Concerto is introduced on violin, which proceeds to unwind the tension arriving in the key of C sharp major at the heart of the cycle, the first of two consecutive *Largo* movements. Here the short thematic motif that dominates the movement refers to Shostakovich's piece, 'Procession to an Execution' written for the film *The Young Guard*. It consists of three long notes in steep *crescendo* followed by three short *ff* dissonant chords. The composer also pointed to its allusions to Beethoven's Sixteenth Quartet and to 'Siegfried's Funeral March' from Wagner's *Götterdämmerung*. This angry motif is used to separate the three *arioso* sections: in the first, the theme refers to the original organ interlude in his opera *Lady Macbeth of Mtsensk*. The second *arioso* is a heartfelt lament based on the revolutionary song *Tormented by Grievous Bondage*, used in the composer's Eleventh Symphony. Finally we hear the cello's heart-breaking version of Katerina's aria in the final act of *Lady Macbeth of Mtsensk* (*Seryozha, khoroshij moj*). After such deep emotion, the final *Largo* turns to rationality in the form of a fugue built on the DSCH motif. Now drained of tears, the cycle is brought to a conciliatory conclusion.

In 1962 two events changed the composer's life for the better. After reading Yevgeny Yevtushenko's moving poem *Baby Yar*, Shostakovich embarked on his Thirteenth Symphony, which with bass soloist and choir articulates a virulent protest against anti-Semitism, Stalinist repression and the miseries of life of ordinary people. As he admitted, Yevtushenko's poems had 'reawakened his conscience.' In the same year he met his third wife, Irina Supinskaya, who was to accompany the rest of Shostakovich's life with solicitous care and support. The creative regeneration that followed came with a sense of exploration and expanded horizons in his composition, something evident in the two quartets – the Ninth and Tenth – written in quick succession in the summer of 1964.

The **Ninth Quartet in E flat major op.117**, dedicated to Irina Shostakovich, is marked by unity of material, where all five connected movements grow out of a few prevalent themes and motifs. In contrast to the Eighth, the Ninth Quartet creates the two slow movements – the second and fourth – to separate the faster ones. After a serene opening movement, the second movement *Adagio* starts with a tragic theme on viola which is derived directly from Marie's *Wiegenlied* (lullaby) from Berg's opera *Wozzeck*. It is possible – but disconcerting – that the dedication to Irina also caused reference to two tragic female personalities, Marie and Shakespeare's Ophelia. In contrast, the third movement *Allegretto* is a rollicking dance, where self-reference is again evident in the middle section which is connected to the music recently written for Kozintsev's film *Hamlet*. Here the first violin quoted cheekily from the Gravediggers' song over the loud trills of the lower strings. The second *Adagio* that follows is built on creeping semitones (which also characterise the first movement), sounding eerily over a chorale, similar to a *Dies Irae*, which also alludes to the opening theme from the finale of Dvořák's *New World* Symphony. An unusual feature is found in the substantial *pizzicato* solo cadenzas given to each instrument in turn over the last two movements. In the loud and dissonant four-part chords where the top notes constitute the chorale's melody, Shostakovich displays his new interest in dodecaphony. Practically all the notes of the chromatic scale make up the chords. The final *Scherzo* is of symphonic proportions, with the energetic opening theme elaborately and continuously developed. In the coda, material from the previous two movements is introduced, giving unity to the cycle. The movement ends in *fff* (*fortisissimo*), using the Hamlet's Gravediggers' material, now sounding triumphant and life-affirming.

The four-movement **Tenth Quartet in A flat major op.118**, dedicated to the composer Moisei Weinberg, was completed shortly after the Ninth in July 1964, while Shostakovich was staying at the composers' retreat in Dilizhan, Armenia. Built on the concept of contrast, its introspective first movement is followed by a brutally violent *Scherzo*, with virtuoso demands on all the players. The contemplative third movement *Adagio* is an elegiacal passacaglia of intense beauty, where the theme is presented by the cello. It leads straight into the Finale, where a jaunty dance-like theme starts in *pianissimo*, displaying a shadowy restraint, which characterises much of the movement. As so often Shostakovich uses the unifying device of reintroducing material from the other movements in the finale's coda. Culmination occurs when the cello's passacaglia theme re-appears in *fff* underneath the energetic prancing rhythms of the top three voices.

The **Eleventh Quartet in F minor op.122**, completed in January 1966, sees Shostakovich experimenting with miniature forms. Essentially it is a suite in seven short movements, characterised by the aphoristic nature of its three defined thematic groups. Much of the material is made up of short motifs, constructed like a mosaic, where the pieces can be displaced from one movement to another.

The *Introduction* presents the material of the whole work, while the *Scherzo* opens with an eccentric theme in eighth notes, overlaid with a *staccato* tune ending in upward *glissando*. All this material reoccurs in the Finale. The *Recitative* belies its name with exploding clusters on the three lower instruments answered by abrasive chords on first violin, while the characters of the *Etude* and *Humoresque* are true to their titles. The latter is characterised by persistent cuckoo calls on second violin. The pen-ultimate *Elegy* recalls Vasily Shirinsky, the Beethoven Quartet's second violinist who had recently died – the Quartet indeed is dedicated to his memory. The dotted rhythm up-beats imply a funeral march, underpinning an expressive lament on the first violin. The Finale starts in F major with the repeated note motif from the *Scherzo* sounding over the cello's pedal C bass. Soon all the themes are brought in, sounding for the first time together, and with the cello intoning the Quartet's opening theme we reach the home key of F minor. Now the *Scherzo*'s eccentric *staccato* theme, under the first violin's a long-held note (C) in its highest register, brings the work to a hushed conclusion.

The two-movement **Twelfth Quartet in D flat major op.133** dates from the summer of 1968 and is symphonic in scale. Shostakovich showed that he was not going to be left behind younger Soviet composers like Andrei Volkonsky and Alfred Schnittke in using the twelve-tone system. However, unlike them, he never applied Schoenberg's serial system as such – his music is grounded in tonality.

The twelve-tone row intoned by the cello in the first bar of the opening *Moderato* creates harmonic ambiguity before landing firmly on the D flat of the tonic in the following bar. The expressive first subject played on the violin's lowest register gives way to a waltz in 'New Viennese' style – again using a twelve-tone row within a tonal context. The monumental second movement *Allegretto* is a quartet within a quartet. It opens with aggressive dissonances, trills, accents and brutal *pizzicato* chords against the cello's theme introduced by a motif of four loud sixteenth notes. This section has a symphonic build up, and stretches the resources of the quartet to their limit. A contrasting *Adagio* section introduced by another twelve-tone row on cello presents a muted chorale of haunting beauty, only to be regularly interrupted by the cello's pleading version of the tone row. A *Moderato* section follows where the first violin's *pizzicato* spells out another tone-row before playing the eighth notes accompanying figure of the first movement. Again, the music builds up the tension, culminating in aggressive discords, before receding exhausted of all energy, to return to the first movement's initial theme in the D flat major tonic. However, we have no fade-out ending, but instead the initial motifs from the second movement are gradually galvanised into an energetic coda and an exuberant ending. It was a quartet which Shostakovich was particularly proud of.

© ELIZABETH WILSON

Mit Stalins Tod im Jahr 1953 endete in der Sowjetunion eine Ära gesetzloser Repression und in der Folge wurden hunderttausende Gefangene aus den Lagern entlassen. Auf dem 1956 stattfindenden zwanzigsten Parteitag der KPdSU (Kommunistische Partei der Sowjetunion) machte Chruschtschow Stalins Verbrechen publik und läutete damit die so genannte Tauwetter-Periode ein, mit der auch die Zensur in den Künsten gelockert und der kulturelle Austausch erleichtert wurde. Die Werke von Komponisten wie **Dmitri Schostakowitsch**, die in den Formalismus-Dekreten von 1948 heftig kritisiert worden waren, konnten wieder aufgeführt und gedruckt werden. Seine zwischen 1947 und 1953 zurückgehaltenen Kompositionen wurden nun erstmals zu Gehör gebracht und Schostakowitsch gewann seine Position als gefeierter Künstler zurück. In diese Zeit fielen aber auch schlimme private Schicksalsschläge des Komponisten – im Dezember 1954 verstarb unerwartet seine Frau Nina Varzar und wenige Monate später folgte der Tod seiner Mutter. Schostakowitsch fehlte nun eine Gefährtin, die ihm bei der Erziehung seiner minderjährigen Kinder zur Seite stand. Seine überstürzte Eheschließung mit der Komsomol-Arbeiterin Margarita Kainova, eine eher unerwartete Partnerwahl, brachte zwar temporäre Erleichterung, endete 1959 aber in Scheidung.

Das **Sechste Quartett in G-Dur op. 101** vollendete Schostakowitsch im August 1956, kurz nach seiner Heirat. Dies reflektiert auch die heitere „Flitterwochen“-Stimmung des Werks. Der erste Satz, *Allegretto*, beginnt in strahlendem G-Dur mit einer beschwingten, in Terzen geführten Melodie in den beiden Violinen. Das zweite Thema, eine von kadenzierenden Akkorden unterbrochene schlichte Melodie in der ersten Violine, liefert nicht den erwarteten Kontrast, sondern verbreitet eher Gelassenheit. Auf die Exposition folgt in der Durchführung eine komplexere Behandlung der Themen. Der ersten Violine fällt zunächst eher eine begleitende Rolle zu, aber schon bald ergreift sie wieder die Führung, indem sie sich mittels thematischer Fragmentierung und Intensivierung dem Höhepunkt nähert. Sodann kehrt das erste Thema mittels eines meisterhaften Schachzugs zurück – über Motiven des zweiten Themas, die in der entfernten Tonart es-Moll aufeinanderprallen. Nun gewinnt die Musik schon bald ihre anfängliche heitere Stimmung zurück, wobei mit der Reprise des zweiten Themas kurze Vorstöße in verschiedene Molltonarten und dissonante Klänge einhergehen, die – in der Exposition fehlende – Schatten werfen. Erst mit der Coda wird die ruhige Ausgeglichenheit des anfänglichen G-Dur wiedererlangt.

Der zweite Satz, *Moderato con moto*, beginnt als lebhaftes Menuett, in dem die Ostinato-Figur der ersten Violine ein von Bratsche und Cello vorgetragenes einfaches Thema begleitet. Die beiden tieferen Instrumente präsentieren sodann auch das zweite Thema, eine fröhliche aufsteigende Melodie. Der Trio-Abschnitt in h-Moll zeigt eine gewisse Ambivalenz, indem das hoch angesiedelte chromatische Thema eine gespiegelte Umkehrung des in den tiefen Streichern erklingenden zweiten Themas andeutet. Bei der Wiederholung des ersten Abschnitts sind die Rollen vertauscht – das Pizzicato des Cellos begleitet nun die im hohen Register spielenden Violinen.

Der dritte Satz, *Lento*, ist eine düstere, ausdrucksstarke Passacaglia in der entfernten Tonart b-Moll. Über der wiederholten Basslinie des Cellos entspinnen sich Variationen über ein russisch anmutendes Thema, wobei jeweils ein Instrument hinzutritt. Nach der fünften Variation verharrt das Cello auf der Tonika b-Moll, während die erste Geige ein Thema aus Prokofjews Zweitem Streichquartett zitiert; am Ende erklingen noch einmal die letzten beiden Variationen der Passacaglia.

Das zum sonnigen G-Dur zurückkehrende Finale weist thematische Anklänge an den ersten Satz auf und erreicht mittels dieser Rückbesinnung die formale Geschlossenheit des Werks. Jeder Satz endet mit einigen kadenzierenden Takten, die eine vertikale Referenz an das DSCH-Motiv darstellt – Schostakowitschs persönliche Signatur gemäß den deutschen Notenbezeichnungen D, Es, C und H. Das Quartett wurde seinerzeit von der sowjetischen Intelligenzija als sozialistisch-realistische „Pioniermusik“ verunglimpft, heute können diese Konnotationen der heiteren Anmut dieser Komposition jedoch nichts mehr anhaben.

Das **Siebte Quartett in fis-Moll op. 108** entstand zum Gedenken an den 50. Geburtstag der ersten Ehefrau des Komponisten, Nina Varzar, im Mai 1959. Nina war eine brillante Physikerin von lebhaftem Temperament und unabhängigem Geist. Das Paar hatte sich für eine offene Ehe entschieden, die Beziehung hatte jedoch ein festes Fundament, da Nina es bestens verstand, den gefährdeten Dmitri zu verteidigen. Nachdem seine zweite Ehe soeben gescheitert war, muss er sie umso schmerzlicher vermisst haben.

Das Siebte Quartett wurde im März 1960 vollendet und folgte damit unmittelbar auf das Erste Cellokonzert von 1959. Es ist von seinen Quartetten das kürzeste, außerdem das erste in einer Molltonart (fis-Moll). Schostakowitsch komprimierte hier eine Fülle thematischer Querbezüge in einer dichten dreisätzigen Form, deren Musik eine schemenhafte, melancholische Welt heraufbeschwört.

Das eröffnende *Allegretto* beginnt mit einer von der ersten Violine vorgetragenen absteigenden Passage von Anapästen (zwei Sechzehntelnoten gefolgt von einer Achtelnote), worauf das Cello mit drei „klopfenden“ Staccato-Noten im Cello reagiert – ein in den Rahmensätzen des Quartetts zentrales rhythmisches Motiv. Zu diesen beiden ersten thematischen

Zellen gesellen sich als drittes Motiv drei kantable aufsteigende Töne in der Bratsche. Nun folgt ein heiteres Staccato-Thema, begleitet von emsig repetierten Sechzehnteln in den Mittelstimmen. Die Exposition endet mit einem kurzen Choralthema. Anstelle einer konventionellen Durchführung wird das Klangmaterial der Exposition im Pizzicato wiederholt, nun aber mit einer neuen rhythmischen Struktur (3/8 anstatt 4/8). Die Reprise greift das zweite Thema auf, streift eine flüchtige Reverenz an das Choralthema und schließt mit viermaligem Staccato-„Klopfen“.

Im zweiten Satz, *Lento* in d-Moll, spielen alle Instrumente mit Dämpfern. Eine arpeggierte, fließende Begleitung in der zweiten Violine untermalt das Thema der ersten Violine in einem fernen hohen Register, während Cello und Bratsche mit um eine Quinte versetzten gespenstisch langsamen Glissandi eine geheimnisvolle Stimmung erzeugen. Ein weiteres Thema in den tieferen Stimmen erklingt zu den punktierten Rhythmen eines Ostinato in der zweiten Violine; auch dieses ähnelt einem ominösen Klopfen. Die Rollen vertauschen sich, wenn das anfängliche Thema in der Viola wiederkehrt, die an Bedeutung gewinnt, indem sie die Intervalle des autoreferentiellen DSCH-Motivs in absteigender Folge ausbuchstabiert.

Das Finale beginnt mit einem heftigen Fortissimo-Ausbruch in der ersten Violine, der ein melancholisches Sinnieren der Bratsche unterbricht. Er lässt sich als Umkehrung des Anapäst-Themas vom Anfang des ersten Satzes erkennen. Das Thema wird schon bald zu einer stürmischen Fuge ausgeweitet, die die Musik mit enormem Impetus und einem wachsenden Maß an Dissonanzen vorantreibt. Auf dem Höhepunkt wird die Fuge umgekehrt und gibt sich so als das absteigende erste Thema des Kopfsatzes zu erkennen, das nun in einer grotesk dissonanten Version in rhythmischem Unisono gespielt wird. Als nächstes transformiert ein als *Allegretto* bezeichneter Abschnitt das Fugenthema in einen gedämpft vorgetragenen langsamen Tanz, einen gespenstischen Wiener Walzer in der ersten Violine mit synkopierter Begleitung. Der Satz nähert sich seinem Ende mit zunehmenden Anklängen an das musikalische Material des ersten Satzes, wodurch sich eine kompakte Einheitlichkeit ergibt. Das Ende ist von gedämpften Klängen bestimmt, wobei die vier „klopfenden“ Noten schließlich noch einmal in Dur zu hören sind und damit sanfte Zustimmung suggerieren.

Das **Achte Quartett in c-Moll op. 110** entstand im Juli 1960, als Schostakowitsch sich in dem kleinen Kurort Gohrisch in der Sächsischen Schweiz aufhielt. Eigentlich sollte er die Filmmusik zu einem Film über die Bombardierung des nahegelegenen Dresden durch die Alliierten komponieren und hatte bei seiner Ankunft gar nicht die Absicht, ein Quartett zu schreiben. Hinzu kommt, dass er eigentlich geplant hatte, sein nächstes Quartett in der Tonart Es-Dur zu verfassen, die er dann für sein Neuntes Quartett wählte.

Tatsächlich kam ihm die Idee zu seinem Achten Quartett in Form einer zwingend dringlichen Inspiration und das Werk entstand innerhalb weniger Tage. Seinem Freund Isaak Glikman schrieb Schostakowitsch in der für ihn typischen selbstabwertenden Haltung über sein „ideologisch verderbtes“ neues Quartett: „Ich begann mit der Überlegung, dass, wenn ich eines Tages sterbe, wohl niemand ein Werk zu meinem Gedenken komponieren wird, also sollte ich dies wohl besser selbst in die Hand nehmen.“ Tatsächlich erscheint Schostakowitschs musikalische Signatur, das DSCH-Motiv, im thematischen Material aller fünf Sätze, und auch die Verwendung von Zitaten aus seinen eigenen Werken verweist offensichtlich auf den autobiographischen Charakter der Musik. Ausgelöst wurde die Komposition durch Schostakowitschs Empfindungen von Verzweiflung und Selbsthass, nachdem er zugestimmt hatte, in die von ihm verachtete Kommunistische Partei einzutreten. Er stand unter enormem Druck, Sekretär des Komponistenverbandes der UdSSR zu werden, wozu eine Mitgliedschaft in der Partei unabdingbar war. Der neue Regierungschef Nikita Chruschtschow wollte die Partei von Stalins krimineller Unterdrückung lösen und benötigte dafür die sichtbare Unterstützung der Intelligenzija. Schostakowitsch widmete sein Achstes Streichquartett offiziell den „Opfern von Faschismus und Krieg“. Das mag heuchlerisch erscheinen, aber er sah sich zweifellos als eines dieser Opfer.

Musikalisch ist das Quartett eine erstaunliche Leistung, eine perfekt konstruierte Bogenform, in der die fünf Sätze einer aus dem anderen *attaca* hervorgehen, ohne jegliche Unterbrechung. Das DSCH-Motiv gibt die Tonart c-Moll wie auch den philosophischen Gehalt des Quartetts vor und liefert auch vorrangig das musikalische Material. In dem düsteren ersten Satz klingt dieses Motiv zunächst wie ein Fugato und dient als Schlussformel vor jedem der Arioso-Abschnitte, in denen der Komponist an seine Fünfte Sinfonie sowie an Tschaikowskys *Pathétique* anspielt – bis dahin hatte er sich auf seine Erste Sinfonie bezogen. All dies war offensichtlich von biografischer Relevanz. Der zweite Satz, *Allegro molto*, drängt ungestüm voran und kulminiert in einer fast hysterischen Wiederholung des DSCH-Motivs hoch in der ersten Violine, bevor die Musik gewaltsam in das jüdische Thema aus dem Zweiten Klaviertrio ausbricht, das plötzlich stockt und dem *Moderato* weicht; dieses wiederum wird von einem Hahnenschrei-artigen Fortissimo-Zitat des DSCH-Motivs in der ersten Violine eingeführt, bevor es in einem beschwingten Walzer eine unbeschwertere Rolle übernimmt. Indem die Taktart von 3/4 zu 4/4 wechselt, wird das Eröffnungsthema von Schostakowitschs kurz zuvor entstandenen Ersten Cellokonzert auf der Violine eingeführt, das sodann die im Zentrum des Zyklus mit der Tonart Cis-Dur auftretende Spannung im ersten von zwei *Largo*-Sätzen abbildert. Hier bezieht sich das den Satz dominierende kurze thematische Motiv auf Schostakowitschs Stück „Der Gang zur Hinrichtung“, das er für den Film *Die junge Garde* komponiert hatte.

Es besteht aus drei langen Noten in extremem Crescendo, gefolgt von drei kurzen dissonanten Akkorden im Fortissimo. Der Komponist wies zudem auf die hier enthaltenen Anspielungen auf Beethovens Sechszehntes Streichquartett sowie auf „Siegfrieds Trauermarsch“ aus Wagners *Götterdämmerung* hin. Dieses stürmische Motiv hat die Funktion, die drei Arioso-Abschnitte voneinander abzugrenzen: Im ersten bezieht das Thema sich auf das originale Orgel-Zwischenspiel in seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk*. Das zweite Arioso ist ein tiefempfundenes Klagelied, das auf dem Revolutionslied *Gequält von schwerer Gefangenschaft* basiert, das auch in Schostakowitschs Elfter Sinfonie verwendet wird. Und schließlich hören wir im Cello eine herzerreißende Version von Katerinas Arie aus dem letzten Akt von *Lady Macbeth von Mzensk* (*Seryozha, khoroshij mo!*). Nach solch tiefen Emotionen schlägt das abschließende *Largo* wieder rationale Töne an in Form einer Fuge über das DSCH-Motiv. Nachdem nun die Tränen getrocknet sind, kommt der Zyklus zu einem versöhnlichen Abschluss.

In das Jahr 1962 fielen zwei Ereignisse, durch die sich das Leben des Komponisten zum Besseren wendete. Nachdem er Jewgeni Jewtuschenkos anrührendes Gedicht *Babij Jar* gelesen hatte, machte Schostakowitsch sich an seine Dreizehnte Sinfonie, in der der solistische Bass und der Chor vehement ihren Protest gegen Antisemitismus, stalinistische Repressionen und die Verelendung der einfachen Menschen zum Ausdruck bringen. Wie er selbst eingestand, hatten Jewtuschenkos Gedichte „sein Gewissen geweckt“. Im selben Jahr begegnete er seiner dritten Ehefrau, Irina Supinskaya, die ihm für den Rest seines Lebens mit Fürsorge und Unterstützung zur Seite stehen sollte. Die daraufhin einsetzende kreative Regenerierung führte in seinen Kompositionen zu einer Art explorativer Neugier und Horizontenerweiterung, wie sich an den beiden im Sommer 1964 in rascher Folge entstandenen Quartetten Nr. 9 und 10 zeigt.

Das **Neunte Quartett in Es-Dur op.117** ist Irina Schostakowitsch gewidmet und zeichnet sich durch sein einheitliches Tonmaterial aus – alle fünf ohne Unterbrechung miteinander verbundenen Sätze entwickeln sich aus nur wenigen zentralen Themen und Motiven. Anders als das Achte Quartett haben im Neunten die beiden langsamen Sätze – der zweite und der vierte – die Funktion, die schnelleren Sätze voneinander zu separieren. Nach einem heiteren Eröffnungssatz beginnt der zweite Satz, *Adagio*, mit einem tragischen Thema auf der Bratsche, das direkt von Maries *Wiegenlied* aus Alban Bergs Oper *Wozzeck* abgeleitet ist. Ein möglicher, wenngleich befremdlicher Gedanke wäre, dass die Widmung an Irina mit der Anspielung auf zwei tragische Frauencharaktere zusammenhängt, Marie und Shakespeares Ophelia. Der dritte Satz, *Allegretto*, ist ein ausgelassener Tanz, der einen weiteren Selbstbezug enthält: Der mittlere Abschnitt ist verbunden mit der kurz zuvor entstandenen Musik für Grigori Michailowitsch Kosinzevs Verfilmung von *Hamlet*. Hier zitierte die erste Geige frech aus dem Totengräberlied, untermalt von lauten Trillern in den tieferen Streichern. Das nachfolgende zweite *Adagio* entwickelt sich über schleichenden Halbtönen (die auch den ersten Satz charakterisieren) und erklingt gespenstisch über einem Choral, dem *Dies Irae* vergleichbar, der zugleich an das Eröffnungsthema aus dem Finale von Dvořáks Sinfonie *Aus der Neuen Welt* gemahnt. Ein ungewöhnlicher Aspekt sind die ausgedehnten, im Pizzicato ausgeführten Solokadenzen, die im Verlauf der beiden letzten Sätze von den einzelnen Instrumenten im Wechsel gespielt werden. In den lauten und dissonanten vierstimmigen Akkorden, deren höchste Töne die Choralmelodie bilden, zeigt Schostakowitsch sein neues Interesse an der Zwölftonmusik. Die Akkorde umfassen praktisch sämtliche Töne der chromatischen Tonleiter.

Das abschließende *Scherzo* hat sinfonische Proportionen, wobei das schwungvolle Eröffnungsthema auf kunstvolle Weise stetig weiterentwickelt wird. In der Coda wird musikalisches Material aus den beiden vorhergehenden Sätzen aufgegriffen, wodurch der Zyklus an Einheitlichkeit gewinnt. Der Satz endet *fff* (*fortisissimo*), und verwendet dabei erneut Hamlets Totengräbermaterial, das nun triumphal und lebensbejahend klingt.

Das viersätzigte **Zehnte Quartett in As-Dur op. 118** ist dem Komponisten Moissei Weinberg gewidmet und wurde im Juli 1964 kurz nach dem Neunten vollendet; Schostakowitsch hielt sich zu der Zeit im Refugium der Komponisten im armenischen Dilizhan auf.

In dem auf dem Kontrastprinzip fußenden Werk folgt auf einen introspektiven ersten Satz ein von brutaler Heftigkeit geprägtes *Scherzo*, das allen Spielern große virtuose Fähigkeiten abverlangt. Der kontemplative dritte Satz, *Adagio*, ist eine elegische Passacaglia von großer Schönheit, deren Thema vom Cello präsentiert wird. Das Finale mit seinem schwungvoll tanzartigen Thema schließt sich unmittelbar an und beginnt im Pianissimo; dabei verbreitet es eine Art schattenhafter Zurückhaltung, die einen Großteil des Satzes charakterisiert. Wie so oft setzt Schostakowitsch in der Coda des Finales als vereinheitlichendes Prinzip auf die Wiederverwendung von Material aus den anderen Sätzen. Ein Höhepunkt ist die Wiederkehr des Passacaglia-Themas im Cello, das nun *fff* unter den kraftvoll stolzierenden Rhythmen der drei oberen Stimmen erklingt.

Das **Elfte Quartett in f-Moll op.122** wurde im Januar 1966 vollendet, hier experimentiert Schostakowitsch mit Miniaturformaten. Im Wesentlichen handelt es sich um eine Suite in sieben kurzen Sätzen, charakterisiert von der aphoristischen Qualität seiner drei klar umrissenen Themengruppen. Ein Großteil des Tonmaterials besteht aus kurzen Motiven, die wie ein Mosaik konstruiert sind, in dem die einzelnen Bestandteile von einem Satz zum nächsten ausgetauscht werden können.

Die Einleitung präsentiert das Klangmaterial des ganzen Werks, wobei das *Scherzo* mit einem exzentrischen Thema in Achtelnoten beginnt, über das eine Staccato-Melodie gelegt ist, die in aufsteigenden Glissandi endet. Das gesamte hier vorgestellte Material taucht im Finale noch einmal auf. Das *Rezitativ* widerspricht seiner Benennung mit explosiven Clustern in den drei tieferen Instrumenten, auf die die erste Violine mit harschen Akkorden antwortet. Die *Étude* und *Humoreske* entsprechen charakterlich ihrem jeweiligen Titel. Letztere zeichnet sich durch beharrliche Kuckucksrufe in der zweiten Violine aus. Die an vorletzter Stelle stehende *Elegie* erinnert an Wassili Schirinski, den kurz zuvor verstorbenen zweiten Geiger des Beethoven-Quartetts – tatsächlich ist das Werk seinem Andenken gewidmet. Die punktierten Auftakte implizieren einen Trauermarsch und unterfüttern ein ausdrucksstarkes Lamento in der ersten Violine. Das Finale beginnt in F-Dur – das von Tonwiederholungen geprägte Motiv aus dem *Scherzo* erklingt hier über dem Orgelpunkt C im Cello. Schon bald werden sämtliche Themen wieder aufgegriffen, sie erklingen nun zum ersten Mal alle zusammen, und indem das Cello das Eröffnungsthema des Quartetts anstimmt, kehren wir wieder in die Grundtonart f-Moll zurück. Das unter dem von der ersten Violine in höchster Lage gehaltenen Ton C erklingende exzentrische Staccato-Thema aus dem *Scherzo* bringt das Werk zu einem gedämpften Ende.

Das zweisätzigte **Zwölfte Quartett in Des-Dur op.133** entstand im Sommer 1968 und hat sinfonische Ausmaße. Schostakowitsch stellte hier unter Beweis, dass er sich nicht von jüngeren sowjetischen Komponisten wie Andrei Wolkonski und Alfred Schnittke in der Anwendung des Zwölftonsystems ausbremsen ließ. Anders als diese beiden wandte er allerdings nie Schönbergs serielles System an – seine Musik bleibt in der Tonalität verankert.

Die im ersten Takt des eröffnenden *Moderato* vom Cello angestimmte Zwölftonreihe führt zu harmonischer Ambivalenz, bevor die Musik im folgenden Takt fest auf dem Grundton der Tonika Des landet. Das im tiefsten Register der Violine erklingende ausdrucksvolle erste Thema weicht einem Walzer im „Neuen Wiener“ Stil; auch hier wird eine Zwölftonreihe in tonalem Kontext verwendet. Der monumentale zweite Satz, *Allegretto*, ist ein Quartett im Quartett. Er beginnt mit aggressiven Dissonanzen, Trillern, Akzenten und brutalen Pizzicato-Akkorden über dem vom Cello vorgetragenen Thema, das mit einem Motiv aus vier lauten Sechzehntelnoten eingeleitet wird. Dieser Abschnitt ist von einer sinfonischen Steigerung geprägt und testet die Einsatzmöglichkeiten des Quartetts bis an ihre Grenzen aus. Ein von einer weiteren Zwölftonreihe im Cello eingeführter kontrastierender *Adagio*-Abschnitt präsentiert einen gedämpften Choral von eindringlicher Schönheit, wird dabei aber regelmäßig von der flehentlichen Version der Tonreihe im Cello unterbrochen. Nun folgt ein *Moderato*-Abschnitt, in dem die erste Violine im Pizzicato eine weitere Tonreihe zitiert, bevor sie die aus Achtelnoten bestehende Begleitfigur aus dem ersten Satz spielt. Wieder baut sich musikalische Spannung auf und kulminiert in aggressiven dissonanten Akkorden, bevor sie jeglicher Energie beraubt abklingt und zu dem Thema vom Beginn des ersten Satzes in der Tonika Des-Dur zurückkehrt. Wir haben es hier aber keinesfalls mit einem ruhig verklingenden Schluss zu tun, vielmehr werden die Anfangsmotive des zweiten Satzes zu einer dynamischen Coda aufgepuscht, mit der das Werk ungestüm endet. Von diesem Quartett war Schostakowitsch ganz besonders angetan.

© ELIZABETH WILSON
Übersetzung: Stephanie Wollny

Cuarteto Casals - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

DMITRI SHOSTAKOVICH
Complete String Quartets
Vol. 1 – Nos. 1-5
2 CD HMM 902731.32

“Mariant rugosité et sensualité, électricité
et intériorité, les Casals expriment
la vérité sans fard de l’œuvre.”

– **Diapason**

‘All of the Cuarteto Casals’ performances
are wonderfully refined (...). Though bigger
challenges will come later in the cycle, this
opening instalment is a very promising one.’

– **The Guardian**

„Wilder Ritt in den Abgrund.“

– **Kleine Zeitung**



TO BE RELEASED IN 2026
Vol. 3 – Nos. 13-15
CD HMM 902735



Cuarteto Casals - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH
The Art of Fugue
CD HMM 902717



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Complete String Quartets

#1 – 'Inventions'
Nos. 1, 3 & 4 Op. 18 – No. 7 Op. 59
No. 12 Op. 127 – No. 16 Op. 135
3 CD HMM 902400.02



#2 – 'Revelations'
No. 2 Op. 18 – No. 10 Op. 74
Nos. 8 & 9 Op. 59 – No. 15 Op. 132
3 CD HMM 902403.05



#3 – 'Apotheosis'
Nos. 5 & 6 Op. 18 – No. 11 Op. 95
No. 13 Op. 130 – No. 14 Op. 131
'Grosse Fuge' Op. 133
3 CD HMM 902406.08



LUIGI BOCCHERINI
La musica notturna delle strade di Madrid
Guitar & String Quartet & Quintets
With E. Runge, C. Trepát, D. Tummer
CD HMC 902092



JOSEPH HAYDN

String Quartets Op. 33
2 CD HMG 502022.23



The Seven Last Words of Christ
Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze
Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix
CD HMC 902162



WOLFGANG AMADEUS MOZART
String Quartets dedicated to Joseph Haydn

#1 – K. 387, 428 & 465
CD HMC 902186



#2 – K. 421, 458 & 464
CD HMM 902654



FRANZ SCHUBERT
String Quartets D. 87 & 887
CD HMC 902121



BÉLA BARTÓK
GYÖRGY LIGETI
GYÖRGY KURTÁG
Metamorphosis
Hungarian 20th century string quartets
CD HMC 902062





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : mai et octobre 2024, La Courroie, Entraigues-sur-la-Sorgue (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Kasimir Malevitch, *Suprématisme*, 1915

Ivanovo, Musée d'Art régional, akg-images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

cuartetocasals.com