



onyx

**KHACHATURIAN
SHOSTAKOVICH**

JAMES EHNES

MARK WIGGLESWORTH

MELBOURNE SYMPHONY ORCHESTRA

EHNES QUARTET

ARAM KHACHATURIAN (1903–1978)

Violin Concerto (1940)

Violinkonzert · Concerto pour violon

1	I	Allegro con fermezza	15.28
2	II	Andante sostenuto	12.30
3	III	Allegro vivace	9.51

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906–1975)

String Quartet no.7 in F sharp minor op.108

Streichquartett Nr. 7 fis-moll · Quatuor à cordes n°7 en fa dièse mineur

4	I	Allegro –	3.38
5	II	Lento –	2.52
6	III	Allegro – Allegretto – [Adagio]	5.15

String Quartet no.8 in C minor op.110

Streichquartett Nr. 8 c-moll · Quatuor à cordes n°8 en ut mineur

7	I	Largo –	4.25
8	II	Allegro molto –	2.46
9	III	Allegretto –	4.32
10	IV	Largo –	4.29
11	V	Largo	3.38

Total timing: **69.36**

James Ehnes *violin*

Melbourne Symphony Orchestra

Mark Wigglesworth

Ehnes Quartet

Khachaturian: Violin Concerto · Shostakovich: String Quartets

Aram Khachaturian and David Oistrakh first met when Khachaturian was on the jury of the USSR's Second National Competition for instrumentalists in Leningrad in 1935, which Oistrakh won outright. Only five years later, when Oistrakh was already recognised as the leader among Russian violinists, Khachaturian composed his **Violin Concerto in D minor** for him in the summer of 1940. At the time Khachaturian was in very optimistic spirits: his ballet *Happiness* (later to be reconceived as the more famous *Gayaneh*) had just been successfully premiered in Moscow, and the birth of his son was imminent. That summer, he later recounted, 'I wrote music as though on a wave of happiness; my whole being was in a state of joy ... I worked quickly and easily; my imagination seemed to fly. Themes came to me in such abundance that I had a hard time putting them into some sort of order.' The Violin Concerto was completed in just two months, at Khachaturian's summer home in Staraya Russa. According to the composer, when he conceived the idea of the work his head was full of the sound of David Oistrakh's playing, and especially the 'virtuoso lightness and chaste purity' of his interpretation of the finale of Mendelssohn's Violin Concerto. Oistrakh was the soloist at the work's premiere on 16 November 1940, with the USSR State Symphony conducted by Alexander Gauk, as part of a ten-day Festival of Soviet Music. The concerto was well received from the first and received the Stalin Prize for Arts in 1941.

Born to a poor Armenian family in Kidzgori near Tbilisi, Georgia, Khachaturian always strove to incorporate Armenian folk elements into his music. The Violin Concerto is no exception: it bears the unmistakable stamp of its composer in its enormous vitality, colourful orchestration, characteristic rhythmic drive and rich, folk-infused melodies. The first movement has the unusual marking *Allegro con fermezza* (with firmness). It opens with a fierce, energetic figure, played in unison, that gives way almost immediately to the highly rhythmic first subject. Like several themes in this work the theme is highly repetitive, almost obsessive in its accumulated iterations of the same motif. The rustically lyrical *espressivo* second subject, in total contrast, is sinuous and seductive, redolent of Armenia (and a cunning transformation of the opening unison gesture). After a short cadenza, there is a dramatic development section that culminates in a second, massive cadenza: Khachaturian composed his own, but Oistrakh composed a shorter one that he always played – with the composer's permission – in his performances. (On the present disc James Ehnes uses Khachaturian's cadenza.) There follows a full-scale recapitulation and a brilliant coda.

The 'oriental' influence of Armenian music is most clearly felt in the beautiful *Andante sostenuto* second movement. The implied image of this music, with its undulating, gradually unfolding material, is that of an Armenian *ashug* or itinerant bard and mystic who improvises songs: it is worth noting that two of Khachaturian's earliest works were a piece entitled *Roaming Ashug's Song* for cello and piano (1925) and a Song-Poem, *In Honour of the Ashugs*, for violin and piano (1929). Formally a free rondo, it contains the gentlest and most meditative

music in the concerto, though often with a sense of anxiety or lament, and there is an impassioned middle section that generates a huge brass-dominated climax before the movement subsides.

Beginning with an intoxicating orchestral tutti that seems to have strayed from a highly athletic Soviet ballet, the festive, tremendously energetic finale, *Allegro vivace*, provides a fitting conclusion to the concerto while setting the soloist plenty of challenges in stamina and rhythmic precision. The dance-like first theme again has the obsessive-repetitive traits we noted in the first movement, and soon we encounter sonorous reminiscences of the first movement's lyrical second theme, which later becomes a counterpoint to the finale's own main theme. In a gesture towards overall unity, the coda alludes to the concerto's very beginning as well as the balletic opening of the finale.

Khachaturian wrote comparatively little chamber music, but his great contemporary Dmitri Shostakovich produced a great deal in addition to his epic series of symphonies and concertos. His 15 string quartets, undoubtedly his most important contribution to the chamber-music repertoire, are personal, intimate statements, in contrast to the overwhelmingly public stance of the symphonies. Shostakovich's **String Quartet no.7 in F sharp minor, op.108**, imbued as it is with a very personal spirit of elegy, is typical in this regard. He composed it in Moscow in the early months of 1960, and dedicated it to the memory of his first wife, Nina Vasilievna Varzar, who had died suddenly of cancer in 1954, perhaps as a result of her work as an experimental physicist with nuclear material. Shostakovich wrote it to commemorate her 50th birthday, which would have fallen in 1960. The Beethoven Quartet, dedicatees of Quartet no.3, gave the premiere of No.7 in Leningrad on 15 May that year.

This is the shortest of all Shostakovich's string quartets, in three linked movements, played without a break. Originally these movements bore the titles *Scherzo*, *Pastorale* and *Fugue*, but the designations were removed before publication. The first movement seems lightly grotesque, starting with a downward-tripping scrap of melody on first violin punctuated by a three-note beat in the other instruments. The music gravitates to E flat for a second theme on cello under a pulsing semiquaver accompaniment from viola and second violin: the impression is that the tempo has quickened, but there has not in fact been any change of metre. The theme itself seems like a reminiscence of some of Shostakovich's theatre music. The music runs with this idea for a time, and a sudden *espressivo* modulatory passage leads back to F sharp minor and the return of the first idea. But now the metre has altered from duple to triple, and all is played *pizzicato* – as if it had undergone a ghostly change. A resumption of duple time brings back the second theme, now in F sharp and muted, subdued; the three-note beat has the last word.

The slow movement begins with all four instruments muted: a desolate lament unwinds high on first violin against indifferent arpeggios from the second violin; viola and cello join

in with a line that incorporates a melancholic upwards glissando, like a distant air-raid siren. The cello takes up the lament, and then viola and cello in octaves give out a hollow, sepulchral bass theme against restless dotted rhythms. This central section intensifies the impression of desolation, and the return of the opening music is almost perfunctory, the viola having the last word in four descending notes. A single general-pause bar separates this from the finale, which begins with an angry, snapping ascending figure (it is almost the first movement's opening theme in inversion) punctuated by a mysterious echo of the the four viola notes, as if the mood of the slow movement still has the finale in its embrace.

But the finale now breaks away into a furious fugue on a theme with a semiquaver head-motif and a dotted-rhythm continuation. The strenuous virtuoso writing suggests the bursting out of frustrations long held in check. This fugue includes a reference to the second theme of the slow movement, and at the climax the first movement's downward-stepping opening theme, with its three-note pendant, is forcibly proclaimed, in unison and fortissimo. The energy dissipates, and as in the first movement there is a change to triple metre: the fugue is followed by a sad, wind-blown will-o'-the-wisp of a Waltz, Allegretto, whose melody is a variant of the fugue theme. Further allusive references to the opening theme of the quartet and its three-note figure appear, and eventually it is the cello, pizzicato, that uses this figure to rise to an F sharp that becomes the root of a single triad of F sharp major, which is all that Shostakovich offers his listeners in the way of consolation.

It was very soon afterwards that Shostakovich wrote perhaps the most famous, and certainly the most personal, of all his 15 quartets: **String Quartet no.8 in C minor, op.110**, which he composed in July 1960 while staying in Görlitz, near Dresden. He was also supposed to be working on the score for the film *Five Days, Five Nights*, about the Allied bombing of the city, large parts of which were still in ruins, and the work bears a dedication 'To the Victims of Fascism and War', wholly appropriate to the surroundings in which it was conceived. But Shostakovich was thinking of one victim in particular: himself.

As close friends have revealed, since the previous month he had been under strong official pressure to join the Communist Party – something he had always managed to avoid up to this time – and knew he would be unable to hold out once he returned to the USSR. He feared the Eighth Quartet would be his last work and designed it as a personal requiem. He makes this clear – though with habitual defensive irony – in a letter he wrote to his friend Isaak Glickman:

One could write on the title page, 'dedicated to the author of this quartet'. The main theme is the monogram D, Es, C, H, that is – my initials. The quartet makes use of themes from my works and the old revolutionary song 'Tormented by Slavery' ... Quite a little hotchpotch! The pseudotragedy of the quartet is so great that while composing it my tears flowed as abundantly as urine after downing six pints of beer. Now that I'm home I have tried playing

it twice and have shed tears again, not because of any tragedy but because of my own wonder at the marvellous unity of form ...

In fact, the Eighth Quartet was premiered by the Beethoven Quartet in Leningrad on 2 October 1960 to great acclaim, and Shostakovich would continue composing for a further 15 years.

Nothing is more remarkable about a work which is, on one level, a tissue of quotations, than the fact that it is a powerful and emotionally self-consistent experience in itself. In several previous works Shostakovich had used the 'D–S–C–H' figure (German musical nomenclature for D, E flat, C, B natural) as a musical monogram. The Eighth Quartet's gentle, sombre Largo first movement unfolds this theme polyphonically, and also makes references to themes from Shostakovich's First and Fifth Symphonies. This leads – for the quartet is played without a break – to a fierce, heavily punctuated Allegro molto, with the air of a *danse macabre*. Its most notable feature is a passionate, protesting theme played by the violins in octaves: this is taken from Shostakovich's Second Piano Trio, another highly personal work written during the War in memory of his close friend Ivan Sollertinsky.

A spectral waltz ensues, also opening with the D–S–C–H figure and including the obstinate opening tune from the First Cello Concerto. At the end of the movement the first violin's G string, creating a hollow, vibrato-less sound, turns into something like the drone of a bomber aircraft. This is interrupted by heavy, sforzando chords, like gunfire. The music here is based on an episode in Shostakovich's film music *The Young Guards* that depicts an execution. It leads to the melancholic Revolutionary song, and then the cello takes the lead, with a melody from Act IV of *Lady Macbeth of Mtsensk*. But the evil drone and the gunfire-chords remain until the fifth movement, which returns to the mood and materials of the opening Largo (shorn now of the symphony quotations), closing a circle of brooding despair.

© Malcolm MacDonald, 2014

Chatschaturjan: Violinkonzert · Schostakowitsch: Streichquartette

Aram Chatschaturjan und David Oistrach begegneten einander zum ersten Mal, als Chatschaturjan 1935 Jurymitglied beim zweiten nationalen sowjetischen Wettbewerb für Instrumentalisten in Leningrad war, den Oistrach klar gewann. Nur fünf Jahre später, im Sommer 1940, als Oistrach bereits als der führende russische Violinist galt, komponierte Chatschaturjan sein **Violinkonzert in d-moll** für ihn. Zu dieser Zeit befand sich Chatschaturjan in einer überaus optimistischen Verfassung: Sein Ballett *Das Glück* (das er später zum dem bekannteren *Gayaneh* umarbeitete) war gerade erfolgreich in Moskau uraufgeführt worden, und die Geburt seines Sohnes stand unmittelbar bevor. Er erinnerte sich später zurück, dass er in jenem Sommer Musik geschrieben hatte „wie auf einer Woge

des Glücks; mein ganzes Wesen befand sich in einem Freudenzustand ... ich arbeitete schnell und mit Leichtigkeit; meine Vorstellungskraft war wie beflügelt. Mir stand ein solcher Überfluss an musikalischen Themen zur Verfügung, dass es mir schwer fiel, sie in irgendeine Ordnung zu bringen.“ Das Violinkonzert wurde innerhalb von nur zwei Monaten in Chatschaturjans Sommerhaus in Staraya Ruza fertiggestellt. Der Komponist sagte, dass sein Kopf, als ihm die Idee zu dem Werk gekommen sei, angefüllt war mit dem Klang von David Oistrachs Geigenspiel, insbesondere mit der virtuosen Leichtigkeit und unschuldigen Reinheit“ seiner Interpretation des Finales von Mendelssohns Violinkonzert. Oistrach war der Solist bei der Premiere des Werkes am 16. November 1940, zusammen mit dem Staatlichen Sinfonieorchester der UdSSR unter dem Dirigat Alexander Gauks, im Rahmen eines zehntägigen Festivals sowjetischer Musik. Das Konzert stieß von Anfang an auf großen Zuspruch und erhielt 1941 den Stalinpreis für Kunst.

Chatschaturjan stammte aus einer armen armenischen Familie aus Kidshori in der Nähe von Tblisi, Georgien, und er versuchte immer, Elemente armenischer Volksmusik in seine Musik einzuarbeiten. Das Violinkonzert bildet da keine Ausnahme: Seine enorme Vitalität, farbenfrohe Orchestrierung, sein charakteristischer rhythmischer Schwung und die facettenreichen, von Volksliedern durchzogenen Melodien tragen die unverkennbare Handschrift seines Komponisten. Der erste Satz trägt die ungewöhnliche Angabe Allegro con fermezza (mit Festigkeit). Er beginnt mit einer ungestümen, energiegeladenen Figur, die unisono gespielt wird und beinahe augenblicklich dem stark rhythmisierten ersten Thema weicht. Genau wie einige andere Themen in diesem Werk ist dieses überaus repetitiv, ja wirkt mit seinen sich aufstürmenden Iterationen des gleichen Motivs beinahe obsessiv. Das ländlich-lyrische zweite Espressivo-Thema erklingt in völligem Gegensatz dazu verschlungen und verführerisch, es wirkt überaus armenisch (und bildet eine durchdachte Umformung der eröffnenden Unisono-Geste). Auf eine kurze Kadenz folgt eine dramatische Durchführung, die in einer zweiten, gewaltigen Kadenz gipfelt: Chatschaturjan komponierte seine eigene Kadenz, doch auch Oistrach komponierte eine, die er – mit Erlaubnis des Komponisten – stets bei seinen Aufführungen zu spielen pflegte. (Auf der vorliegenden Aufnahme verwendet James Ehnes Chatschaturjans Kadenz.) Es folgt eine umfangreiche Reprise und eine strahlende Coda.

Der „orientalische“ Einfluss der armenischen Musik lässt sich am deutlichsten im wunderschönen zweiten Satz, dem Andante sostenuto, spüren. Das von dieser Musik mit ihrem sich wellenförmig nach und nach ausbreitenden Material heraufbeschworene Bild ist das eines armenischen *Aschug*, eines umherziehenden Barden und Mystikers, der Lieder improvisiert: Man sollte dabei beachten, dass zu den frühesten Werken Chatschaturjans ein Stück mit dem Titel *Lied des Aschugen* für Cello und Klavier (1925) sowie das Liedpoem „Zu Ehren der Aschugen“ für Geige und Klavier (1929) zählen. Die Form ist die eines freien Rondos: Es enthält die sanfteste und meditativste Musik des Konzerts, häufig jedoch gemischt mit einem Gefühl der Angst oder Klage, und es gibt einen stürmischen Mittelteil, in dem sich eine enorme, von den Blechbläsern bestimmte Klimax entwickelt, bevor der Satz wieder abflaut.

Das festliche, überaus energiereiche Finale (Allegro vivace) beginnt mit einem berausenden Orchestertutti, das direkt einem athletischen Sowjetballett entsprungen sein könnte. Es bildet einen angemessenen Abschluss für das Konzert, während es an den Solisten eine Menge Herausforderungen in Bezug auf Durchhaltevermögen und rhythmische Präzision stellt. Das tanzähnliche erste Thema verfügt wieder über die obsessiv-repetitiven Züge, die man schon im ersten Satz feststellen konnte, und bald schon kommt es zu klanglichen Reminiszenzen an das lyrische zweite Thema des ersten Satzes, welches später dem Hauptthema des Finales gegenübergestellt wird. Im Sinne der Werkkohärenz spielt die Coda sowohl auf den Anfang des Konzertes als auch auf den balletthaften Beginn des Finales an.

Chatschaturjan komponierte nur wenige Kammermusikwerke, doch sein großer Zeitgenosse Dmitri Schostakowitsch schrieb zusätzlich zu seiner epischen Reihe von Sinfonien und Konzerten auch eine Menge Kammermusik. Seine fünfzehn Streichquartette, zweifellos sein wichtigster Beitrag zum Kammermusikrepertoire, sind persönliche, intime Äußerungen, die im Gegensatz zur überwältigend öffentlichen Ausrichtung seiner Sinfonien stehen. Schostakowitschs **Streichquartett Nr. 7 in fis-moll, op. 108**, ist in dieser Hinsicht typisch und völlig durchtränkt von einer sehr persönlichen, elegischen Stimmung. Er komponierte es in Moskau im Frühjahr 1960 und widmete es der Erinnerung an seine erste Frau, die Physikerin Nina Wasiliewna Warsar, die 1954 plötzlich an Krebs gestorben war, unter Umständen resultierend aus ihren Experimenten mit nuklearem Material. Schostakowitsch schrieb das Werk anlässlich ihres 50. Geburtstages, der 1960 stattgefunden hätte. Das Beethoven-Quartett, Widmungsträger des Quartettes Nr. 3, gab die Premiere des siebten-Quartettes am 15. Mai des Jahres in Leningrad.

Dies ist das kürzeste aller Streichquartette von Schostakowitsch: Es besteht aus drei miteinander verbundenen Sätzen, die ohne Zäsur gespielt werden. Ursprünglich trugen diese Sätze die Titel Scherzo, Pastorale und Fuge, doch die Bezeichnungen wurden vor der Veröffentlichung entfernt. Der erste Satz erscheint leicht grotesk; er beginnt mit einem hinabstolpernden Melodiefetzen in der ersten Geige, der von einer aus drei Tönen bestehenden rhythmischen Figur in den anderen Instrumenten interpunktiert wird. Die Musik strebt nach Es-dur hin, zum zweiten Thema im Cello, das von Viola und zweiter Geige mit pulsierenden Sechzehnteln begleitet wird: Es entsteht der Eindruck, dass sich das Tempo beschleunigt hat, doch es findet de facto keine Veränderung des Zeitmaßes statt. Das Thema selbst erinnert an einiges aus Schostakowitschs Bühnenmusikkompositionen. Die Musik orientiert sich eine Zeit lang an dieser Idee, dann leitet eine urplötzliche Espressivo-Modulation zurück nach fis-moll und zum ersten Motiv. Doch nun hat sich der Takt von einem Zweier- in einen Dreiertakt verwandelt und alles wird pizzicato gespielt – als ob sich eine geisterhafte Verwandlung ereignet hätte. Eine Rückkehr zum Zweiertakt bringt das zweite Thema zurück, diesmal in Fis-dur und gedämpft, unterdrückt; das letzte Wort hat die rhythmische Figur aus drei Tönen.

Der langsame Satz beginnt damit, dass alle vier Instrumente gedämpft erklingen: Von der ersten Geige ist eine verzweifelte hohe Klage zu hören, dazu spielt die zweite Geige indifferente Arpeggien; Bratsche und Cello stoßen mit einer Bewegung hinzu, die ein melancholisches Aufwärtsglissando enthält, das wie eine entfernte Luftschuttsirene klingt. Das Cello übernimmt die Klageweise und dann spielen Bratsche und Cello oktavversetzt ein hohles, düsteres Bassthema vor dem Hintergrund ruheloser punktierter Rhythmen. Dieser Mittelteil verstärkt den Eindruck der Verzweiflung, und die Rückkehr der Anfangsmusik erfolgt eher flüchtig. Das letzte Wort hat die Viola mit vier absteigenden Tönen. Dieser Satz wird durch einen einzigen Takt mit einer Generalpause vom Finale abgetrennt, welches mit einer wütenden, beißenden aufsteigenden Figur beginnt (beinahe handelt es sich um die Inversion des Anfangsthemas des ersten Satzes), interpunktiert von einem geheimnisvollen Echo der vier Viola-Töne, als beherrsche die Atmosphäre des langsamen Satzes auch das Finale noch.

Doch nun fällt das Finale auseinander und gerät zu einer wütenden Fuge über ein Thema mit einem Kopfmotiv aus Sechzehnteln und einer Fortführung im punktierten Rhythmus. Diese anspruchsvoll-virtuose Komposition klingt, als brächen lange zurückgehaltene Frustrationen hervor. Die Fuge enthält einen Verweis auf das zweite Thema des langsamen Satzes, und auf dem Höhepunkt wird das absteigende Anfangsthema des ersten Satzes mit seinem aus drei Noten bestehenden Anhängsel heftig in unisono und fortissimo proklamiert. Die Energie zerstreut sich wieder und wie im ersten Satz gibt es einen Wechsel zum Dreiertakt: Auf die Fuge folgt das Allegretto, eine traurige, windzerzauste, irrlicherhafte Version eines Walzers, dessen Melodie eine Variation des Fugenthemas ist. Weitere indirekte Anspielungen auf das Anfangsthema des Quartettes und sein Motiv aus drei Tönen kommen hinzu, und schließlich verwendet das Cello im Pizzicato dieses Motiv, um sich zu einem letzten Fis aufzuschwingen, dem Grundton eines einzigen Dreiklanges in Fis-dur. Mehr Trost bietet Schostakowitsch seinen Zuhörern nicht.

Nur kurze Zeit später komponierte Schostakowitsch das vielleicht berühmteste und sicherlich persönlichste aller seiner fünfzehn Quartette: Das **Streichquartett Nr. 8 in c-moll, op. 110**, welches im Juli 1960 entstand, als er in Görlitz, in der Nähe von Dresden, zu Gast war. Außerdem sollte er zu dieser Zeit an der Partitur für den Film *Fünf Tage – Fünf Nächte* über das Bombardement der größtenteils immer noch in Trümmern liegenden Stadt durch die Alliierten arbeiten, und das Werk trägt die Widmung „An die Opfer von Faschismus und Krieg“, welche der Entstehungsumgebung völlig angemessen war. Doch Schostakowitsch dachte an ein ganz bestimmtes Opfer: sich selbst.

Wie enge Freunde später enthüllten, hatte er seit dem Vormonat unter starkem offiziellem Druck gestanden, der kommunistischen Partei beizutreten, etwas, das er bis zu jenem Zeitpunkt immer hatte vermeiden können, und er wusste, dass es ihm nicht möglich sein würde, es weiter aufzuschieben, sobald er in die UdSSR zurückkehrte. Er befürchtete, das achte Quartett könne sein letztes Werk sein, und gestaltete es als persönliches Requiem. Er

verdeutlicht dies – wenn auch mit der ihm zu eigenen defensiven Ironie – in einem Brief an seinen Freund Isaak Glikman:

Man könnte auf seinen Einband auch schreiben: „Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts“. Grundlegendes Thema des Quartetts sind die Noten D. Es. C. H., d.h. meine Initialen (D. Sch.). Im Quartett sind Themen aus meinen Kompositionen und das Revolutionslied „Gequält von schwerer Gefangenschaft“ verwandt. [...] Ein netter Mischmasch. Dieses Quartett ist von einer derartigen Pseudotragik, dass ich beim Komponieren so viele Tränen vergossen habe, wie man Wasser lässt nach einem halben Dutzend Bier. Zu Hause angekommen, habe ich es zweimal versucht zu spielen, und wieder kamen mir die Tränen. Aber diesmal schon nicht mehr nur wegen seiner Pseudotragik, sondern auch wegen meines Erstaunens über die wunderbare Geschlossenheit seiner Form.

Letztendlich wurde das achte Quartett am 2. Oktober 1960 sehr erfolgreich vom Beethoven-Quartett in Leningrad uraufgeführt, und Schostakowitsch komponierte weitere fünfzehn Jahre lang.

In Anbetracht der Tatsache, dass es sich bei diesem Werk zumindest auf einer Ebene um ein Geflecht aus Zitaten handelt, ist es bemerkenswert, dass das Ergebnis so kraftvoll und in sich selbst emotional absolut schlüssig ist. Schostakowitsch hatte das Motiv „D–S–C–H“ bereits in mehreren Werken als musikalisches Monogramm verwendet. Im sanften, düsteren ersten Satz (Largo) des achten Quartetts entwickelt sich dieses Thema polyphon, und zusätzlich enthält der Satz Anspielungen auf Themen aus der ersten und der fünften Sinfonie von Schostakowitsch. Dieser Satz leitet – denn das Quartett wird ohne Unterbrechung gespielt – in ein heftiges, stark punktiertes Allegro molto über, dem ein Hauch von *dansé macabre* anhaftet. Sein bemerkenswertester Bestandteil ist ein leidenschaftliches, protestierendes Thema, welches von den Violinen in Oktavabständen gespielt wird: Dieses stammt aus Schostakowitschs zweitem Klaviertrio, einem weiteren überaus persönlichen Werk, das er während des Krieges im Angedenken an seinen engen Freund Iwan Sollertinsky schrieb.

Es folgt ein geisterhafter Walzer, der ebenfalls mit dem D–S–C–H-Motiv beginnt und die starrsinnige Anfangsmelodie des ersten Cellokonzerts aufgreift. Am Ende des Satzes verwandelt sich der hohle und vibratolose Klang der leeren G-Saite der ersten Geige in etwas, das an das Dröhnen eines Kampfflugzeugs erinnert. Dies wird von heftigen Sforzando-Akkorden unterbrochen wie von Gewehrfeuer. Diese Musik basiert auf einem Abschnitt in Schostakowitschs Filmmusik zu *Die junge Garde*, in dem eine Exekution dargestellt wird. Dieser Teil leitet zu dem melancholischen Revolutionslied über, und dann übernimmt das Cello die Führung mit einer Melodie aus dem vierten Akt der *Lady Macbeth von Mzensk*. Doch das boshafte Dröhnen und die Gewehrfeuer-Akkorde bleiben bis in den fünften Satz hinein erhalten, welcher sich wieder der Stimmung und dem Material des anfänglichen Largo

zuwendet (nun der sinfonischen Zitate beraubt), womit sich der Kreis drückender Verzweiflung schließt.

Malcolm MacDonald

Übersetzung: Leandra Rhoese

Khatchatourian : Concerto pour violon · Chostakovitch : Quatuors à cordes

Aram Khatchatourian et David Oïstrakh se rencontrèrent pour la première fois lorsque Khatchatourian participa, en tant que juré, à la seconde édition du Concours national des instrumentistes de l'URSS à Leningrad en 1935 qu'Oïstrakh remporta haut la main. À peine cinq ans plus tard, alors qu'Oïstrakh était déjà reconnu comme le plus grand maître parmi les violonistes russes, Khatchatourian composa son **Concerto pour violon en ré mineur** à son intention pendant l'été 1940. À cette époque, Khatchatourian était d'humeur très optimiste : son ballet *Happiness* (qui allait être remanié pour devenir le plus célèbre *Gayaneh*) venait d'être créé avec succès à Moscou et la naissance de son fils était imminente. Cet été, racontera-t-il plus tard, « j'ai composé comme porté par une vague de bonheur ; tout mon être était habité par la joie [...] J'ai travaillé avec rapidité et facilité ; mon imagination semblait s'envoler. Les thèmes venaient à moi en si grand nombre que j'avais du mal à les mettre plus ou moins en ordre. » Le Concerto pour violon fut achevé en deux mois seulement, dans la villégiature de Khatchatourian à Staraïa Roussa. Selon le compositeur, lorsqu'il eut l'idée de l'œuvre, il avait à l'esprit la musique et le jeu de David Oïstrakh et, en particulier, la « légèreté virtuose et la pureté chaste » de son interprétation du finale du Concerto pour violon de Mendelssohn. Oïstrakh fut le soliste lors de la création de l'œuvre le 16 novembre 1940 avec l'Orchestre symphonique d'État de l'URSS sous la direction d'Alexandre Gaouk dans le cadre d'un festival de musique soviétique organisé sur dix jours. Le concerto fut bien accueilli à sa création et reçut le Prix Staline en 1941.

Né dans une famille arménienne pauvre à Kidzori près de Tbilissi en Géorgie, Khatchatourian tendit toujours à intégrer des éléments populaires arméniens dans sa musique. Le Concerto pour violon ne fait pas exception : il porte l'inimitable signature de son compositeur de par son immense vitalité, son orchestration colorée, sa verve rythmique caractéristique et ses mélodies riches et teintées de traditions populaires. Le premier mouvement est inhabituellement indiqué *Allegro con fermezza* (avec fermeté). Il s'ouvre avec une figure péremptoire et énergique, jouée à l'unisson, qui fait place presque aussitôt au premier thème très rythmé. Comme plusieurs thèmes dans cette œuvre, celui-ci est très répétitif, presque obsessionnel dans ses itérations successives du même motif. Le deuxième thème *espressivo* au lyrisme champêtre, à l'extrême opposé, est sinueux et suggestif, évoquant l'Arménie (et une astucieuse transformation de l'ouverture à l'unisson). Après une courte cadence, est amené un développement dramatique qui aboutit à une seconde cadence consécutive : Khatchatourian en composa une version mais Oïstrakh en écrivit une autre plus courte qu'il

jouait toujours – avec la permission du compositeur – lors ses exécutions. (Sur le présent disque, James Ehnes interprète la cadence de Khatchatourian.) Puis viennent une reprise complète et une brillante coda.

L'influence « orientale » de la musique arménienne est plus nettement perceptible dans le magnifique deuxième mouvement *Andante sostenuto*. L'image évoquée par cette musique, avec son matériel ondulant qui se déploie progressivement, est celle d'un *ashug* (troubadour itinérant) arménien et mystique qui improvise des chansons : il est important de noter que deux des premières œuvres de Khatchatourian étaient une pièce intitulée *Chant d'Ashug* pour violoncelle et piano (1925) et une Chanson-poème, *En l'honneur des Ashugs*, pour violon et piano (1929). Adoptant la forme d'un rondo libre, il comprend la musique la plus douce et méditative du concerto, bien qu'il en émane souvent un sentiment d'angoisse ou de tristesse, et sa section centrale passionnée donne lieu à un monumental sommet dominé par les cuivres avant la conclusion du mouvement.

Commençant par un passage orchestral de tutti enivrant qui semble s'être échappé d'un ballet soviétique très athlétique, le finale festif et extrêmement énergique *Allegro vivace* constitue une conclusion adaptée au concerto tout en proposant au soliste un grand nombre de défis d'endurance et de précision rythmique. Le premier thème dansant présente à nouveau des traits obsédants et répétitifs que nous avons remarqués dans le premier mouvement, et nous trouvons rapidement de fortes réminiscences du deuxième thème lyrique du premier mouvement qui devient plus tard un contrepoint au thème principal du finale. Dans une volonté d'unité générale, la coda fait allusion à l'ouverture du concerto ainsi qu'au gracieux début du finale.

Khatchatourian écrivit peu de musique de chambre mais, en comparaison, son célèbre contemporain Dimitri Chostakovitch en composa de nombreuses œuvres parallèlement à son extraordinaire série de symphonies et de concertos. Ses quinze quatuors à cordes, indiscutablement sa plus importante contribution au répertoire chambriste, sont des déclarations personnelles et intimes, à l'opposé de l'orientation absolument publique de ses symphonies. Le **Quatuor à cordes n°7 en fa dièse mineur op.108** de Chostakovitch, baigné comme il l'est d'un esprit élégiaque très personnel, est caractéristique à cet égard. Il le composa à Moscou pendant les premiers mois de l'année 1960 et le dédia à la mémoire de sa première femme, Nina Vasilievna Varzar, décédée brusquement d'un cancer en 1954 qui était peut-être dû aux répercussions de son travail de physicienne expérimentale dans le domaine nucléaire. Chostakovitch l'écrivit pour commémorer son cinquantième anniversaire, qui aurait eu lieu en 1960. Le Quatuor Beethoven, auquel le compositeur dédia son Troisième Quatuor, créa le Septième Quatuor à Leningrad le 15 mai cette même année.

C'est le plus court de tous les quatuors à cordes de Chostakovitch, écrit en trois mouvements liés entre eux et joué sans interruption. À l'origine, ces mouvements portaient les titres de

Scherzo, Pastorale et Fugue, mais ils furent supprimés avant la publication. Le premier mouvement semble légèrement grotesque, commençant par un fragment descendant de mélodie au premier violon ponctué par une figure rythmique de trois notes aux autres instruments. La musique évolue vers *mi* bémol pour un deuxième thème au violoncelle soutenu par un accompagnement rythmé de doubles croches à l'alto et au second violon : cela donne l'impression que le tempo s'est accéléré mais il n'y a en fait aucun changement de mesure. Le thème lui-même rappelle la musique pour le théâtre de Chostakovitch. La musique progresse avec cette idée pendant un temps et un soudain passage *espressivo* de modulations ramène la tonalité de *fa* dièse mineur et le retour à l'idée initiale. Mais la mesure passe maintenant du binaire au ternaire et tout est joué *pizzicato* – comme si elle avait subi une transformation fantomatique. La reprise d'une mesure à deux temps ramène le deuxième thème, maintenant en *fa* dièse et contenu, adouci ; puis le mouvement s'achève sur la figure de trois notes.

Le mouvement lent commence avec les quatre instruments en sourdine : une lamentation désolée se déploie dans l'aigu au premier violon sur les arpèges indifférents du second violon ; l'alto et le violoncelle font entendre une ligne mélodique qui inclut un *glissando* ascendant mélancolique, comme une sirène de raid aérien dans le lointain. Le violoncelle reprend la lamentation puis l'alto et le violoncelle en octaves délivrent un thème grave, sombre et sépulcral sur des rythmes pointés nerveux. Cette section centrale renforce l'impression de désolation et le retour de la musique initiale relève presque de la pure forme, l'alto ayant eu le dernier mot avec ses quatre notes descendantes. Une seule mesure de pause sépare ceci du finale, qui commence par une figure ascendante courroucée et rapide (c'est presque le premier thème du premier mouvement mais inversé) ponctuée par un mystérieux écho des quatre notes d'alto, comme si l'atmosphère du mouvement lent tient encore le finale dans son étreinte.

Mais le finale se libère maintenant en une fugue effrénée sur un thème avec un premier motif de double croche poursuivi par un rythme pointé. L'écriture énergique et virtuose évoque l'explosion de frustrations muselées depuis longtemps. Cette fugue présente une référence au deuxième thème du mouvement lent et, à son sommet, le thème initial descendant du premier mouvement, avec son pendant de trois notes, est réaffirmé avec énergie, à l'unisson et *fortissimo*. L'énergie s'évanouit et, comme dans le premier mouvement, on change pour une mesure à trois temps : la fugue est suivie d'une valse triste et vacillante, *Allegretto*, dont la mélodie est une variante du thème de la fugue. D'autres références subtiles au thème initial du quatuor et de ses trois notes apparaissent et finalement c'est le violoncelle, *pizzicato*, qui utilise cette figure pour s'élever à un *fa* dièse qui devient le point d'origine d'une unique triade de *fa* dièse majeur, la seule consolation que Chostakovitch offre à ses auditeurs.

Peu de temps après, Chostakovitch écrivit peut-être le plus célèbre, et certainement le plus

personnel, de ses quinze quatuors : le **Quatuor à cordes n°8 en ut mineur op.110**, qu'il composa en juillet 1960 alors qu'il demeurait à Görlitz, près de Dresde. Il était également censé travailler à la partition du film *Cinq jours, cinq nuits* qui avait pour sujet les bombardements alliés sur la ville dont de nombreux quartiers étaient encore en ruine, et l'œuvre portait la dédicace « Aux victimes du fascisme et de la guerre », tout à fait appropriée au lieu où elle a été conçue. Mais Chostakovitch avait à l'esprit une victime en particulier : lui-même.

Comme certains de ses amis proches l'avaient révélé, depuis le mois de juin, il était soumis à de fortes pressions de la part des autorités qui voulaient le voir adhérer au Parti communiste, ce qu'il avait toujours réussi à éviter jusqu'alors, mais il savait qu'il lui serait impossible de résister une fois qu'il rentrerait en URSS. Il craignait que son Huitième Quatuor ne soit sa dernière œuvre et la conçut comme un requiem à sa propre personne. Cela est évident – bien qu'exprimé avec son ironie défensive habituelle – dans une lettre qu'il écrivit à son ami Isaak Glickman :

« On pourrait écrire sur la page de garde « dédié à l'auteur de ce quatuor ». Le thème principal est le monogramme *D, Es, C, H* – qui correspond à mes initiales. Le quatuor réutilise des thèmes de mes œuvres et la vieille chanson révolutionnaire « Tourmenté par l'esclavage ». [...] Un vrai salmigondis ! Le caractère pseudo-tragique du quatuor est tel que pendant la composition, mes larmes coulaient aussi abondamment que l'on urine après avoir descendu six pintes de bière. Maintenant que je suis rentré chez moi, j'ai essayé de le jouer par deux fois et ai versé des larmes à nouveau, non pas à cause d'une quelconque tragédie mais parce que je m'émerveille de sa prodigieuse unité de forme [...] »

En fait, le Huitième Quatuor fut créé par le Quatuor Beethoven à Leningrad le 2 octobre 1960 et connut un immense succès, et Chostakovitch allait continuer à composer pendant encore quinze ans.

Rien n'est plus remarquable dans une œuvre qui est, à un certain niveau, un tissu de citations, que le fait qu'elle constitue une expérience puissante et émotionnellement cohérente en elle-même. Dans plusieurs œuvres précédentes, Chostakovitch avait utilisé le motif « *D–S–C–H* » (qui, dans la notation musicale allemande, correspond à *ré, mi* bémol, *do* et *si*) comme monogramme musical. Le premier mouvement, *Largo*, doux et sombre du Huitième Quatuor déploie ce thème polyphoniquement, et fait également référence aux thèmes des Première et Cinquième Symphonies de Chostakovitch. Cela mène – le quatuor étant joué sans interruption – à un *Allegro molto* effréné et fortement marqué, évoquant une danse macabre. La caractéristique la plus notable est un thème passionné et plaintif joué par les violons en octaves : cela est tiré du Deuxième Trio pour piano de Chostakovitch, une autre œuvre très personnelle écrite pendant la guerre à la mémoire de son ami intime Ivan Sollertinski.

S'ensuit une valse sépulcrale, qui commence aussi avec un motif *D-S-C-H* et inclut l'air initial obstiné du Premier Concerto pour violoncelle. À la fin du mouvement, la corde de sol du premier violon, délivrant un son creux et sans vibrato, se transforme en quelque chose qui rappelle le ronronnement d'un bombardier. Cela est interrompu par des accords lourds, *sforzando*, comme des coups de feu. La musique ici est fondée sur un épisode tiré de la musique de film composée par Chostakovitch pour *La Jeune Garde* et qui décrit une exécution. Elle amène ensuite au mélodieux chant révolutionnaire, puis le violoncelle s'impose avec une mélodie tirée du quatrième acte de *Lady Macbeth de Mtsensk*. Mais le ronronnement démoniaque et les accords évoquant les coups de feu sont présents jusqu'au cinquième mouvement qui revient à l'atmosphère et au matériau du *Largo* initial (exempt maintenant de références symphoniques), mettant fin à un cercle de sombre désespoir.

Malcolm MacDonald

Traduction : Noémie Gatzler

Born in Sussex, **Mark Wigglesworth** studied music at Manchester University and conducting at the Royal Academy of Music in London. While still a student, he formed The Premiere Ensemble, an orchestra committed to playing a new piece in every programme. A few weeks after leaving the Academy, he won the Kondrashin International Conducting Competition in the Netherlands, and since then has worked with many of the leading orchestras and opera companies of the world.

In 1992 he became associate conductor of the BBC Symphony Orchestra. Further appointments included principal guest conductor of the Swedish Radio Symphony Orchestra and music director of the BBC National Orchestra of Wales.

Mark Wigglesworth has guest-conducted many of Europe's finest ensembles, including the Berlin Philharmonic, the Amsterdam Concertgebouw, the La Scala Filarmonica, Milan, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia Orchestra, Rome, the Stockholm Philharmonic, Gothenburg Symphony, Oslo Philharmonic, Helsinki Radio Symphony, Salzburg Mozarteum Orchestra, Salzburg Camerata and the Budapest Festival Orchestra.

He has been just as busy in North America, having been invited to the Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Chicago Symphony, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Orchestre symphonique de Montréal, the Toronto Symphony and the Boston Symphony. He regularly visits the Minnesota Orchestra and has an ongoing relationship with the New World Symphony.

Equally at home in the opera house, Mark Wigglesworth started his operatic career with a period as music director of Opera Factory, London. Since then he has worked regularly at Glyndebourne (*Peter Grimes*, *La Bohème*, *Le nozze di Figaro*), Welsh National Opera (*Elektra*,

The Rake's Progress, *Tristan und Isolde*), and English National Opera (*Lady Macbeth of Mtsensk*, *Così fan tutte*, *Falstaff*, *Kát'a Kabanová*, *Parsifal*). He has conducted at the Netherlands Opera (*Peter Grimes*), La Monnaie (*Mitridate*, *Wozzeck*, *Pelléas et Mélisande*), the Sydney Opera House (*Peter Grimes*, *Don Giovanni*), the Metropolitan Opera, New York (*Le nozze di Figaro*), and the Royal Opera House, Covent Garden (*Die Meistersinger von Nürnberg*).

In the studio, Mark's recordings have centred around a project with BIS Records to record all the symphonies of Shostakovich. Now nearing its completion, this cycle has received critical acclaim throughout the world. Live performances of Mahler's Sixth and Tenth Symphonies have been issued by the Melbourne Symphony on the MSO Live label.

'They meshed together like the old friends they are, themes passing seamlessly, unison writing blending perfectly as solo themes emerged, and the ebb and flow managed beautifully.' (The Strad)

With a reputation for excellence, versatility and innovation, the internationally acclaimed **Melbourne Symphony Orchestra** is Australia's oldest orchestra, established in 1906.

This fine orchestra is renowned for its performances of the great symphonic masterworks with leading international and Australian artists including John Williams, Osmo Vänskä, Charles Dutoit, Yan Pascal Tortelier, Douglas Boyd, Jean-Yves Thibaudet, Yvonne Kenny, Edo de Waart, Lang Lang, Jeffrey Tate, Midori, Christine Brewer, Richard Tognetti, Emma Matthews and Teddy Tahu Rhodes. It has also enjoyed hugely successful performances with such artists as Sir Elton John, John Farnham, Harry Connick, Jr., Ben Folds, KISS, Burt Bacharach, The Whitlams, Human Nature, Sting and Tim Minchin.

The MSO performs extensively with its own choir, the Melbourne Symphony Orchestra Chorus, directed by chorus master Jonathan Grieves-Smith. Recent performances together include *Tribute to the Songwriters* under Bramwell Tovey, Mahler's Symphony no.3 under Markus Stenz, the Australian premiere of Brett Dean's *The Last Days of Socrates* conducted by Simone Young and, under Sir Andrew Davis, music of Percy Grainger and Beethoven's Symphony no.9.

Key musical figures in the Orchestra's history include Hiroyuki Iwaki – who was chief conductor and then conductor laureate, between 1974 and his death in 2006 – and Markus Stenz, who was chief conductor and artistic director from 1998 until 2004. Oleg Caetani was the MSO's chief conductor and artistic director from 2005 to 2009. In June 2012 the MSO announced the appointment of Sir Andrew Davis as chief conductor, from the 2013 season. He gave his first concerts in this capacity in May.

The MSO, the first Australian symphony orchestra to tour abroad, has received widespread

international recognition in tours to the USA, Canada, Japan, Korea, Europe, China and St Petersburg, Russia. The orchestra's considerable ceremonial role in Victoria has included participation in the opening ceremony of the 2006 Commonwealth Games, in the 2009 Bushfire memorial service *Together for Victoria*, the Prime Minister's Olympic Dinner and the 2010 and 2011 AFL Grand Final.

The MSO's extensive education and community outreach activities include the *Meet the Orchestra*, *Meet the Music* and *Up Close and Musical* programs, designed specifically for schools. In 2011 the MSO launched an educational iPhone and iPad App designed to teach children about the inner workings of an orchestra.

Hailed as 'an important new force in the chamber music arena' with a 'dream-team line-up' (*Strings*), the **Ehnes Quartet** comprises four internationally renowned string musicians: violinists James Ehnes and Amy Schwartz Moretti, violist Richard O'Neill and cellist Robert DeMaine.

Formally established in 2010, the members of the Ehnes Quartet have played chamber music together in various formations for more than 20 years. The quartet's highly refined, sensitive and expressive performances delight audiences and critics alike, and have made them one of the most sought-after chamber groups performing today.

Violinist **Amy Schwartz Moretti** has performed in Europe and across North America since her solo concerto debut in Carnegie Hall. Former concertmaster of the Florida Orchestra and Oregon Symphony, she is currently Director of the McDuffie Center for Strings at the

Mercer University Townsend School of Music. She was honoured with an Alumni Achievement Award from the Cleveland Institute of Music and was the first pre-college graduate to be named a San Francisco Conservatory of Music Fanfare Honoree. She performs on a 1744 G.B. Guadagnini violin known as the 'Canadian' through the generous efforts of the Stradivari Society.

Richard O'Neill (viola) is the winner of an Avery Fisher Career Grant, a two-time Grammy Award nominee, a member of the Chamber Music Society of Lincoln Center and Artistic Director of Ensemble DITTO. He has appeared with the London, Los Angeles, Seoul and Euro-Asian Philharmonics; the KBS and Korean Symphony Orchestras; the Moscow and Württemberg Chamber Orchestras; and Alte Musik Köln. Mr O'Neill won a 2013 International Emmy for his documentary 'Hello?! Orchestra', in which he led an orchestra of underprivileged children from multicultural backgrounds.

Robert deMaine is the Principal Cellist of the Los Angeles Philharmonic. A first-prizewinner in many national and international competitions, Mr deMaine became the first cellist to win the Grand Prize in the Irving M. Klein International Competition for Strings in San Francisco (1990). He has performed worldwide as a soloist and chamber musician, appearing at many of the world's premier music festivals, including those of Marlboro, Aspen, and Seattle. The former Principal Cellist of the Detroit Symphony Orchestra, Mr deMaine has also served as principal in the Saint Paul Chamber Orchestra, Toronto Symphony Orchestra, and the Bergen Philharmonic Orchestra (Norway).



More James Ehnes on ONYX



ONYX 4025
Elgar: Violin Concerto · Serenade for Strings
Philharmonia Orchestra
Andrew Davis




ONYX 4060
Mendelssohn: Violin Concerto · Octet
James Ehnes · Vladimir Ashkenazy



ONYX 4113
Britten: Violin Concerto
Shostakovich: Violin Concerto no.1
Bournemouth Symphony Orchestra
Kirill Karabits



ONYX 4076
Tchaikovsky: Violin Concerto etc.
James Ehnes · Vladimir Ashkenazy

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove
Producers: Haig Burrell, ABC (Khachaturian), Simon Kiln, Abbey Road Studios, London (Shostakovich)
Engineers: Gary Havrillay & Nicholas Mierisch, ABC (Khachaturian), Simon Kiln (Shostakovich)
Editing, mixing & mastering (Shostakovich): Simon Kiln
Recording locations: Arts Centre Melbourne, Hamer Hall, Melbourne, Victoria, Australia, 14–16 November 2013 (Khachaturian); Illsley Ball Nordstrom Recital Hall, Beranoya Hall, Seattle, July 2013 (Shostakovich)
Cover photo: Jerry Davis
Design: Jeremy Tilston for WLP Ltd 
www.jamesehnes.com
www.mso.com.au
www.seattlechambermusic.org
www.markwigglesworth.com
www.onyxclassics.com

onyx

www.onyxclassics.com
ONYX 4121