



CD-913 DIGITAL

COMPLETE
Shostakovich
QUARTETS

SHOSTAKOVICH

String Quartets
Nos. 3, 7 & 8

The Yggdrasil Quartet

SHOSTAKOVICH, Dmitri Dmitrievich (1906-1975)

String Quartet No. 3 in F major, Op. 73 (1946) *(Sikorski)* 32'43

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegretto</i> | 6'54 |
| 2 | II. <i>Moderato con moto</i> | 5'19 |
| 3 | III. <i>Allegro non troppo</i> | 3'58 |
| 4 | IV. <i>Adagio</i> | 6'30 |
| 5 | V. <i>Moderato – Adagio</i> | 9'48 |
-

String Quartet No. 7 in F sharp minor, Op. 108 (1960) *(Eulenburg)* 13'28

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 6 | I. <i>Allegretto</i> | 3'24 |
| 7 | II. <i>Lento</i> | 4'14 |
| 8 | III. <i>Allegro – Allegretto</i> | 5'48 |
-

String Quartet No. 8 in C minor, Op. 110 (1960) *(Eulenburg)* 23'00

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 9 | I. <i>Largo</i> | 5'17 |
| 10 | II. <i>Allegro molto</i> | 2'49 |
| 11 | III. <i>Allegretto</i> | 4'29 |
| 12 | IV. <i>Largo</i> | 6'36 |
| 13 | V. <i>Largo</i> | 3'49 |
-

The Yggdrasil Quartet

Henrik Peterson, violin I; Per Öman, violin II;

Robert Westlund, viola; Per Nyström, cello

‘For many years I did not conduct much music by Shostakovich because I was convinced that anyone who could have written such relatively progressive music in the Soviet Union must have been politically compromised with the regime.’

It was not only the world-renowned conductor Sir Georg Solti who reacted thus. Especially in the 1940s and 1950s, most Westerners regarded the rigid expression and the cliché-ridden speeches of **Dmitri Dmitrievich Shostakovich** as typical of a fanatical Communist; in reality the speeches were written by a political bureaucrat and merely set in front of him, whilst his facial expression was the protective mask of a man who was used against his will as a propaganda instrument by a régime he loathed with all his heart.

At the outset of his career Shostakovich enjoyed a reputation as a composer of mostly orchestral music. Admittedly he had written works for smaller ensembles but, since his sensational breakthrough with his *First Symphony* at the age of just nineteen, the general public was principally interested in his orchestral music, be it symphonies, operas or ballets. His *First String Quartet* did not appear until twelve years later, in 1938. It is relevant that he had then been attacked viciously by the Communist authorities – for the first time, but not the last – and that this happened at a time when the murderous Stalinist terror was still at its peak. In such a situation he presumably felt it more prudent to devote himself to ‘unfathomable’ chamber music than to symphonic works – a genre which, on account of its extravagance, could and would be interpreted as dangerous intellectual competition. In purely practical terms the composer could also see that a string quartet could be performed more easily – than an orchestral work – if necessary even in secret.

The large-scale, five-movement *String Quartet No. 3 in F major*, Op. 73, was completed on 2nd August 1946 in a state-owned dacha which the Shostakovich family rented for several summers in Komarovo, outside Leningrad. The first performance was given in Moscow on 16th December by the Beethoven Quartet, and the work was also dedicated to this ensemble. In-depth analyses have shown this quartet to be the symbol of a struggle between the People (represented by the number 3) and Stalin (number 2). If we compare this theory with similar analyses of Mozart’s music, the number mysticism seems a very plausible idea, and its advocates have succeeded convincingly in ascertaining – especially – the presence of the number 3 in various contexts. It should be stressed, however, that the interpretation in question – although it might very well be correct – could hardly have been the

reason why the Soviet authorities rapidly removed the work from concert programmes. Of course this never officially happened, but it was achieved by means of effective measures to discourage performances. In the Soviet Union of the period, it would have been highly dangerous to state such an analysis openly, and therefore nobody did; on the other hand Shostakovich's political opponents were too unskilled in musical matters to work out the numbers for themselves. The KGB and its predecessors always employed highly intelligent people, but they had better things to do than worry about a composer. Instead, the reason for the work's fall from grace was the beginning of the second Soviet 'composers' purge', led by the notorious Andrei Zhdanov.

Eyewitness accounts confirm that Shostakovich poured his entire soul into this quartet. Fyodor Druzhinin, who joined the Beethoven Quartet in 1964, told of a rehearsal for the piece which Shostakovich listened to intently, without interrupting even once: 'When we finished playing he sat quite still in silence like a wounded bird, tears streaming down his face. This was the only time that I saw Shostakovich so open and defenceless.'

At the première, the movements of the work – which had meanwhile become known as the 'War Quartet' – bore subtitles. It would perhaps be wrong to ascribe too great an importance to these, as Shostakovich later removed them. Ian MacDonald describes them as 'a bodyguard of lies' (directed at the authorities); they are, however: 'Calm unawareness of the future cataclysm'; 'Rumblings of unrest and anticipation'; 'The forces of war unleashed'; 'Homage to the dead' and 'The eternal question: Why? And for what?' A deadpan musicologist might describe the same movements as follows: '*Allegro*, sonata form; Russian nostalgia; Grotesque scherzo *à la* Mahler; Serious *Adagio*; Rondo with chorale.'

By the time of the composition of the *String Quartet No. 7 in F sharp minor*, Op. 108 – February-March 1960 – Shostakovich had experienced much on a personal as well as a political level. For a heart which was anyway weak, it must have been a devastating blow in 1948 to relive the events of 1936 (even if in a somewhat milder form, and not aimed directly at him). His first wife, Nina, had died in 1954, and he was divorced from his second wife. Moreover, the work was subtitled 'In memoriam Nina' and was composed to commemorate the fiftieth anniversary of her birth. This was yet another very difficult period for Shostakovich, because – despite the 'de-Stalinization' speech of 1956 – the Khrushchev era brought not so much a thaw as icy winds of its own. The years 1957-61, for example, were

a critical time for Soviet intellectuals, with the tragic business of Boris Pasternak's Nobel Prize marking its nadir.

Attempts are often made to interpret this quartet as programme music. Is it a portrait of Shostakovich's deceased wife? Might the last movement describe how Shostakovich hurried to the hospital? The composer, who was not especially well disposed towards programme music, left no hint that such an interpretation might be valid; it would be better to avoid such long-winded speculations and turn instead to facts that can be stated objectively. The work is especially remarkable for its concision. All of Shostakovich's other quartets are longer; indeed, with only a few exceptions (*Nos. 1, 8, 11 and 13*) they are more than twice as long! The *Seventh Quartet* has just three movements: an *Allegretto* in which an angular rhythm (2/4–3/4–2/4) dances mischievously, a *Lento* – which, with the exception of a few bars, is written in two or three parts and contains a clear quotation from *Boris Godunov* – and finale which is imaginative in rhythm and counterpoint. The work was premiered by the Beethoven Quartet in Leningrad on 15th May 1960.

In the same year, in the incredibly short period from 12th–14th July 1960, Shostakovich composed the five-movement *String Quartet No. 8 in C minor*, Op. 110, the first performance of which was given by the Beethoven Quartet in Leningrad on 2nd October. There are several reasons why this has become one of the best known (if not the best known of all) of Shostakovich's string quartets, among them the exceptionally clear use of the 'name cipher' DSCH right at the beginning of the work and the inclusion of a well-known Jewish lament in the second movement (he had previously used this theme in his *Second Piano Trio*). Above all, however, the work's popularity is due to its tremendous passion, allegedly triggered by Shostakovich's impressions of Dresden, the city which had been bombed so severely. He had travelled there to write the music for the film *Five Days, Five Nights*, a German-Soviet collaboration, and must have been reminded of the destruction of Leningrad. Apart from this, a wide variety of theories have been put forward concerning the quartet's origins. One often reads, for instance, that the work is dedicated 'to the victims of Fascism', but this information is of dubious authenticity. At any rate Shostakovich said nothing about it when just five days later, having returned to Russia, he wrote to his friend Isaac Glikman – to whom he was normally very candid. For this reason we can regard the letter in question as definitive source material; Shostakovich wrote about his stay in Dresden:

'They had created ideal work conditions for me there. I stayed in the town of Görlitz, a summer resort, near the little town of Königstein, twenty-five miles from Dresden. It is a place of indescribable beauty. Moreover, it could not be otherwise: this area is known as "die Sächsische Schweiz" (Saxonian Switzerland). These good working conditions bore fruit; I composed the *Eighth Quartet* there. I racked my brains in vain in an effort to write the film score, but at that time I made no progress with it. Instead I composed this ideologically reprehensible quartet that nobody needs. I said to myself that, if I were to die one day, nobody would think of writing a piece in my memory. I therefore resolved to write one myself. On the cover one might put: "Dedicated to the memory of the composer of this quartet". The main theme of the quartet consists of the notes D, E flat, C and B (D-S-C-H), in other words my initials. I used themes from a number of my own compositions and the revolutionary song *Victims of the Terrible Dungeon*. My themes come from the following works: the *First* and *Eighth Symphonies*, the *Trio*, the *Cello Concerto* and *Lady Macbeth*. I also make reference to Wagner (the *Funeral March* from *Götterdämmerung*) and Tchaikovsky (the second theme in the first movement of his *Sixth Symphony*. Oh yes, I forgot my *Tenth Symphony*. A darned mish-mash. The pseudo-tragedy in this quartet is so strong that, while writing it, the tears I shed were of comparable volume to the water one would pass after half a dozen beers. After returning home I tried to play it once or twice, and again I cried. This time, though, less from the pseudo-tragedy than from wonderment at the marvellous integrity of its form. Some degree of self-admiration may also have played a part in this, but that will probably soon pass and make way for a self-critical vision.

Just now I have taken my quartet to the copyist, and I hope to begin rehearsals of it with the same Beethoven Quartet.

That is all that happened to me in Saxonian Switzerland.'

The musicologist Lev Lebedinsky, a Communist but nevertheless a close friend of Shostakovich, even formed the impression that the work was a summation of everything he had previously written, a farewell to life. The composer is claimed to have entertained thoughts of suicide, but Lebedinsky allegedly succeeded in stealing the sleeping pills he had intended for this purpose and handing them over to the composer's son, Maxim Shostakovich. The composer's words concerning the ideological reprehensibility of the work tend rather to confirm the supposition that the quartet can be perceived as a criticism of all dic-

tatorships (including the Soviet régime).

A word about the monogram DSCH: because German was the most suitable language for making a musical derivation of his name, Shostakovich first took the German spelling of his name and then applied the German note-names: Dmitrij **SCH**ostakowitsch = D–Es–C–H (D–E flat–C–B). This motif is presented *pianissimo* by the solo cello at the beginning of the introductory *Largo*, and is subsequently treated canonically in all the instruments.

The *Eighth String Quartet* was played at Shostakovich's funeral.

© *Julius Wender 1998*

Four young Swedish musicians formed the **Yggdrasil Quartet** in 1990 after studying at the Royal Academy of Music in Stockholm and later with the composer György Kurtág and with Norbert Brainin, then leader of the Amadeus Quartet. They rapidly gained an international reputation as prizewinners in both the London International String Quartet Competition and the Melbourne International Chamber Music Competition. In 1995 a four-year project was created by the University of Aberdeen and the Scottish Arts Council for a quartet to live and perform in Aberdeen for several months each season. The Yggdrasil Quartet was selected after intense international competition and immediately created a sensation. Meanwhile the Stockholm Concert Hall chose the quartet as Sweden's 'Rising Stars' and in the spring of 1997 the Yggdrasil Quartet performed in major concert halls throughout Europe. The quartet's first recording, of the string quartets by the Icelandic composer Jón Leifs (BIS-CD-691), won the 1996 Cannes MIDEM award for the best chamber music disc, and its recording of the Berwald quartets (BIS-CD-759) was shortlisted for a 1997 *Gramophone* Award. The Yggdrasil Quartet also participated in the world première recording of the original chamber versions of the two Chopin piano concertos (BIS-CD-847, with Fumiko Shiraga, piano). Although the quartet is committed to playing Nordic repertoire in its concerts, its virtuosity has inspired many contemporary composers – such as Nigel Osborne, who was commissioned by the Highland Festival to write *Forest, River, Ocean* for quartet and carnyx (the ancient Celtic war trumpet). Further commissions include a trumpet quintet from Sir Peter Maxwell Davies (for the Yggdrasil Quartet and John Wallace) and a percussion quintet from Hafliði Hallgrímsson (for the Quartet and Evelyn Glennie).

„Viele Jahre lang dirigierte ich nicht viel Musik von Schostakowitsch, denn ich war überzeugt, daß jeder, der in der Sowjetunion so eine relativ progressive Musik schrieb, politisch mit dem Regime einverstanden gewesen sein mußte.“

Es war nicht nur der Weltdirigent Sir Georg Solti, der auf diese Art reagierte. Besonders in den 1940er und 50er Jahren sahen die meisten Menschen im Westen den rigiden Gesichtsausdruck und die klischeereichen Reden des **Dmitrij Dmitriewitsch Schostakowitsch** als typisch für einen fanatischen Kommunisten; in Wirklichkeit waren die Reden von einem Politruken geschrieben und ihm vorgelegt worden, während der Gesichtsausdruck die Schutzmaske eines Menschen war, der von einem Regime, das er von Herzen verabscheute, gegen seinen Willen als Propagandainstrument verwendet wurde.

Am Anfang seiner Karriere hatte Schostakowitsch den Ruf eines ausgeprägten Orchesterkomponisten. Zwar komponierte er stets auch Werke für kleinere Besetzungen, aber seit seinem eklatanten Durchbruch mit der *ersten Symphonie* im Alter von nur neunzehn Jahren interessierte sich das breite Publikum vor allem für sein orchestrales Schaffen, ob nun Symphonien, Opern oder Ballette. Sein *erstes Streichquartett* erschien erst zwölf Jahre später, 1938. Zur Sache gehört, daß er damals zum erstenmal (aber nicht zum letzten) von der kommunistischen Obrigkeit schärfstens angegriffen worden war, dies noch dazu am Höhepunkt des mörderischen Stalinterrors. In so einer Lage erschien es ihm vermutlich weiser, sich der eher „unergründlichen“ Kammermusik zu widmen, als der Symphonik, die von der Obrigkeit schon aufgrund ihres Aufwandes als gefährliche geistige Konkurrenz aufgefaßt werden könnte und wurde. Rein praktisch durfte der Komponist außerdem damit rechnen, daß ein Streichquartett eher gespielt werden konnte – wenn nötig sogar geheim – als ein Orchesterwerk.

In einer staatseigenen Datscha, die die Familie Schostakowitsch einige Sommer lang in Komarowo außerhalb Leningrads zu mieten pflegte, wurde am 2. August 1946 das große, fünfsätzig *Streichquartett Nr. 3 in F-Dur* op. 73 vollendet. Die Uraufführung wurde am 16. Dezember in Moskau vom Beethovenquartett gespielt, dem das Werk auch gewidmet wurde. In umfangreichen Analysen ist das Quartett als Symbol eines Kampfes zwischen dem Volk (durch die Zahl 3 vertreten) und Stalin (Kennzahl 2) ausgelegt worden. Bei einem Vergleich mit ähnlichen Analysen der Musik von Mozart besteht diese Zahlenmystik durchaus mit Ehren, und ihren Vertretern gelang es überzeugend, vor allem das Vorhandensein

der Zahl 3 in verschiedenen Parametern festzustellen. Es soll nachdrücklich betont werden, daß die betreffenden Deutungen durchaus korrekt sein können, aber daß sie kaum den Grund dafür darstellten, daß das Werk bald von den sowjetischen Behörden von den Spielplänen abgesetzt wurde, was natürlich nicht offiziell geschah, sondern durch wirkungsvolle Maßnahmen, um Aufführungen zu verhindern. In der damaligen Sowjetunion wäre es lebensgefährlich gewesen, eine Analyse wie die erwähnte laut auszusprechen, und das tat folglich niemand; andererseits waren Schostakowitschs politische Gegner musikalisch zu ungebildet, um die Zahlen selbst errechnen zu können. Beim KGB und dessen Vorgängern gab es zwar stets brillante Köpfe, aber diese hatten anderes zu tun als sich um einen Komponisten zu kümmern. Es war eher der Beginn der zweiten sowjetischen „Komponisten säuberung“, der dahinterlag, unter der Leitung des bertüchtigten Andrej Schdanow.

Zeugenaussagen bestätigen, daß Schostakowitsch in dieses Quartett seine ganze Seele hineinglegte. Fjodor Druschinin, Mitglied des Beethovenquartetts ab 1964, erzählt von einer Probe des Werkes, die Schostakowitsch kein einziges Mal unterbrach, sondern gespannt anhörte: „Als wir mit dem Spielen aufhörten, saß er ganz leise und still wie ein verletzter Vogel, und die Tränen strömten über sein Gesicht. Das war das einzige Mal, daß ich Schostakowitsch so offen und verteidigungslos sah.“

Bei der Uraufführung trugen die Sätze des inzwischen als „Kriegsquartett“ bekannten Werkes Untertitel. Man sollte ihnen vielleicht keine allzu große Bedeutung beimessen, denn Schostakowitsch entfernte sie später wieder – Ian MacDonald meint, dieses Programm sei „eine Leibwache aus Lügen“ (den Behörden gegenüber) gewesen – aber sie lauteten: „Ruhige Unwissenheit um die nahende Verheerung – Grollen der Unruhe und der Vorahnungen – Die entfesselte Gewalt des Krieges – Huldigung an die Toten – Die ewige Frage: Warum? Und wozu?“. Ein trockener Musikwissenschaftler könnte über dieselben Sätze sagen: „*Allegro*, Sonatenform – Russische Nostalgie – Groteskes Scherzo *à la* Mahler – Ernstes *Adagio* – Rondo mit Choral“.

Als das ***Streichquartett Nr. 7 in fis-moll*** op. 108 im Februar-März 1960 entstand, hatte Schostakowitsch inzwischen sehr viel erlebt, sowohl politisch als auch auf der privaten Ebene. Es dürfte für sein ohnehin nicht sehr starkes Herz verheerend gewesen sein, 1948 eine (wenn auch etwas schwächere und nicht direkt gegen ihn persönlich gerichtete) Reprise der Ereignisse des Jahres 1936 zu erleben. Seine erste Frau, Nina, war 1954 gestorben, von

der zweiten hatte er sich scheiden lassen. Das Werk wurde übrigens „In memoriam Nina“ bezeichnet und zu ihrem fünfzigsten Geburtstag komponiert. Dies war wieder einmal eine von vielen schweren Zeiten, denn trotz der „Entstalinisierungsrede“ 1956 bestand die Ära Chruschtschow keineswegs nur aus Tauwetter, sondern auch aus eisigen Winden. Die Jahre 1957-61 waren zum Beispiel eine kritische Zeit für die sowjetischen Intellektuellen, mit der tragischen Affaire um Boris Pasternaks Nobelpreis (1958) als Gipfel.

Es wurde häufig versucht, dieses Quartett als Programmusik zu deuten: ist es ein Porträt von Schostakowitschs verstorbener Gattin?, beschreibt vielleicht der letzte Satz wie Schostakowitsch ins Krankenhaus eilt?? Da er kein besonderer Freund von programmatischer Musik war, hinterließ aber der Komponist nicht die geringste Andeutung über einen eventuellen Inhalt, und wir sollten wohl besser auf weitschweifige Spekulationen verzichten und uns lieber objektiv feststellbaren Tatsachen zuwenden. Vor allem fällt das Werk deswegen auf, weil es derartig komprimiert ist: alle anderen Quartette von Schostakowitsch sind länger, mit ganz wenigen Ausnahmen (*Nr. 1, 8, 11 und 13*) sogar mindestens doppelt so lang! Das *siebte Quartett* hat nur drei Sätze, die ohne Pause gespielt werden: ein *Allegretto*, wo ein eckiger Rhythmus (2/4–3/4–2/4) neckisch tanzt, ein *Lento*, das bis auf wenige Takte durchwegs zwei- oder dreistimmig geschrieben ist, mit einem deutlichen Zitat aus *Boris Godunow*, und ein rhythmisch und kontrapunktisch phantasievolles Finale. – Das Werk wurde am 15. Mai 1960 in Leningrad vom Beethovenquartett uraufgeführt.

Noch im selben Jahr, in der unglaublich kurzen Zeit vom 12. bis zum 14. Juli 1960, entstand das fünfsätzige ***Streichquartett Nr. 8 in c-moll*** op. 110, dessen Uraufführung am 2. Oktober in Leningrad vom Beethovenquartett gespielt wurde. Daß dies eines der bekanntesten Streichquartette Schostakowitschs ist – wenn nicht das bekannteste überhaupt – hat mehrere Gründe, zum Beispiel den in diesem Werk gleich zu Anfang exzeptionell deutlichen Gebrauch der „Namenschiffre“ DSCH und den Einsatz des berühmten jüdischen Trauergesangs (früher im zweiten Trio verwendet) im zweiten Satz. Vor allem geht es aber um die ungeheure Leidenschaft der Musik, die angeblich von Schostakowitschs Eindrücken von Dresden ausgelöst wurde, jener Stadt, die so grausam zerbombt worden war. Er war dorthin gereist, um die Musik zum deutsch-sowjetischen Gemeinschaftsfilm *Fünf Tage, fünf Nächte* zu schreiben, und hatte dabei an die Zerstörung Leningrads denken müssen. Ansonsten wurden die verschiedensten Vermutungen über die Entstehung und den Hintergrund des

Quartetts geäußert. Beispielsweise liest man häufig, das Werk sei „den Opfern des Faschismus“ gewidmet, aber dies ist eine unsichere Angabe. Zumindest sagte Schostakowitsch kein Wort davon, als er nur fünf Tage später, inzwischen nach Rußland zurückgekehrt, an seinen Freund Isaak Glikman schrieb – und ihm gegenüber pflegte er sehr offen zu sein. Aus diesem Grund können wir den betreffenden Brief als ultimative Quelle betrachten; über seinen Aufenthalt in Dresden berichtete Schostakowitsch:

„Dort hatte man mir ideale Arbeitsbedingungen geschaffen. Ich wohnte in der Stadt Görlitz, im Sommererholungsort Görlitz, nahe dem Städtchen Königstein, vierzig Kilometer von Dresden entfernt. Das ist ein Platz von unsäglicher Schönheit. Es könnte übrigens auch nicht anders sein: diese Gegend wird »die Sächsische Schweiz« genannt. Die guten Arbeitsbedingungen haben Früchte getragen: ich komponierte dort das *achte Quartett*. Ich zerbrach mir vergeblich den Kopf, um die Musik des Films zu schreiben, momentan kam ich nicht dazu. Stattdessen komponierte ich dieses ideologisch verwerfliche Quartett, das niemand braucht. Ich sagte mir, daß niemand, wenn ich eines Tages sterben würde, daran denken würde, zur Erinnerung an mich ein Werk zu schreiben. Deshalb beschloß ich, selbst zu schreiben. Auf den Umschlag könnte man schreiben: »Dem Andenken des Schöpfers dieses Quartetts gewidmet.« Das Hauptthema des Quartetts sind die Töne D, Es, C, H, das heißt meine Anfangsbuchstaben. Ich verwendete Themen aus verschiedenen eigenen Kompositionen und das Revolutionslied *Opfer des schrecklichen Kerkers*. Meine Themen sind den folgenden Werken entnommen: der *ersten* und *achten Symphonie*, dem *Trio*, dem *Konzert für Violoncello*, der *Lady Macbeth*. Ich machte auch Anspielungen auf Wagner (*Trauermarsch* aus der *Götterdämmerung*) und Tschajkowskij (das zweite Thema des ersten Satzes seiner *sechsten Symphonie*). Ja, ich habe auch meine *zehnte Symphonie* vergessen. Ein verflixter Mischmasch. Die Pseudotragik an diesem Quartett ist so stark, daß ich beim Komponieren so viel Tränen vergoß, wie man nach einem halben Dutzend Biere Harn verliert. Nach der Heimkehr versuchte ich, es ein- oder zweimal zu spielen, und ich weinte wieder. Diesmal aber weniger aufgrund der Pseudotragik als aus Staunen über die großartige Integrität seiner Form. Dabei spielte vielleicht eine gewisse Selbstbewunderung eine Rolle, die bei mir vermutlich bald vorübergehen wird, um dem Rausch einer selbstkritischen Vision Platz zu machen.

Im Moment habe ich mein Quartett zum Kopieren gebracht, und ich hoffe, es mit dem-

selben Beethovenquartett zu proben anzufangen.

Das ist alles, was mir in der Sächsischen Schweiz passiert ist.“

Der Musikwissenschaftler Lew Lebedinskij, Kommunist aber trotzdem enger Freund Schostakowitschs, hatte sogar den Eindruck, dieses Werk sei eine Zusammenfassung all dessen, was er vorher geschrieben hatte, ein Lebewohl dem Leben. Der Komponist habe echte Selbstmordabsichten gehegt, aber es sei Lebedinskij gelungen, die dafür vorgesehenen Schlaftabletten zu stehlen und dem Sohn Maksim Schostakowitsch zu übergeben. Die Worte des Komponisten über die ideologische Verwerflichkeit des Werkes bestätigen eher die Vermutung, das Quartett könne als Kritik aller Diktaturen (einschließlich der sowjetischen) aufgefaßt werden.

Ein Wort noch zum Monogramm DSCH. Da Deutsch die geeignetste Sprache war, um aus seinem Namen ein musikalisches Derivat zu gewinnen, nahm Schostakowitsch erstens die deutsche Schreibart seines Namens, zweitens die deutschen Namen der Töne: **D**mitrij **S**Hostakowitsch = D–Es–C–H. Dieses Motiv wird am Anfang des einleitenden *Largo* im Pianissimo vom Solocello gebracht und wird dann Gegenstand eines Kanons in sämtlichen Instrumenten.

Das *achte Streichquartett* wurde bei Schostakowitschs Beerdigung gespielt.

© **Julius Wender 1998**

Vier junge schwedische Musiker gründeten 1990 das **Yggdrasil-Quartett**, nachdem sie an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm, später beim Komponisten György Kurtág und beim Konzertmeister des Amadeusquartetts, Norbert Brainin, studiert hatten. Sie erlangten schnell einen internationalen Ruhm als Preisträger des Internationalen Londoner Streichquartettwettbewerbs und des Internationalen Kammermusikwettbewerbes in Melbourne. 1995 schuf die Universität in Aberdeen und der Schottische Kunstrat ein vierjähriges Programm, durch welches es einem Quartett ermöglicht werden sollte, jede Saison einige Monate lang in Aberdeen leben und spielen zu können. In intensiver internationaler Konkurrenz wurde das Yggdrasil-Quartett ausgewählt, und es machte gleich Sensation. In der Zwischenzeit wählte das Stockholmer Konzerthaus das Quartett zu den „steigenden Stars“ Schwedens, und im Frühling 1997 spielte das Yggdrasil-Quartett in den großen Konzertsälen ganz Europas. Die erste CD des Quartetts, mit den Streichquartetten des islän-

dischen Komponisten Jón Leifs (BIS-CD-691), erhielt in Cannes den 1996er MIDEM-Preis als beste Kammermusik-CD, und seine Aufnahme der Berwald-Quartette (BIS-CD-759) kam in die engere Wahl für einen *Gramophone Award* 1997. Das Yggdrasil-Quartett nahm auch teil an der weltersten Aufnahme der Originalfassungen der beiden Klavierkonzerte von Chopin (BIS-CD-847, mit Fumiko Shiraga, Klavier). Obwohl sich das Quartett bei seinen Konzerten für das skandinavische Repertoire engagiert, wurden viele zeitgenössische Komponisten von seiner Virtuosität inspiriert, darunter Nigel Osborne, der vom Highland Festival den Auftrag bekam, *Forest, River, Ocean* für Quartett und Cornyx (die alte, keltische Kriegstrompete) zu schreiben. Weitere Auftragswerke umfassen ein Trompetenquintett von Sir Peter Maxwell Davies (für das Yggdrasil-Quartett und John Wallace) und ein Schlagzeugquintett von Haflíði Hallgrímsson (für das Quartett und Evelyn Glennie).

“J’ai évité pendant plusieurs années de diriger beaucoup de musique de Chostakovitch parce que j’étais convaincu que quiconque pouvait avoir écrit une telle musique relativement progressiste en Union Soviétique devait s’être compromis politiquement avec le régime.”

Cette réaction n’est pas seulement celle du chef d’orchestre de renommée internationale sir Georg Solti. Dans les années 1940 et 1950 surtout, la plupart des occidentaux considéraient l’expression rigide et les discours remplis de clichés de **Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch** comme typiques d’un communiste fanatique; en réalité, les discours étaient écrits par un bureaucrate politique qui les posaient tout simplement devant lui tandis que son expression faciale était le masque protecteur d’un homme qui était utilisé contre son gré comme instrument de propagande par un régime qu’il haïssait de tout son cœur.

Au début de sa carrière, Chostakovitch avait la réputation d’être un compositeur de musique en majeure partie orchestrale. Il avait bien sûr écrit des œuvres pour de plus petits ensembles mais, après sa percée sensationnelle avec sa *première symphonie* à l’âge de 19 ans seulement, le grand public s’intéressa surtout à sa musique pour orchestre, qu’il s’agisse de

symphonies, opéras ou ballets. Son *premier quatuor à cordes* ne sortit que douze ans plus tard, en 1938. Il est significatif qu'il venait alors d'être méchamment attaqué par les autorités communistes – pour la première fois mais pas la dernière – et que ce soit arrivé à un moment où la terreur staliniste meurtrière était encore à son sommet. Dans une telle situation, il jugea probablement plus prudent de se dédier plutôt à de la musique de chambre “insondable” qu'à des œuvres symphoniques – un genre qui, à cause de son extravagance, pouvait être – et le serait – interprétée comme une compétition intellectuelle dangereuse. En termes purement pratiques, le compositeur pouvait donc plus facilement voir à ce qu'on exécute un quatuor à cordes plutôt qu'une œuvre orchestrale – même en secret au besoin.

Le grand *Quatuor à cordes no 3 en fa majeur* op. 73 en cinq mouvements fut terminé le 2 août 1946 dans une *dacha* (maison d'été) de l'Etat que la famille Chostakovitch loua pendant plusieurs étés à Komarovo près de Leningrad. La création fut donnée à Moscou le 16 décembre par le Quatuor Beethoven auquel l'œuvre fut aussi dédiée. Des analyses approfondies ont révélé que ce quatuor est le symbole d'une lutte entre le Peuple (représenté par le nombre 3) et Staline (nombre 2). Si nous comparons cette théorie avec des analyses semblables de la musique de Mozart, le mysticisme des nombres semble une idée très plausible et ses défenseurs ont réussi à convaincre de la vérification – surtout – de la présence du nombre 3 dans différents contextes. On devrait cependant souligner que l'interprétation en question – quoiqu'elle puisse très bien être juste – pourrait difficilement expliquer pourquoi les autorités soviétiques enlevèrent rapidement l'œuvre des programmes de concerts. Ceci n'est évidemment jamais arrivé officiellement mais le but fut atteint au moyen de mesures efficaces pour décourager tout projet d'exécution. En Union Soviétique de cette période, il aurait été extrêmement dangereux d'avancer ouvertement une telle analyse et c'est pourquoi personne ne l'a fait; d'un autre côté, les opposants politiques de Chostakovitch étaient trop ignorants en matière de musique pour découvrir par eux-mêmes la signification des nombres. Le KGB et ses prédécesseurs employaient toujours des gens très intelligents mais ils avaient mieux à faire que de se préoccuper d'un compositeur. La raison plutôt de la tombée en disgrâce de l'œuvre était le début de sa seconde “purge” des compositeurs soviétiques menée par le notoire Andreï Ijanov.

Des récits de témoins oculaires disent que Chostakovitch mit toute son âme dans ce quatuor. Fyodor Drujinin, qui se joignit au Quatuor Beethoven en 1964, parla d'une répétition

de la pièce que Chostakovitch écouta avec une vive attention, sans interrompre une seule fois: “A la fin de la répétition, il resta assis en silence comme un oiseau blessé, les larmes ravageant son visage. C’est la seule fois que j’ai vu Chostakovitch si ouvert et sans défense.”

A la création, les mouvements de l’œuvre – qui était devenue connue entretemps sous le nom de “Quatuor de guerre” – portaient des sous-titres. Il serait peut-être faux de leur accorder une importance trop grande puisque Chostakovitch les retrancha par la suite. Ian MacDonald les décrit comme “des boucliers de mensonges” (dirigés contre les autorités); ils s’intitulent cependant: “Calme inconscience du cataclysme à venir”; Grondements d’agitation et anticipation”; “Les forces déchaînées de la guerre”; “Hommage aux morts” et “L’éternelle question: Pourquoi? Et dans quel but?” Un musicologue pince-sans-rire pourrait décrire les mêmes mouvements comme suit: “*Allegro*, forme sonate; Nostalgie russe; Scherzo grotesque à la Mahler; *Adagio* sérieux; Rondo et choral.”

A l’époque de la composition du *Quatuor à cordes no 7 en fa dièse mineur* op. 108 – février-mars 1960 – Chostakovitch avait une déjà une longue expérience autant du point de vue personnel que politique. Pour un homme à la santé cardiaque défaillante, ce fut certainement un coup dévastateur de revivre en 1948 les événements de 1936 (même si la forme était un peu plus douce et non dirigée directement contre lui). Sa première femme, Nina, était morte en 1954 et il avait divorcé de sa seconde femme. De plus, l’œuvre était sous-titrée “In memoriam Nina” et fut composée pour rappeler le cinquantième anniversaire de sa naissance. Ce fut une autre période très difficile pour Chostakovitch parce – malgré le discours de “déstalinisation” de 1958 – l’ère de Khrouchtchev n’apporta pas tant de dégel que ses propres vents glacials. Les années 1957-61 par exemple furent une époque critique pour les intellectuels soviétiques dont la tragique histoire du Prix Nobel de Boris Pasternak en marqua le nadir.

On essaye souvent d’interpréter ce quatuor en termes de musique à programme. Est-il un portrait de la femme décédée de Chostakovitch? Le dernier mouvement décrit-il Chostakovitch courant à l’hôpital? Le compositeur, qui n’était pas particulièrement bien disposé envers la musique à programme, ne laissa pas d’indication comme quoi une telle interprétation serait valide; on ferait mieux d’éviter ces théories interminables et de se tourner vers les faits qui peuvent être avancés objectivement. L’œuvre est particulièrement remarquable pour sa concision. Tous les autres quatuors de Chostakovitch sont plus longs; sauf quelques

exceptions seulement (*nos 1, 8, 11 et 13*), ils sont plus de deux fois plus longs! Le *septième quatuor* ne compte que trois mouvements: un *Allegretto* où un rythme angulaire (2/4-3/4-2/4) danse malicieusement, un *Lento* – qui, à l’exception de quelques mesures, est écrit en deux ou trois parties et renferme une évidente citation de *Boris Godounov* – et un finale au rythme et contrepoint remplis d’imagination. L’œuvre fut créée par le Quatuor Beethoven à Leningrad le 15 mai 1960.

La même année, dans l’incroyable brève période du 12 au 14 juillet 1960, Chostakovitch composa les cinq mouvements du *Quatuor à cordes no 8 en do majeur* op.110 dont la création fut donnée par le Quatuor Beethoven à Leningrad le 2 octobre. Il y a plusieurs raisons pourquoi ce quatuor est devenu l’un des mieux connus (sinon le mieux connu) des quatuors de Chostakovitch, entre autres l’emploi exceptionnellement clair du monogramme DSCH dès le début de l’œuvre et l’inclusion d’une lamentation juive bien connue dans le second mouvement (il avait déjà utilisé ce thème dans son *second trio pour piano*). La popularité de l’œuvre cependant est surtout due à son énorme passion, déclenchée dit-on par les impressions laissées sur Chostakovitch par Dresde, la ville qui avait été si sévèrement bombardée. Il s’y était rendu pour écrire la musique du film *Cinq jours, cinq nuits*, une collaboration germano-soviétique, et il a dû se rappeler de la destruction de Leningrad. A part cela, un grand nombre de théories ont été faites au sujet de l’origine du quatuor. On lit souvent par exemple que l’œuvre est dédiée “aux victimes du fascisme” mais l’authenticité de cette information est douteuse. Quoi qu’il en soit, Chostakovitch n’en avait rien dit quand juste cinq jours plus tard, à son retour en Russie, il écrivit à son ami Isaac Glikman – avec lequel il était normalement très sincère. C’est pourquoi on peut considérer définitivement la lettre en question comme matériel de source; Chostakovitch écrivit sur son séjour à Dresde:

“Ils avaient créé des conditions idéales de travail pour moi là-bas. Je demeurais dans la ville de Görlitz, un endroit de villégiature estivale, près de la petite ville de Königstein, à une quarantaine de kilomètres de Dresde. C’est un endroit d’une beauté indescriptible. De plus il ne pourrait en être autrement: cette région est connue sous le nom de “die Sächsische Schweiz” (la Suisse saxonne). Ces bonnes conditions de travail ont porté fruit; j’y ai composé le *huitième quatuor*. Je me suis creusé la tête en vain dans un effort pour écrire la musique de film mais, à ce moment-là, je n’ai abouti à rien. J’ai composé à la place ce quatuor

idéologiquement répréhensible dont personne n'a besoin. Je me suis dit que, si je mourais un jour, personne ne penserait à écrire une pièce à ma mémoire. C'est pourquoi j'ai résolu d'en composer une moi-même. On pourrait écrire sur la couverture: "Dédié à la mémoire du compositeur de ce quatuor". Le thème principal du quatuor consiste en les notes ré, mi bémol, do et si (D-S-C-H), en d'autres termes, mes initiales. J'ai utilisé des thèmes d'un nombre de mes propres compositions et la chanson révolutionnaire "Victimes du cachot terrible". Mes thèmes proviennent des œuvres suivantes: les *première* et *huitième symphonies*, le *Trio*, le *Concerto pour violoncelle* et *Lady Macbeth*. J'ai aussi fait allusion à Wagner (la *Marche funèbre* du *Crépuscule des dieux* et à Tchaïkovski (le second thème du premier mouvement de sa *sixième symphonie*). Oh oui, j'oubliais ma *dixième symphonie*. Un joli méli-mélo. La pseudo-tragédie dans ce quatuor est si forte que, pendant que je l'écrivais, j'ai versé un volume de larmes comparable à l'eau évacuée après une demi-douzaine de bières. Après être rentré chez moi, j'ai essayé de le jouer une ou deux fois et j'ai encore pleuré. Cette fois cependant, moins à cause de la pseudo-tragédie que d'émerveillement devant la merveilleuse intégrité de sa forme. Un certain degré d'auto-admiration peut avoir joué un rôle dans cela mais il passera probablement rapidement et fera place à une vision auto-critique.

Je viens de laisser mon quatuor au copiste et j'espère en commencer les répétitions avec le même Quatuor Beethoven.

C'est tout ce qui m'est arrivé dans la Suisse saxonne."

Le musicologue Lev Lebedinsky, un communiste mais pourtant ami intime de Chostakovitch, eut même l'impression que l'œuvre était une somme de tout ce qu'il avait écrit précédemment, un adieu à la vie. On dit que le compositeur avait eu des idées suicidaires mais Lebedinsky semble avoir réussi à voler les somnifères destinés à cette fin et à les remettre au fils du compositeur, Maxim Chostakovitch. Les paroles du compositeur concernant le caractère répréhensible du point de vue idéologique de l'œuvre tendent plutôt à confirmer la supposition que le quatuor peut être perçu comme une critique de toutes les dictatures (y compris le régime soviétique).

Un mot au sujet du monogramme DSCH: parce que l'allemand est la langue la plus appropriée pour faire une dérivation musicale de son nom, Chostakovitch prit d'abord l'écriture allemande de son nom et l'appliqua ensuite aux noms allemands des notes

Dmitrij SChostakowitsch = D-Es-C-H (ré-mi bémol-do-si). Ce motif est présenté *pianissimo* par le violoncelle solo au début de l'introduction *Largo* et est ensuite traité canoniquement par tous les instruments.

Le huitième *quatuor à cordes* fut joué aux funérailles de Chostakovitch.

© *Julius Wender 1998*

Quatre jeunes musiciens suédois formèrent le **Quatuor Yggdrasil** en 1990 après avoir étudié à l'Académie Royale de Musique à Stockholm et, plus tard, avec le compositeur György Kurtag et Norbert Brainin, premier violon du Quatuor Amadeus. Ils se montèrent rapidement une réputation internationale comme lauréats du Concours International de Quatuors à Cordes de Londres et du Concours International de Musique de Chambre de Melbourne. En 1995, un projet de quatre ans fut mis sur pied par l'University d'Aberdeen et le Conseil des Arts écossais; il s'agissait qu'un quatuor vive et se produise à Aberdeen pendant plusieurs mois chaque saison. Le Quatuor Yggdrasil fut choisi après un concours international intense et il fit immédiatement sensation. Entretemps, la salle de concerts de Stockholm choisissait le quatuor comme "l'étoile montante" de la Suède et, au printemps de 1997, le Quatuor Yggdrasil joua dans des salles de concerts majeures partout en Europe. Le premier enregistrement du quatuor, celui des quatuors à cordes du compositeur islandais Jón Leifs (BIS-CD-691), gagna le prix MIDEM de Cannes en 1996 pour le meilleur disque de musique de chambre et son enregistrement des quatuors de Berwald (BIS-CD-759) fut mis sur la liste de sélection pour le prix *Gramophone* 1997. Le Quatuor Yggdrasil a également participé à l'enregistrement de la première mondiale des versions de chambre originales des deux concertos pour piano de Chopin (BIS-CD-847 avec Fumiko Shiraga, piano). Quoique le quatuor se soit engagé à jouer du répertoire nordique dans ses concerts, sa virtuosité a inspiré plusieurs compositeurs contemporains – dont Nigel Osborne qui reçut une commande du festival de Highland pour écrire *Forest, River, Ocean* pour quatuor et carnyx (l'ancienne trompette de guerre celtique). D'autres commandes incluent un quintette pour trompette de sir Peter Maxwell Davies (pour le Quatuor Yggdrasil et John Wallace) et un quintette pour percussion de Hafliði Hallgrímsson (pour le quatuor et Evelyn Glennie).

INSTRUMENTARIUM

Henrik Peterson
Per Öman
Robert Westlund
Per Nyström

Violin: Pietro Antonio dalla Costa 1730. Bow: François-Nicolas Voirin
Violin: Giovanni Grancino, Milan 1683. Bow: Sigmund Finkel
Viola: Jakob Fendt, London 1830. Bow: Hans-Karl Schmidt
Cello: Martin Stoss, Vienna 1815. Bow: Paul Simon

Recording data: [Nos. 3 & 8] September 1997. [No. 7] May 1998 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Julius Wender 1998

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Inkeri Kalliolahti

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett. Compact Design Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1997 & 1998, BIS Records AB

DMITRI SHOSTAKOVICH

