



SHOSTAKOVICH
STRING QUARTETS NO.3 & NO.8
NOVUS QUARTET



NOVUS QUARTET

Jaeyoung Kim violin

Young-Uk Kim violin

Kyuhyun Kim viola

Wonhae Lee cello

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

String Quartet no.3 in F major, op.73 (1946)

- | | |
|-----------------------|-------|
| 1. Allegretto | 6'43 |
| 2. Moderato con moto | 4'58 |
| 3. Allegro non troppo | 3'54 |
| 4. Adagio (attacca) | 5'44 |
| 5. Moderato | 10'01 |

String Quartet no.8 in C minor, op.110 (1960)

- | | |
|------------------|------|
| 6. Largo | 5'23 |
| 7. Allegro molto | 2'47 |
| 8. Allegretto | 4'38 |
| 9. Largo | 5'43 |
| 10. Largo | 4'18 |

Savage irony and devastating pathos

Stéphane Friédérich

“Listening to my music, you will discover the truth about me – the man and the artist.”

Dmitri Shostakovich

Shostakovich waited until he was thirty before embarking on the exercise of writing for quartet – a highly perilous “exercise” given that the genre, created by Joseph Haydn in the middle of the 18th century, had undergone a prodigious development, going from the age of the divertimento to a most remarkable quest for musical experimentation. The corpus of Ludwig van Beethoven in the 19th century, then of Alban Berg and Béla Bartók in the young Russian musician’s own time, were unapproachable monuments – all the more private because the art of the quartet had gone from the palaces of the aristocracy to the salons of the bourgeoisie: two “enemies of the people” in Soviet parlance. Following a first opus in 1938, Shostakovich began writing quartets on a regular basis during the Second World War – fifteen in all, his intention being to compose twenty-four – whose importance would prove to be considerable not only within his own catalogue, but also in the history of the genre

in the 20th century. Not only did Shostakovich develop new ideas, but he also presented his opponents with an as yet unknown battlefield. In the USSR, all forms of artistic creation effectively counted as political acts. Skilfully employing the art of lying, of leaving things unspoken and then practising false contrition, the composer knew how to play cleverly at what should be termed passive resistance, but only at the cost of daily anxiety and of his health. The rule could be expressed as follows: “do you condemn my symphonies and all my other large-scale scores? In that case, I will take my battle to the terrain of chamber music.” To be more accurate, it ought to be added that he wanted to remain in control of his timing, and that of the quartets required a maturity that he did not feel he had acquired until the 1940s.

Completed on August 2, 1946 and premiered four months later in Moscow by the Beethoven Quartet – on December 16, 1946 to be exact –

the *Quartet in F major* was triumphantly received by the public and the critics. At the end of the “Great Patriotic War” (according to the official formulation), the composer of the *Seventh Symphony* ‘Leningrad’, who had extolled the struggle to the death against the Teutonic enemy, said that, in his new quartet, he was portraying the little joys and sorrows of the Russian people. For the public and the critics, he deserved fulsome praise.

Thus, the first of the five movements (the same number as in the *Eighth* and *Ninth Symphonies*), *Allegretto*, evokes the spirit of the *Limoges Market* from Mussorgsky’s *Pictures at an Exhibition* – listen to these *matrioshkas* talking incessantly and reviving a taste for life. In the pulsating strings of the introduction, voices can almost be heard complaining, insulting, arguing and laughing. Shostakovich does not enclose this Mahlerian passage within a misplaced bitterness, explaining to the young composer Edison Denisov: “if you examine it carefully, you will understand that the first movement should not be played in a spirit of malice, but with love.” Love of one’s neighbour can also be highly complex, for the little motif soon develops into an erudite double fugue. Shadows of the *Eighth*

Symphony (1943) traverse the *Moderato con moto* that follows, plunging us into the harshness of daily living – the step-by-step reconstruction, accompanied by *spiccati* and broken chords, of a semblance of normal life in a ruined country that has lost twenty-five millions of its children... Tenser still, the *Allegro non troppo* reflects, as if in a mirror, the eponymous movement of the *Eighth Symphony*. Is this a hymn or a hellish dance, a heroic struggle or a goose-stepping parade? The striking image of rhythmic steps would long prove incomprehensible to many Western musicians, locked into a reconfiguration of musical space dictated by avant-garde requirements. The third movement ends in the most abrupt way possible, giving way to an *Adagio* that is both a requiem and a funeral march. The theme is presented seven times, like as many stanzas of a poem that has turned into a song for the dead. The viola, with the tessitura of an alto¹ voice, here evokes comparisons between Shostakovich’s work and Prokofiev’s *Alexander Nevsky* at the point where the plain again falls silent (Le Champ des morts, sixth part of the cantata) and the bodies have burnt on gigantic pyres... Murmuring threateningly, the final *Moderato* is the work’s most developed

1 The French word “alto” can denote both the alto voice and the viola. (*Translator’s note*)

section. An ineffably sweet melody suffices to symbolize a return to life and to a cheerfulness in which no one can believe. It begins *pianissimo*, as if pulled out by the roots from a musical earth lying fallow, with the lyricism of the first violin trying to make us forget the sight of tragedy. Refrain and requiem merge until they reach a *fortissimo*. Speaking in front of the Borodin Quartet, Shostakovich had an enlightening word to say about the finale: "it tries to answer the eternal question: why and for what?" Whereas the *Ninth Symphony*, the lightest of the cycle, had been taken – rightly – as a slap in the face by the authorities who had been expecting, in 1945, a universal anthem of Beethovenian proportions, the quartet's first performance was received triumphantly. Perhaps the common people of this cultured nation, wracked with so much pain, felt that the musician was expressing "the" truth as it merged with reality.

The *C minor Quartet* is again structured in five moments. Shostakovich would probably not have wanted the fame of this eighth opus to dominate his chamber music cycle as exclusively as it has done. As success "begets" success, several arrangements of the work were made with his permission. The most famous of

these is the version for string orchestra by the violist and conductor Rudolf Barshai, which gave the *Quartet* a double life as the *Chamber Symphony*, op. 110a.

The original score was composed in the wake of deeply dramatic impressions made on Shostakovich in 1960 when he went to a spa in Gohrisch, not far from Dresden, the capital of Saxony, then in the DDR. Additionally, he was in the process of composing the score for the film *Five Days, Five Nights*, a German-Soviet production filmed by the director Leo Arnchtam. He was overwhelmed by the contemplation of the ruins of the city razed to the ground by Allied bombing in February 1945, causing 135,000 deaths, but also by the complete destruction of an exceptional cultural heritage. Later, Soviet propaganda would present the genesis of the *Quartet* as the reaction of a musician "denouncing fascism". It is true that the official dedication "to the memory of the victims of fascism and war" may seem ambiguous. In the controversial book *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, the author Solomon Volkov argues very differently, seeing the quartet as a Russian song in memory of the victims of Stalinist terror.

For the listener, the (autobiographical) emotions running through the score make an almost

symphonic impact. Indeed, Shostakovich does not hesitate to add multiple self-quotations: we hear reminiscences of the *First*, *Fifth* and *Tenth Symphonies*, the *Second Piano Trio* and the *First Cello Concerto*, but also an aria from the opera *Lady Macbeth of Mtsensk*... As if all this were not enough, almost the entire work is based on a four-note motif derived from the German transliteration of "Shostakovich", i.e. "D. SCHOstakowitsch", "DSCH" corresponding to the notes D, E flat, C and B.

These notes open the initial *Largo*, which expands from the lower voices to the first violin, skilfully slipping in quotes from the *First* and *Fifth Symphonies*. The *Allegro*, following on directly over a held note, is one of blind violence, unfolding in a kind of perpetual motion, a satanic dance. The *sforzato-fortissimo* pulse is broken only by a return to the Jewish melody of the finale of the *Second Trio*, op. 67, dating from 1941, described by Shostakovich as "laughter through tears. Jewish music may seem cheerful, but in fact it is deeply tragic." Then it is the turn of the opening theme of the *First Cello Concerto* – a score from 1959 dedicated to the young Mstislav Rostropovich – to make its entrance in the sarcastic and deceptively debonair third movement, *Allegretto*. The waltz turns on itself, sometimes brutal, sometimes whining, as if to

better emphasize its deliberate triviality. The *Largo* at the heart of the work bursts forth with laconic force, drawing the composer's portrait to the point that shadows of *Lady Macbeth of Mtsensk* creep into the score alongside a Siberian convict song prudently drawn from the remembered history of the Tsarist 19th century... The opera that gave rise to the regime's first attack against the musician – in 1960, *Lady Macbeth of Mtsensk* could still not be performed – and the horror of the camps... all this merited neither forgiveness nor forgetting. Shostakovich throws all his anger into it, revolted by the degradation of humanity, colouring the score's rough edges with a tinge of despair. Without the refuge of faith, Shostakovich can conceive of no salvation other than immortal memory and silence. This is precisely what the concluding *Largo* seeks, with no possible way back.



Wilde Ironie und vernichtendes Pathos

Stéphane Friédérich

„Die Wahrheit über mich, als Menschen und als Künstler, erfährt man beim Hören meiner Musik!“

Dmitri Schostakowitsch

Schostakowitsch wartete bis zu seinem zweiunddreißigsten Lebensjahr, bevor er sich an die Komposition eines Streichquartetts wagte. Eine eher riskante „Übung“, da dieser von Joseph Haydn in der Mitte des 18. Jahrhunderts geschaffene musikalische Kosmos eine ungeheure Entwicklung durchgemacht hatte, mit einem Übergang von der Zerstreung dienender Musik hin zu einer höchst bemerkenswerten Suche nach Klangexperimenten. Ludwig van Beethovens Werke im 19. Jahrhundert sowie Alban Bergs und Béla Bartóks Schaffen zu Lebzeiten des jungen russischen Komponisten waren unzugängliche Monumente, zumal die Kunst des Streichquartetts die Paläste des Adels verlassen hatte, um in den Salons der Bourgeoisie eine Heimstatt zu finden; die Angehörigen beider Bevölkerungsschichten galten im Sprachgebrauch der Sowjets als „Volksfeinde“. Nach einem ersten Werk im Jahr 1938 begann Schostakowitsch während des Zweiten

Weltkriegs regelmäßig Streichquartette zu schreiben – insgesamt fünfzehn, geplant waren vierundzwanzig –, diese waren von zunehmender Bedeutung sowohl für sein eigenes Werkverzeichnis als auch für die Geschichte dieser Musikgattung im 20. Jahrhundert. Schostakowitsch entwickelte dabei nicht nur neue Ideen, sondern bot auch seinen Gegnern ein völlig neues Feld der Auseinandersetzung. In der UdSSR wurde nämlich jedwedes künstlerische Schaffen als politischer Akt betrachtet. Der Komponist verstand es, die Kunst der Lüge, des Unausgesprochenen und auch der falschen Reue geschickt so zu handhaben, (allerdings um den Preis eines ständigen Gefühls der Beklemmung, welches auch seine Gesundheit gefährdete), dass man dies wirklich als passiven Widerstand bezeichnen muss. Schostakowitschs Maxime könnte gelautet haben: „Wenn meine Sinfonien und all meine anderen groß angelegten Werke von der Obrigkeit verdammt werden, zwingt

mich dies dazu, meinen Kampf in den Bereich der Kammermusik zu verlegen.“ Fairerweise muss man hinzufügen, dass er der Herr der Zeit bleiben wollte und dass das Komponieren von Streichquartetten eine künstlerische Reife erforderte, die Schostakowitsch nach eigenem Dafürhalten erst in den 1940er Jahren erlangt hat.

Das am 2. August 1946 vollendete und vier Monate später – genauer gesagt am 16. Dezember 1946 – in Moskau vom Beethoven-Quartett uraufgeführte Streichquartett Nr. 3 in F-Dur op. 73 wurde von Publikum und Kritikern triumphal aufgenommen. Nach dem Ende des „Großen Vaterländischen Krieges“, so die offizielle Formulierung, schilderte der Komponist der 7. Sinfonie in C-Dur, der sog. „Leningrader Sinfonie“, welche den Kampf gegen die deutschen Feinde auf Leben und Tod verherrlicht, in seinem neuen Streichquartett nach eigenem Bekunden die kleinen Freuden und Nöte des russischen Volkes. Publikum und Kritiker waren voll des Lobes.

Das Allegretto, den ersten der fünf Sätze (die gleiche Anzahl wie in der 8. und 9. Sinfonie), durchzieht der Geist des siebten Tableaus aus Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung*:

Limoges. Le marché (Der Marktplatz von Limoges). Man höre nur diese unaufhörlich schwatzenden Matrjoschkas, die einem wieder Lust am Leben verschaffen. Im Puls der Streicher in der Einleitung vermeint man fast die sich beschwerenden, schimpfenden, einander widersprechenden und lachenden Stimmen zu hören. Schostakowitsch legt diesen mahlerisch anmutenden Satz nicht in einer völlig unangebrachten Bitterkeit fest. Dem jungen Komponisten Edison Denissow erklärte er: „Wenn Sie den ersten Satz aufmerksam studieren, werden Sie verstehen, dass er nicht aggressiv, sondern liebevoll gespielt werden sollte.“ Auch die Nächstenliebe kann von großer Komplexität sein, denn aus dem kleinen Motiv entwickelt sich bald eine raffinierte Doppelfuge. Die Schatten der 8. Sinfonie c-Moll op. 65 (1943) ziehen sich durch das folgende Moderato con moto und lassen einen in die Härten des Alltags eintauchen. Schritt für Schritt wird unter den *Spiccati* und den gebrochenen Akkorden der Anschein eines normalen Lebens in einem zerstörten Land wiedererweckt, das fünfundzwanzig Millionen Todesopfer unter seinen Landsleuten zu beklagen hatte. Noch lapidarer reflektiert das Allegro non troppo wie in einem Spiegel den gleichnamigen Satz der 8. Sinfonie. Hymne

oder Höllentanz, heroische Schlacht oder Stechschrittparade? Das eindrucksvolle Bild der kadenziierten Schritte sollte vielen westlichen Musikern, die in der von den Imperativen der Avantgarde diktierten Neuzusammensetzung des Klangraums gefangen waren, auf lange Zeit unverständlich erscheinen. Der dritte Satz endet auf die denkbar abrupteste Weise. Er geht über in ein Adagio, das Requiem und Trauermarsch in einem ist. Das Thema wird sieben Mal vorgestellt, als seien es ebenso viele Strophen eines zu einem Totenlied geworden Gedichts. Die Viola (hier in einer tiefen Alt-Lage) stellt eine Verbindung von Schostakowitschs Werk zu einer Passage in Prokofjews Kantate *Alexander Newski her*, als sich wieder Stille über die Ebene gesenkt hat (im 6. Satz *Das Totenfeld*), und wo zuvor Menschen in den Flammen riesiger Scheiterhaufen ihr Leben gelassen haben. Mit seinem bedrohlich wirkenden Geraune ist das Moderato-Finale der am stärksten entwickelte Teil des Werks. Ein leiser, undefinierbarer Gesang allein symbolisiert die Rückkehr zum Leben und zu einer Fröhlichkeit, an die niemand glauben mag. Er beginnt im Pianissimo, wie aus einer brach liegenden Klanglichkeit heraus, und das Lyrische in der ersten Violine trachtet danach, die tragische Vision vergessen zu machen. Leichtes und Schweres, Refrain und Requiem

verschmelzen bis zum Fortissimo. In einem Gespräch mit dem Borodin-Quartett erklärte Schostakowitsch zu dem Finale: „Dieses versucht, Antwort auf die ewige Frage zu geben: weshalb und wofür?“.

Während die 9. Sinfonie in Es-Dur op. 70, die unbeschwerteste des ganzen Zyklus, von den Machthabern, die 1945 eine Universalhymne von Beethoven'schem Format erwartet hatten, zu Recht als musikalische Ohrfeige empfunden wurde, wurde die Uraufführung des Streichquartetts triumphal begrüßt. Vielleicht hatten die „einfachen“, nach so viel Leid zutiefst verstörten Angehörigen dieser kultivierten Nation gespürt, dass der Musiker *diejenige* Wahrheit ausdrückte, die *ihrer* Realität entsprach.

Das Streichquartett in c-Moll op. 110 ist wiederum in fünf Sätze gegliedert. Schostakowitsch hätte wahrscheinlich nicht zugelassen, dass der Ruhm des Opus 8 seinen Kammermusikzyklus in dieser Weise ungeteilt dominiert. Da der Erfolg neuer Erfolg „erzeugt“, wurden mit seiner Erlaubnis mehrere Bearbeitungen des Werks vorgenommen. Am bekanntesten ist die Fassung für Streichorchester des Bratschisten und Dirigenten Rudolf Barschai; das Quartett

führt somit ein Doppelleben unter der Bezeichnung *Kammersymphonie* op. 110a. Die Originalpartitur entstand nach dramatischen Erlebnissen: 1960 verbrachte Schostakowitsch einen Kuraufenthalt in Gohrisch, unweit von Dresden, der sächsischen Hauptstadt, in der damaligen DDR. Außerdem komponierte er die Musik für den Film *Fünf Tage, fünf Nächte*, eine deutsch-sowjetische Produktion unter der Regie von Leo Arnstam. Schostakowitsch war zutiefst erschüttert vom Anblick der Dresdner Ruinen, denn die Stadt war im Februar 1945 durch die alliierten Bombenangriffe, die 135.000 Todesopfer forderten, dem Erdboden gleichgemacht worden, sowie von der vollständigen Zerstörung eines außergewöhnlichen kulturellen Erbes. Später stellte die sowjetische Propaganda die Entstehung des Streichquartetts als Reaktion eines „den Faschismus anprangernden“ Komponisten dar. Es stimmt, dass die offizielle Widmung „Im Gedenken an die Opfer des Faschismus und des Krieges“ ambivalent erscheinen mag. In seinem umstrittenen Buch *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch* vertritt der Autor Solomon Wolkow eine ganz andere These: Das Streichquartett sei eine russische Hymne zum Gedenken an die Opfer des stalinistischen Terrors.

Die (autobiografischen) Emotionen, die sich durch die Partitur ziehen, haben auf den Hörer eine fast sinfonische Wirkung. In der Tat bindet Schostakowitsch mehrere Eigenzitate in seine Komposition ein: Zu vernehmen sind da etwa Reminiszenzen an die 1., 5. und 10. Sinfonie, das 2. Klaviertrio und das 1. Cellokonzert, aber auch an eine Arie aus Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk*. Als wäre das alles nicht genug, basiert fast das gesamte Werk auf einem Vier-Ton-Motiv durch die Verwendung der Tonfolge D-Es-C-H, der musikalischen Entsprechung von Schostakowitschs Initialen D. Sch. in der deutschen Transliteration.

Diese Noten eröffnen das Largo zu Beginn, das sich von den tiefen Stimmen bis zur ersten Violine hin ausdehnt, wobei geschickt Zitate aus der 1. und 5. Sinfonie eingefügt werden. Das Allegro, das nahtlos an eine gehaltene Note gekoppelt ist, trägt einen aggressiven Charakter. Es entfaltet sich in einer Art permanenter Bewegung, einem satanischen Tanz. Der Sforzato-Fortissimo-Puls wird nur durch die Rückkehr zur jüdischen Melodie des Finales des 2. Klaviertrios op. 67 aus dem Jahr 1941 unterbrochen. Schostakowitsch beschrieb die jüdische Volksmusik als „[...] so facettenreich, [sie] kann fröhlich erscheinen und in Wirklichkeit tief tragisch sein. Fast

immer ist es ein Lachen durch Tränen“. Das Anfangsthema des 1. Cellokonzerts – einer dem jungen Mstislaw Rostropowitsch gewidmeten Komposition aus dem Jahr 1959 –, taucht im sarkastischen und trügerisch-lässigen dritten Satz Allegretto auf. Der Walzer dreht sich um sich selbst, manchmal brutal, manchmal flüsternd, als wolle er seine vermeintliche Trivialität besser genießen. Das Largo, Herzstück des Werkes, bricht mit lapidarer Wucht hervor. Es zeichnet ein Porträt des Komponisten, bis zu dem Punkt, an dem sich die Schatten von *Lady Macbeth von Mzensk* in die Partitur einschleichen, zusammen mit einem Revolutionslied ‚Gequält von schwerer Gefangenschaft‘ der sibirischen Sträflinge, das vorsichtig dem zaristischen Erbe des 19. Jahrhunderts entnommen ist. Die Oper, die den ersten Angriff des Regimes auf Schostakowitsch zur Folge hatte – 1960 durfte *Lady Macbeth von Mzensk* immer noch nicht aufgeführt werden – sowie das Grauen der Lager, all dies hat kein Vergeben und kein Vergessen verdient. Schostakowitsch brachte hier all seine Wut und seinen Abscheu ein, empört über den Niedergang der Menschheit; er färbte die scharfen Kanten der Komposition mit einem Hauch von Verzweiflung. Ohne die Zuflucht zum Glauben sieht Schostakowitsch keine andere Rettung als die der unsterblichen

Erinnerung und des Schweigens. Genau dies ist das Trachten ohne mögliche Umkehr des das Werk beschließenden Largos.



Ironie sauvage et pathétisme dévastateur

Stéphane Friéderich

« *En écoutant ma musique, vous découvrirez la vérité sur moi, l'homme et l'artiste.* »

Dimitri Chostakovitch

Chostakovitch attendit la trentaine pour se lancer dans l'exercice du quatuor. Un « exercice » d'autant plus périlleux que cet univers créé par Joseph Haydn, au milieu du XVIII^e siècle, avait connu une prodigieuse destinée, passant de l'âge du divertissement à la quête la plus remarquable d'expérimentations sonores. Les corpus de Ludwig van Beethoven au XIX^e siècle puis d'Alban Berg et de Béla Bartók au temps du jeune musicien russe représentaient des monuments inaccessibles et d'autant plus confidentiels que l'art du quatuor avait quitté les palais de l'aristocratie pour les salons de la bourgeoisie, deux « ennemis du peuple » en langage soviétique. Après un premier opus, en 1938, Chostakovitch se lança, durant la Seconde Guerre mondiale, dans l'écriture régulière de quatuors – quinze en tout avec le projet d'en composer vingt-quatre – dont l'importance allait se révéler considérable non seulement dans son propre catalogue, mais aussi dans l'histoire de ce répertoire, au XX^e siècle. Non seulement, Chostakovitch y développa de

nouvelles idées, mais plus encore, il offrit à ses adversaires un champ de luttes inédites. En effet, en URSS, toute création artistique avait valeur d'acte politique. Maniant avec talent la science du mensonge, du non-dit puis de la fausse contrition, le compositeur sût jouer habilement, mais au péril d'une angoisse quotidienne et de sa santé, de ce qu'il faut bien nommer une résistance passive. La règle pourrait être celle-ci : « vous condamnez mes symphonies et toutes mes autres partitions de grande ampleur ? En ce cas, je déplace mon combat sur le terrain de la musique de chambre ». Ajoutons, pour être plus juste, qu'il voulait rester le maître du temps et que celui des quatuors nécessitait une maturité qu'il estimait ne pas avoir acquise avant les années quarante.

Achévé le 2 août 1946 et créé quatre mois plus tard, à Moscou par le Quatuor Beethoven – précisément, le 16 décembre 1946 – le *Quatuor n° 3 en fa majeur* est triomphalement reçu par

le public et la critique. Au sortir de la « Grande Guerre patriotique » selon la formulation officielle, le compositeur de la *Septième Symphonie* « Leningrad » qui avait exalté la lutte à mort contre l'ennemi teutonique, affirma exposer, dans son nouveau quatuor, les petites joies et misères du peuple russe. Pour le public et la critique, il méritait tous les éloges.

Ainsi, le premier des cinq mouvements (nombre identique à ceux des *Huitième* et *Neuvième Symphonies*), *Allegretto*, évoque l'esprit du *Marché de Limoges* extrait des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski : écoutez ces *matriochkas* qui parlent sans cesse et redonnent goût à la vie. Dans la pulsation des cordes de l'introduction, on entendrait presque les voix se plaindre, vilipender, contredire et s'esclaffer. Chostakovitch n'enferme pas cette page de veine mahlérienne dans une amertume hors de propos. Il s'en explique au jeune compositeur Edison Denisov : « En l'examinant avec attention, vous comprendrez qu'il ne faut pas jouer le premier mouvement dans un esprit de méchanceté, mais avec amour ». L'amour du prochain peut être aussi d'une grande complexité car le petit motif ne tarde pas à se développer en une savante double fugue. Les ombres de la *Huitième Symphonie* (1943) traversent le *Moderato con moto* qui suit, nous plongeant dans la dureté

du quotidien. Reconstruire pas à pas, sous les *spiccati* et les accords brisés, un semblant de vie normale dans un pays ruiné et qui a perdu vingt-cinq millions de ses enfants... Plus lapidaire encore, l'*Allegro non troppo* reflète comme dans un miroir, le mouvement éponyme de la *Huitième Symphonie*. Hymne ou danse infernale, combat héroïque ou défilé au pas de l'oie ? L'image saisissante des pas cadencés paraîtra longtemps incompréhensible à bien des musiciens occidentaux, enfermés dans la recomposition de l'espace sonore que leur dictent les impératifs de l'avant-garde. Le troisième mouvement s'achève de la manière la plus abrupte qui soit. Il laisse place à un *Adagio*, requiem et marche funèbre à la fois. Le thème est exposé à sept reprises, comme autant de strophes d'un poème devenu *Chant des morts*. L'alto (tessiture vocale et instrument confondus) associe, à cet instant, l'œuvre de Chostakovitch au Prokofiev d'*Alexandre Nevski* : lorsque la plaine est redevenue silencieuse – *Le Champ des morts*, sixième partie de la cantate – et que les corps ont brûlé sur de gigantesques bûchers... Dans un murmure menaçant, le finale *Moderato* est la partie la plus développée de l'ouvrage. Une chanson douce indéfinissable symbolise, à elle seule, le retour à la vie et à une gaieté à laquelle personne ne peut croire. Elle naît *pianissimo*, comme déracinée d'une terre sonore

en jachère et dont le lyrisme du premier violon tente de faire oublier la vision tragique. Chansonnette et requiem fusionnent jusqu'au *fortissimo*. Devant le Quatuor Borodine, Chostakovitch eut ce mot éclairant à propos du finale : « Il tente de répondre à la question éternelle : Pourquoi et pour quoi ? ».

Alors que la *Neuvième Symphonie*, la plus légère du cycle avait été prise – à juste titre – comme une gifle par le pouvoir qui attendait, en 1945, un hymne universel de dimension beethovénienne, la création du *Quatuor* fut accueillie triomphalement. Peut-être que les petites gens de ce peuple cultivé et hagard devant tant de douleurs avaient senti que le musicien exprimait « la » vérité qui se confondait avec « la » réalité.

Cinq mouvements, à nouveau, organisent le *Quatuor n° 8 en ut mineur*. Chostakovitch n'aurait probablement pas admis que la notoriété du huitième opus dominât ainsi sans partage son cycle de musique de chambre. Le succès « appelant » le succès, plusieurs arrangements de l'œuvre furent réalisés avec son autorisation. Le plus célèbre d'entre eux demeure la version pour orchestre à cordes seules de l'altiste et chef d'orchestre Rudolf Barshai ; le *Quatuor* connut ainsi une double vie sous la dénomination de *Symphonie de chambre*, op. 110a.

La partition originale fut composée à la suite d'impressions profondément dramatiques : en 1960, Chostakovitch suivit une cure à Gohrisch, non loin de Dresde, capitale de la Saxe alors en RDA. Par ailleurs, il composait la partition du film *Cinq jours, cinq nuits*, production germano-soviétique filmée par le réalisateur Leo Arnchtam. Il fut bouleversé par la contemplation des ruines de la cité rasée en février 1945 par les bombardements alliés qui causèrent 135 000 morts, mais également par la destruction intégrale d'un patrimoine culturel exceptionnel. Ultérieurement, la propagande soviétique présenta la genèse du *Quatuor* comme la réaction d'un musicien « dénonçant le fascisme ». Il est vrai que la dédicace officielle « À la mémoire des victimes du fascisme et de la guerre » peut paraître ambiguë. Dans l'ouvrage controversé *Les Mémoires de Dimitri Chostakovitch*, son auteur, Solomon Volkov présente un argument bien différent : le quatuor serait un chant russe à la mémoire des victimes de la terreur stalinienne. Pour l'auditeur, les émotions (autobiographiques) qui traversent la partition transmettent un impact quasi symphonique. En effet, Chostakovitch ne se prive pas d'y ajouter de multiples autocitations : on y entend des réminiscences des *Première*, *Cinquième* et *Dixième symphonies*, du *Second trio avec piano*, du *Premier*

Concerto pour violoncelle, mais également un air de l'opéra *Lady Macbeth de Mtsensk*... Comme si tout cela ne suffisait pas, la presque totalité de l'œuvre s'appuie sur un motif de quatre notes, dérivé de la translittération allemande de « Chostakovitch », c'est-à-dire « D.SCHostakowitsch ». « DSCH » correspond aux notes *ré, mi* bémol, *do* et *si*.

Ces notes ouvrent le *Largo* initial, qui s'élargit des voix graves jusqu'au premier violon, glissant d'habiles citations de la *Première* et de la *Cinquième Symphonies*. L'*Allegro* directement enchaîné sur une note tenue, est d'une violence aveugle. Il se déploie dans une sorte de mouvement perpétuel, une danse satanique. La pulsation *sforzato-fortissimo* n'est rompue que par un retour à la mélodie juive du finale du *Second Trio* op. 67, daté de 1941. Chostakovitch évoqua celle-ci comme « un rire sous les larmes. La musique juive peut paraître gaie, mais est en réalité profondément tragique ». C'est au tour du thème introductif du *Premier Concerto pour violoncelle* – partition de 1959, dédiée au jeune Mstislav Rostropovitch – de faire son entrée dans l'*Allegretto*, troisième mouvement sarcastique et faussement débonnaire. La valse tourne sur elle-même, tantôt brutale, tantôt chuintante comme pour mieux exploiter sa trivialité assumée. Cœur de l'ouvrage, le *Largo* jaillit avec une force lapi-

daire. Il dessine le portrait du compositeur, au point que les ombres de *Lady Macbeth de Mtsensk* s'insinuent dans la partition, aux côtés d'un chant des forçats de Sibérie, prudemment puisé dans la mémoire tsariste du XIX^e siècle... L'opéra qui ouvrit la première attaque du régime contre le musicien – en 1960, *Lady Macbeth de Mtsensk* ne peut toujours pas être représenté – et l'effroi des camps, tout cela ne mérite aucun pardon et aucun oubli. Chostakovitch y jette toute sa hargne, révolté par la déchéance de l'Humanité ; il colore les arêtes abruptes de la partition avec une touche de désespoir. Sans le refuge de la foi, Chostakovitch ne conçoit pas d'autre salut que par l'immortel souvenir et le silence. C'est précisément la quête sans retour possible du *Largo* conclusif.



ns4tet.com





Enregistré par SWR du 17 au 20 mai 2021 au Studio Kaiserslautern, Allemagne

Production exécutive : Sabine Fallenstein, SWR2 Landesmusikredaktion Rheinland-Pfalz

Direction artistique, montage et mastering : Ralf Kolbinger, SWR2

Prise de son : Andreas Nusbaum, SWR2

Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation by Peter Bannister

Übersetzung ins Deutsche: Hilla Maria Heintz

Photo de couverture par Jino Park

Photos du livret par Andreas Orban

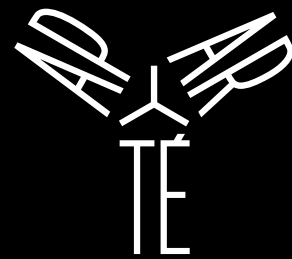
[LC] 83780 · AP271 Little Tribeca © 2022 Little Tribeca · SWR © 2022 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com swr.de

also available





apartemusic.com