



DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Complete String Quartets, Vol. 1

CD 1

String Quartet No. 1 in C major Op. 49

Do majeur / C-Dur

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 1 | I. Moderato | 4'09 |
| 2 | II. Moderato | 4'30 |
| 3 | III. Allegro molto | 2'28 |
| 4 | IV. Allegro | 3'26 |

String Quartet No. 2 in A major Op. 68

La majeur / A-Dur

- | | | |
|---|----------------------------------|-------|
| 5 | I. Overture. Moderato con moto | 8'05 |
| 6 | II. Recitative & Romance. Adagio | 11'19 |
| 7 | III. Valse. Allegro | 5'45 |
| 8 | IV. Theme & Variations. Adagio | 11'13 |

String Quartet No. 4 in D major Op. 83

Ré majeur / D-Dur

- | | | |
|----|-----------------|------|
| 9 | I. Allegretto | 4'35 |
| 10 | II. Andantino | 6'46 |
| 11 | III. Allegretto | 4'08 |
| 12 | IV. Allegretto | 9'44 |

CD 2

String Quartet No. 3 in F major Op. 73

Fa majeur / F-Dur

1		I. Allegretto	7'12
2		II. Moderato con moto	5'30
3		III. Allegro non troppo	4'02
4		IV. Adagio	6'27
5		V. Moderato	9'49

String Quartet No. 5 in B-flat major Op. 92

Si bémol majeur / B-Dur

6		I. Allegro non troppo	11'40
7		II. Andante	8'36
8		III. Moderato	10'09

Scores : © Sikorski

Cuarteto Casals

Vera Martínez Mehner, *violin*

Abel Tomàs Realp, *violin*

Jonathan Brown, *viola*

Arnau Tomàs Realp, *cello*

Dmitri Chostakovitch commença à écrire des quatuors en 1938, relativement tard dans sa carrière. Déjà renommé comme symphoniste et auteur d'opéras et de ballets, il avait jusque-là négligé dans une large mesure la musique de chambre et n'avait à son catalogue que trois compositions : un *Trio avec piano* de 1923, les *Deux Pièces pour octuor à cordes* expérimentales de 1926 et la *Sonate pour violoncelle* de 1934.

Les quatre années qui séparent cette sonate du *Premier Quatuor à cordes* furent dévastatrices pour Chostakovitch. En janvier 1936, il fut en effet la cible d'attaques publiques, par le biais d'un éditorial intitulé "Galimatias musical" publié dans la *Pravda*, critiquant son opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, qui avait été un grand succès. Grâce à son instinct de survie, Chostakovitch surmonta cette situation précaire en renonçant à sa monumentale *Quatrième Symphonie*, qu'il venait d'achever, et en se remettant en faveur avec sa *Cinquième*, créée en novembre 1937. À ce moment crucial de sa vie, il tourna définitivement le dos à l'expérimentation d'avant-garde et chercha à s'exprimer dans les styles idéologiquement approuvés, tout en préservant son intégrité créatrice. Désormais, sa situation allait osciller entre disgrâce et succès phénoménaux.

Lorsque Chostakovitch fit part de son intention d'écrire un quatuor à cordes "en guise d'exercice", le genre semblait parfait pour une confession intime. Il lui permettait aussi de se mettre à l'épreuve dans la tradition consacrée du quatuor à cordes classique. Peut-être le conçut-il d'emblée comme le premier d'un cycle de vingt-quatre quatuors, chacun dans une tonalité différente et avec des buts différents. Il projetait son seizième lorsqu'il mourut en 1975.

Le **Premier Quatuor en ut majeur op. 49**, œuvre de style classique en quatre mouvements densément structurés, débute par un *Moderato*. L'extrême simplicité du matériau thématique et l'*ut* majeur transparent du thème initial évoquent une "enfance heureuse", de même que le deuxième thème, gentiment humoristique, avec les drôles de *glissandi* ascendants du violoncelle qui sous-tendent la rhétorique du premier violon. Le bref développement, fondé exclusivement sur le premier thème, est suivi d'une *codetta* raccourcie. Le deuxième mouvement, également marqué *Moderato*, est une série de variations de "style russe". Le thème, énoncé au départ à l'alto, fait entendre une mélodie modale typiquement russe. Le charme innocent et l'aspect d'exercice formel des deux premiers mouvements forment un contraste marqué avec les deux suivants. Un *Scherzo* vif et agité, avec sourdine tout du long, rappelle le monde fantastique de Mendelssohn. Le trio mélancolique nous emmène de la dure réalité dans une lointaine valse tourbillonnante en *fa* dièse majeur. L'*Allegro* final, probablement le premier mouvement que Chostakovitch composa, termine brillamment le cycle. Ses deux thèmes contrastants – une joyeuse marche de pionnier, suivie d'une mélodie qui s'amuse malicieusement –

se prêtent tous deux à une variation rythmique syncopée. La musique se conclut triomphalement en *ut* majeur, sans jamais perdre son exubérance ni sa virtuosité.

L'œuvre, créée par le Quatuor Glazounov à Leningrad le 10 octobre 1938, fut ensuite reprise par le Quatuor Beethoven, qui devint la formation de prédilection de Chostakovitch, créant tous les quatuors suivants jusqu'au *Quatorzième* (1973).

Le **Deuxième Quatuor en la majeur op. 68** fut composé vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais il est dépourvu des images grotesques associées aux "compositions de guerre" de Chostakovitch. Le quatuor regarde plutôt en arrière vers les formes baroques dans son *Ouverture* initiale et son deuxième mouvement, *Récitatif et Romance*. Ce que Chostakovitch appelait la "vitesse diabolique" de composition reflétait sans doute l'urgence et le sens concentré qui imprègnent les quatre mouvements de l'œuvre, de structure symphonique. Le caractère russe de la musique rend hommage au dédicataire, Vissarion Chebaline, dont le *Quatuor "Slavianski"* (1942) servit de modèle.

Les deux thèmes principaux du premier mouvement sont une argumentation serrée, utilisant souvent l'imitation polyphonique. L'exposition est de structure laconique, avec une dynamique très chargée qui maintient la tension entre *forte* et *fortissimo*. Le cœur de l'œuvre est le deuxième mouvement, où le premier violon tisse sa lamentation au-dessus d'accords statiques des autres instruments. Chostakovitch transfère ici aux instruments à cordes la faculté d'"entonner" un texte caché, en l'occurrence de nature religieuse, avec des interjections chorales d'accompagnement et des "Amen" cadentiels. La *Romance* centrale commence une fois que le récitatif s'est finalement résolu sur la tonique, *si* bémol. Ici le violon prend une voix chantée plutôt que parlée, avec une intensité d'expression digne d'un air d'une Passion de Bach. Le retour du récitatif amène l'œuvre à une conclusion murmurée, avec un "Amen" final qui résonne aux trois instruments graves. Le troisième mouvement, une valse fugace en *mi* bémol mineur, commence avec un thème menaçant dans le registre grave du violoncelle, suivi d'un thème plus rapide, chargé d'angoisse, au violon. Quelles que soient les transformations du matériau, le climat d'appréhension n'est jamais totalement dissipé.

Le finale débute par une longue introduction, avec un rappel du récitatif du deuxième mouvement, avant de passer au thème et variations principal. Fondé sur un chant russe *protiajnaïa*, avec son harmonie modale, le thème passe tour à tour à chaque instrument avant d'être développé. En comparaison avec le mouvement en variations du premier quatuor, la structure est beaucoup plus ample, atteignant une intense culmination par-dessus les vibrantes croches en triolets du violoncelle, avant que ne soient rétablis la tonalité principale et le climat tranquille du début. La coda unifie tout le cycle – ce qui deviendra un trait caractéristique de

Chostakovitch –, rappelant des thèmes des deux premiers mouvements, puis le dernier énoncé rhétorique du thème des variations amène l'œuvre à une magnifique conclusion.

La création du quatuor fut donnée par le Quatuor Beethoven le 14 novembre 1944 dans la petite salle de la Philharmonie de Leningrad.

Le **Troisième Quatuor en fa majeur op. 73**, généralement considéré comme l'un des plus grands chefs-d'œuvre de Chostakovitch, fut composé entre janvier et août 1946, et dédié au Quatuor Beethoven. Il partage avec la *Huitième Symphonie* (1943) une forme en cinq mouvements et évoque l'agression sauvage, le chagrin et la souffrance causés par la guerre. Le premier mouvement débute par un premier thème léger et humoristique, qui pourrait provenir d'un quatuor de Haydn. Son énergie positive rappelle la récente *Neuvième Symphonie* (1945), et ne prépare nullement l'auditeur aux profondeurs tragiques qu'atteint ensuite le quatuor. L'excentrique deuxième thème est plus pensif dans son expression, tandis que le développement est remarquable pour sa magistrale double fugue digne de Mozart. Après la réexposition, la coda amène l'œuvre à une conclusion exubérante.

Les quatre autres mouvements du quatuor suivent le modèle de la *Huitième Symphonie*, avec deux mouvements grotesques en manière de *scherzo* qui conduisent à une catharsis dans un mouvement lent tragique et à l'acceptation résignée dans le finale. Le deuxième mouvement, *Moderato con moto*, commence avec le thème de danse fruste du premier violon pour finir avec des *glissandi* ascendants moqueurs. Le caractère d'insistance obstinée est créé par les noires répétées de l'alto, qui se transforment en un deuxième thème, non moins cru. Le contraste vient avec un troisième thème en fa dièse majeur, où des accords *pianissimo staccato* résonnent comme de très loin. Le mouvement se termine tranquillement, vidé de son énergie, avant que le troisième mouvement, *Allegro non troppo*, ne fasse irruption avec la grossière danse macabre du premier violon. Son deuxième thème s'intensifie en accords en doubles cordes *fff*, joués par tous les instruments, évoquant des coups de fouet cinglants. Un troisième thème, implacablement menaçant, suit à l'alto, accompagné de notes *pizzicato* sarcastiques. L'*Adagio* présente un paysage dévasté, où le thème de marche funèbre, avec sa levée caractéristique en rythme pointé, est déclamé par les trois instruments les plus graves, alternant avec la lamentation élégiaque du premier violon, expression d'un chagrin insoutenable. Après avoir atteint une culmination d'une immense puissance, le violoncelle solo s'efface en *diminuendo*, assumant le rôle d'un tambour dans une marche funèbre, tandis que l'alto entonne une dernière fois la lamentation. La musique se dissout dans le finale *Moderato*, et de son monde obscur le violoncelle émerge avec un doux thème pastoral à 6/8. Le contraste est marqué avec le deuxième thème – une danse mesurée

qui fait bientôt entendre des accents juifs. Tandis que la musique progresse vers son point culminant, la marche funèbre du mouvement précédent fait irruption, terriblement menaçante. La tension décroît dans la réexposition et la coda, où le thème initial se fragmente et s'estompe tandis que le premier violon monte au-dessus d'un paisible accord de *fa* majeur.

Trois ans seulement séparent la composition du *Troisième Quatuor* du *Quatrième*, années au cours desquelles Chostakovitch tomba une nouvelle fois en disgrâce. Cette fois il était en compagnie de Prokofiev, Miaskovski et Khatchatourian, tous accusés de ne pas écrire "pour le peuple" et de répandre pernicieusement des "tendances formalistes". Le décret contre le formalisme en musique de février 1948 condamna aux difficultés financières les compositeurs, privés de concerts et de commandes. Pour survivre, il fallait composer pour des films de propagande et sur des thèmes idéologiquement acceptables. Chostakovitch s'y résigna, tout en écrivant aussi de la musique sérieuse – "pour le tiroir", en sachant que les exécutions devraient attendre des "temps meilleurs".

Au moment même où le parti communiste déclenchait ses campagnes contre les arts et les sciences, les "cosmopolites sans racines" – euphémisme pour désigner les Juifs – étaient la cible d'attaques. Chostakovitch exérait cet antisémitisme implicite et, de manière presque perverse, choisit alors d'utiliser des thèmes juifs dans sa musique, tout d'abord dans son cycle de mélodies de 1948 sur des *Poésies populaires juives*, puis dans son ***Quatrième Quatuor en ré majeur op. 83***, extrêmement personnel, composé au cours de l'été 1949 en même temps que son oratorio patriotique *Le Chant des forêts*.

Après l'ampleur monumentale de ses deux prédécesseurs, le *Quatrième Quatuor* paraît presque léger ; l'impression est cependant trompeuse, car la musique commence d'une certaine manière, mais finit d'une tout autre façon. L'*Allegretto* initial évoque un chant festif, avec le thème des deux violons au-dessus d'un bourdon. La musique n'a pas de développement au sens classique, et doit davantage son caractère aux traditions chorales russes. Le deuxième mouvement, *Andantino*, en *fa* mineur, combine une romance élégiaque à un rythme de sarabande. Le climat mélancolique prédomine tout au long du mouvement, qui se termine *pianissimo*. L'*Allegretto* qui suit se poursuit dans la même nuance murmurée, et tous les instruments jouent avec sourdine. Le mouvement a néanmoins une énergie réprimée qui accroît constamment la tension, que ce soit dans le thème *staccato* initial du violoncelle ou dans le deuxième thème *legato* joué à l'unisson en octaves. Même le troisième thème, une mélodie dansante aux franches résonances juives, jouée par les voix médianes au-dessus de *pizzicati* du violoncelle, conserve un sentiment de malaise. Ce n'est qu'occasionnellement que l'expressivité et les nuances fortes interrompent l'atmosphère de sombre

prémonition. Une brève introduction à l'alto sert de transition vers le long *Allegretto* final. La ligne mélodique de l'alto se trouve compressée, de manière significative, en un motif isolé de quatre notes, accompagné par des *pizzicati* aux autres cordes, qui se transforment en accords bruyants, annonçant le vrai début du finale. Ici, le thème principal juif, soutenu par un accompagnement alterné aux cordes graves, est aussitôt suivi d'un deuxième thème juif en manière de lamentation – les deux mélodies sont des inventions de Chostakovitch lui-même. Au point culminant du mouvement, annoncé par un *tremolando* et des accords, les thèmes de l'alto dans la transition introductive font une irruption hautement dramatique, conduisant à la version ralentie et intensément expressive du thème juif initial jouée par le violoncelle. La tension se relâche dans le reste du mouvement, qui se termine par une brève coda, où un court choral précède un doux adieu du premier violon, emprunté à la cadence du *Premier Concerto pour violon* de Chostakovitch (1947-1948) – encore inconnu à l'époque, car il ne fut donné qu'après la mort de Staline. La fin est marquée *morendo* (en mourant) – indication de plus en plus fréquente dans ses compositions.

Le **Cinquième Quatuor en si bémol majeur op. 92** fut achevé quatre mois avant la mort de Staline et créé en novembre 1953, peu de temps avant la création tardive du *Quatrième*. C'est un retour aux formes de grandes dimensions, et il peut être considéré en partie comme une esquisse pour sa *Dixième Symphonie*, de la même année. Il fut inspiré par une ancienne élève du compositeur, qui était alors sa muse, Galina Oustvolskaïa, bien qu'il soit dédié aux membres du Quatuor Beethoven.

La forme en trois mouvements – vif, lent, vif – utilise le quatuor comme un instrument d'une puissance sonore orchestrale. Le thème initial du premier mouvement se caractérise par une obsession de brefs motifs, qui forment des éléments de construction se prêtant bien au développement. Le plus insistant de ces éléments est le motif de cinq notes de l'alto, qui utilise des notes de la signature musicale de Chostakovitch, "DSCH"¹ – dans un ordre légèrement modifié. Par contraste, l'expressif deuxième thème présente une mélodie de valse sur fond de noires *staccato* et d'un rythme de deux pour trois. Le dense développement symphonique voit la tension s'accumuler, poussant implacablement la musique vers son climax. Chostakovitch introduit ici un nouveau thème mélodique, tiré du *Trio avec clarinette* d'Oustvolskaïa de 1949, et caractérisé par des notes répétées et un saut de sixte ascendante. Alors qu'Oustvolskaïa utilise le thème de manière retenue et

1 L'appellation DSCH de ce thème provient de l'écriture allemande D-Es-C-H des notes *ré-mi bémol-do-si*, puisque le *mi* bémol (en allemand "Es" prononcé "S") renvoie au début du nom "Schostakowitsch".

objective, Chostakovitch le transforme en vecteur d'expression chargé d'émotion. Il sonne désormais comme un appel *fff* passionné, alors qu'à sa réapparition dans la coda il semble assourdi, comme un adieu résigné et lointain.

Le deuxième mouvement, *Andante*, relié par le *fa* naturel aigu tenu du violon, commence par un thème à l'alto en *si* mineur, où des textures dépouillées et des intervalles abaissés créent un climat de contemplation solitaire. La section médiane, d'une beauté envoûtante, rappelle Schubert dans ses oscillations majeur-mineur. Après une introduction *Moderato* où le second violon joue avec l'intervalle de demi-ton *ré-mi* bémol, qui représente les initiales de Chostakovitch, le finale suit avec un thème enjoué à l'alto. Le nouveau matériau chromatique introduit au premier violon est une version reconnaissable du deuxième thème de la *Dixième Symphonie*. Après sa première apparition tranquille, il passe par un développement intense qui propulse la musique vers une culmination tempétueuse. Ici le thème d'Oustvolskaïa fait une dernière apparition dramatique aux deux violons, opposés aux grondements tonitruants des voix graves. Le quatuor se termine dans une paisible résignation après une coda fondée sur le thème introductif fragmenté. La répétition insistante des initiales de Chostakovitch, associée à l'importance donnée au thème d'Oustvolskaïa, doit certainement représenter un message extrêmement personnel.

ELIZABETH WILSON
Traduction : Dennis Collins

Dmitri Shostakovich (1906-1975) came to quartet writing in 1938, fairly late in his career. Already renowned as a symphonist and composer of operas and ballets, he had hitherto largely ignored chamber music, having in his catalogue only three compositions: the youthful Piano Trio of 1923, the experimental *Two Pieces* for string octet of 1926 and the Cello Sonata of 1934.

The four years that separated the last-named from the First String Quartet were devastating for Shostakovich. In January 1936 he was subject to public attack when an editorial article, entitled 'Muddle instead of Music', was published in *Pravda*, criticising his highly successful opera, *Lady Macbeth of Mtsensk*. A survivor by nature, Shostakovich overcame his precarious situation by renouncing his newly completed monumental Fourth Symphony and reinstating himself in favour with his Fifth, first performed in November 1937. At this crucial point in his biography, he turned his back irreversibly on avant-garde experiment, and sought expression in ideologically approved styles, while nevertheless maintaining his creative integrity. From now on his position would oscillate between disgrace and phenomenal success.

When Shostakovich declared his intention of writing a string quartet 'as an exercise', it seemed the perfect medium for private confession. It also permitted him to test himself on the hallowed traditions of the classical string quartet. Perhaps he already conceived it as the first in a cycle of twenty-four quartets, each in a different key and with different aims. He was planning his sixteenth quartet when he died in 1975.

The **First Quartet in C major op.49**, a classically styled work compressed into four tautly structured movements, opens with a Moderato. Its extreme simplicity of thematic material, recalling a 'happy childhood', is reflected in the transparent C major key of its opening theme, as is the gently humorous second subject, with the cello's droll upward glissandi underpinning the first violin's rhetoric. The short development, based exclusively on the first subject, is followed by a shortened codetta. The second movement, also marked Moderato, is a set of variations in 'stile russo'. Its theme, initially stated on viola, has a typically Russian modal melody. The innocent charm and element of a formal exercise of the first two movements stands in contrast with the next two. A restless, fleeting Scherzo, muted throughout, recalls the fantastical world of Mendelssohn. The wistful Trio takes us away from harsh reality in a distant, whirling waltz in F sharp major. The Allegro finale, purportedly the first movement that Shostakovich composed, makes a brilliant end to the work. Its two contrasting themes – a cheerful pioneer's march, followed by a melody of mischievous fun – both lend themselves to syncopated rhythmic variation. The music closes triumphantly in C major without ever losing ebullience or virtuosity.

The quartet, first performed by the Glazunov Quartet in Leningrad on 10 October 1938, was taken up by the Beethoven Quartet, who became Shostakovich's preferred performers and premiered the rest of his quartets up until the Fourteenth (1973).

Shostakovich's **Second Quartet in A major op.68** was composed towards the end of World War Two but is devoid of the grotesque imagery associated with his 'war compositions'. Rather, the quartet looks back to Baroque forms in its opening Overture and second movement Recitative and Romance. What Shostakovich called the 'diabolical speed' of composition probably reflected the urgency and concentrated meaning which infuse the work's four symphonically structured movements. The Russian character of the music pays tribute to the dedicatee, Vissarion Shebalin, whose recently completed 'Slavyansky' Quartet (1942) served as a model.

The first movement's two principal themes are tautly argued, often using polyphonic imitation. The exposition is laconically structured, with its highly charged dynamic keeping tension taut between *forte* and *fortissimo*. The heart of the work lies in the second movement, where the first violin weaves its lament over the static chords of the other instruments. Shostakovich here transfers to string instruments the ability to 'intone' some hidden text, in this case of a religious nature, with accompanying chorale interjections and 'Amen' cadences. The middle section, Romance, starts after the recitative finally resolves into the B flat tonic. Here the violin assumes a singing rather than spoken voice, with an intensity of expression borrowed from an aria in a Bach Passion. The return of the recitative brings the work to a hushed conclusion, with a final 'Amen' sounding in the three lower strings. The third movement, a fleeting waltz in E flat minor, opens with a menacing theme in the cello's low register, followed by a faster, angst-ridden theme in the first violin. However much the material is transformed, the mood of foreboding is never totally dispelled.

The finale opens with a protracted introduction, with a reminiscence of the second movement's recitative, before moving on to the main theme and variations. Based on a Russian *protyazhnaya* song, with its modal harmony, the theme is passed to each instrument in turn, before being subject to development. In comparison to the variation movement of the First Quartet, the structure is much grander, reaching intense culmination over the cello's throbbing triplet quavers, before the tonic key and tranquil mood of the opening are re-established. As was to become a typical Shostakovich feature, the coda unites the whole cycle, recalling themes from the first two movements, before the last rhetorical sounding of the variation theme brings the work to a glorious conclusion.

The first performance of the quartet was given by the Beethoven Quartet on 14 November 1944 in the Small Hall of the Leningrad Philharmonia.

The **Third Quartet in F major op.73**, generally considered one of Shostakovich's greatest masterpieces, was composed between January and August 1946, and dedicated to the Beethoven quartet. It shares with the Eighth Symphony (1943) a five-movement form, and is likewise concerned with unbridled aggression, the grief and suffering caused by war. The first movement opens with a light-hearted, humorous first theme which could have stepped out of a Haydn quartet. Its positive energy recalls his recent Ninth Symphony (1945), and in no way prepares listeners for the depths of tragedy that the quartet later achieves. The quirky second subject is more thoughtful in expression, while the development is notable for its masterly double fugue worthy of Mozart. After the recapitulation, the coda brings the work to an exuberant conclusion.

The quartet's remaining four movements follow the model of the Eighth Symphony, with two grotesque scherzo-like movements leading to catharsis in a tragic slow movement and resigned acceptance in the finale. The second movement, *Moderato con moto*, starts with the first violin's boorish dance theme, finishing in jeering upward glissandi. The character of dogged insistence is created by the viola's repeated quarter notes, which transmute into a second, no less crude theme. Contrast comes in a third theme in F sharp major, where *pianissimo* staccato chords sound seemingly from a great distance. The movement ends quietly, drained of energy, only for the third movement *Allegro non troppo* to erupt in grotesque caricature with the first violin's loutish *danse macabre*. Its second theme intensifies into *fff* double-stopped chords, played by all the instruments, evoking searing lashes of a whip. A third theme, unrelenting in menace, follows on viola accompanied by sarcastic pizzicato notes. The ensuing *Adagio* presents a devastated landscape, where the funeral march theme, with its characteristic upbeat in dotted rhythm, is declaimed by the three lower instruments, alternating with the first violin's elegiac lament, an expression of unendurable grief. After reaching a culmination of immense power, the solo cello retreats in *diminuendo*, taking on the role of a drum in a funeral knell, while the viola intones the lament one last time. The music dissolves into the *Moderato* finale, from whose shadowy world the cello emerges with a gentle pastoral theme in 6/8. This stands in sharp contrast with the second theme, a measured dance which soon acquires Jewish overtones. As the music presses forward to culmination, the funeral march from the previous movement bursts in with terrifying menace. The recapitulation and coda see a continuous unwinding of tension, where the opening theme fragments and peters out as the first violin climbs upward over a quiet F major chord.

The composition of the Third and Fourth string quartets was separated by only three years, during which Shostakovich once more fell into disgrace. This time he was in company with Prokofiev, Myaskovsky and Khachaturian, all of them accused of not writing 'for the People' and of perniciously spreading 'formalist tendencies'. The Decree against Formalism in Music of February 1948 condemned composers to financial

hardship, without performances or commissions. Survival entailed composing for propaganda films and on ideologically acceptable themes. Shostakovich complied, while also composing serious music – ‘for the drawer’, knowing that performances would have to wait for ‘better times’.

As the Communist Party unleashed campaigns against the Arts and Sciences, ‘rootless cosmopolitans’ – a euphemism for Jews – came under attack. Shostakovich abhorred the anti-Semitism this implied, and, almost perversely, chose to use Jewish themes in his music, first in the 1948 song cycle *From Jewish Folk Poetry*, then in his highly personal **Fourth Quartet in D major op.83**, composed in the summer of 1949 in tandem with the patriotic oratorio *Song of the Forests*.

After its two predecessors’ monumental scale, the Fourth Quartet seems almost lightweight; yet this is deceptive, for the music starts as one thing and finishes as another. The opening Allegretto evokes festive singing, where the two violins’ theme sounds over a held drone. The music lacks development in the classical sense, owing its character more to Russian choral traditions. The second movement Andantino in F minor combines an elegiac romance with sarabande-like rhythm. The melancholic mood predominates throughout the movement, which ends *pianissimo*. The following Allegretto continues in the same hushed dynamic, with all the instruments muted. Nevertheless, the movement has a repressed energy that adds tension throughout, whether in the cello’s opening staccato theme or in the legato second theme played in unison octaves. Even the third theme, a dancelike melody with distinctly Jewish overtones played by the middle voices over the cello’s pizzicati, retains a feeling of uneasiness. Only occasionally do expressivity and loud dynamics interrupt the atmosphere of foreboding. A short introduction on viola acts as transition to the extended Allegretto finale. Significantly the viola’s melody line becomes compressed into an isolated four-note motif, accompanied by pizzicati in the other strings, which transmute into loud chords, announcing the real start of the finale. Here the main Jewish theme, underpinned by an ‘oom-pah’ accompaniment in lower strings, is immediately followed by a second lamenting Jewish theme – both melodies are Shostakovich’s own inventions. At the movement’s climax, heralded by tremolando chords, the viola’s themes from the transitional introduction erupt in high drama, leading to the cello’s slowed-down and intensely expressive version of the initial Jewish theme. The rest of the movement sees an unwinding of tension, ending with a short coda, where a short chorale precedes a soft farewell from first violin, actually taken from the cadenza of Shostakovich’s First Violin Concerto (1947-48) – then still unknown, since it was only performed after Stalin’s death. The ending is marked *morendo* (dying) – an ever more frequent indication in Shostakovich’s compositions.

The **Fifth Quartet in B flat major op.92** was completed four months before Stalin's death, and first performed on 13 November 1953, shortly before the belated premiere of the Fourth. It saw a return to large-scale forms, and can partly be considered as a sketch for Shostakovich's Tenth Symphony of the same year. It was inspired by Shostakovich's ex-student and current muse, Galina Ustvolskaya, although dedicated to the Beethoven Quartet's members.

The three-movement plan – fast, slow, fast – uses the quartet as an instrument of orchestral power of sound. The first movement's opening theme is characterised by an obsession with short motifs, which form building blocks well suited to development. The most insistent of these components is the viola's five-note motif, which uses notes from Shostakovich's musical signature, 'DSCH' – in a slightly wrong order. In contrast the expressive second subject presents a waltz like melody against a background of *staccato* quavers and a 'two against three' rhythm. The symphonically taut development sees tension accumulate, pushing implacably towards culmination. Here Shostakovich introduces a new melodic theme, taken from Ustvolskaya's Clarinet Trio of 1949, and characterised by repeated notes and an upward leap of a sixth. If Ustvolskaya uses the theme in a restrained and objective manner, Shostakovich transforms it into a highly emotive vehicle of expression. Now it sounds as an impassioned appeal in *fff*, whereas on reappearance in the coda it sounds muted, as a resigned and distant farewell.

The second movement, Andante, linked by the violin's sustained high F natural, commences with a theme on viola in B minor, where spare textures and flattened intervals create a mood of solitary contemplation. The hauntingly beautiful middle section recalls Schubert in its major/minor oscillations. After a Moderato introduction where the second violin toys with the semitone interval of D and E flat representing Shostakovich's initials, the finale proceeds with a jaunty theme on viola. New, chromatic material, introduced on first violin, is recognisable as a version of the Tenth Symphony's second subject. From its quiet first appearance it goes through intense development, pressing the music forward to tempestuous culmination. Here the Ustvolskaya theme makes a dramatic final appearance in the two violins against thunderous utterances of the lower voices. The quartet ends in quiet resignation after a coda based on the fragmented introductory theme. The insistent repetition of the interval representing Shostakovich's initials, taken with the Ustvolskaya theme's significance, must surely represent a highly personal message.

ELIZABETH WILSON

¹ Consisting of the notes D, E flat, C, B natural, or in German musical notation D, Es, C, H (pronounced as "De-Es-Ce-Ha"), thus standing for the composer's initials in German transliteration: D. Sch. (Dmitri Schostakowitsch).

Dmitri Schostakowitsch (1906–1975) wandte sich erst 1938, also recht spät in seiner Laufbahn, der Komposition von Streichquartetten zu. Er hatte sich längst als Sinfoniker und Komponist vom Opern und Ballettmusiken einen Namen gemacht, die Kammermusik hatte er bis dahin aber weitgehend gemieden; sein Werkkatalog enthielt zu diesem Zeitpunkt nur drei Einträge in der Gattung: das jugendliche Klaviertrio aus dem Jahr 1923, die experimentellen *Zwei Stücke* für Streichoktett und die Cello-Sonate von 1934.

Die vier Jahre, die zwischen dem letztgenannten Werk und dem Ersten Streichquartett lagen, waren für Schostakowitsch katastrophal gewesen. Im Januar 1936 sah er sich öffentlichen Angriffen ausgesetzt, nachdem seine überaus erfolgreiche Oper *Lady Macbeth von Mzensk* in einem Leitartikel der *Prawda* mit dem Titel „Chaos statt Musik“ kritisiert worden war. Schostakowitsch, von Natur aus ein Überlebenskünstler, meisterte seine prekäre Situation, indem er seine kurz zuvor vollendete monumentale Vierte Sinfonie zurückzog und mit seiner im November 1937 uraufgeführten Fünften die Gunst der Obrigkeit zurückgewann. An diesem kritischen Punkt in seiner Biographie wandte er sich unwiderruflich von avantgardistischen Experimenten ab und versuchte, sich in ideologisch gebilligten Stilen auszudrücken, während er zugleich aber seine schöpferische Integrität wahrte. Von nun an sollte seine Position zwischen Perioden der Ungnade und phänomenalem Erfolg oszillieren.

Als Schostakowitsch seine Absicht erklärte, „als Übung“ ein Streichquartett zu schreiben, erschien dies als das perfekte Medium für ein privates Bekenntnis. Zugleich erlaubte es ihm, sich an den geheiligten Traditionen des klassischen Streichquartetts zu versuchen. Möglicherweise konzipierte er das Stück bereits als das erste in einer Serie von 24 Quartetten, alle in unterschiedlichen Tonarten und mit eigenen Intentionen. Als er im Jahr 1975 starb, plante er gerade sein 16. Quartett.

Das **Erste Quartett in C-Dur op. 49**, ein auf vier straff strukturierte Sätze komprimierter Zyklus im klassischen Stil, beginnt mit einem Moderato. Die extreme Schlichtheit des thematischen Materials, das an eine „glückliche Kindheit“ erinnern soll, zeigt sich in der transparenten Tonart C-Dur des Eröffnungsthemas ebenso wie in dem dezent humorvollen zweiten Thema, in dem die skurrilen Aufwärts-Glissandi des Cellos die Rhetorik der ersten Violine unterstützen. Auf die ausschließlich auf dem ersten Thema basierende kurze Durchführung folgt eine verkürzte Codetta. Der ebenfalls als Moderato ausgewiesene zweite Satz ist eine Serie von Variationen im „stile russe“. Sein zunächst in der Bratsche präsentiertes Thema enthält eine typisch russische modale Melodie. Der die beiden ersten Sätze prägende unschuldige Liebreiz, verbunden mit Elementen einer förmlichen Übung, bildet einen Kontrast zu den beiden Folgesätzen. Ein durchwegs gedämpftes rastloses Scherzo erinnert an die

fantastische Welt Mendelssohns. Das wehmütige Trio entführt uns mit einem vage wirbelnden Walzer in Fis-Dur aus der harschen Realität. Das abschließende Allegro – mutmaßlich der erste Satz, den Schostakowitsch komponierte – bringt den Zyklus zu einem fulminanten Ende. Seine beiden kontrastierenden Themen – ein fröhlicher Pioniermarsch, gefolgt von einer spitzbübisch lustigen Melodie – eignen sich beide für synkopsierte rhythmische Variation. Die Musik endet in triumphalem C-Dur, ohne jemals in ihrer Überschwänglichkeit oder Virtuosität nachzulassen.

Das Werk wurde am 10. Oktober 1938 vom Glazunov-Quartett in Leningrad uraufgeführt und anschließend vom Beethoven-Quartett übernommen; letzteres bevorzugte Schostakowitsch in der Folge und es bestritt danach die Erstaufführungen sämtlicher weiterer Quartette bis hin zu Nr. 14 (1973).

Schostakowitschs **Zweites Quartett in A-Dur op. 68** entstand gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, weist aber nicht die mit seinen Kompositionen der Kriegsjahre assoziierte groteske Symbolik auf. Vielmehr greift das Quartett in seiner eröffnenden Ouvertüre ebenso wie im Rezitativ und der Romanze des zweiten Satzes auf die barocke Formensprache zurück. Was Schostakowitsch als die „diabolische Schnelligkeit“ des Komponierens bezeichnet hat, zeigt sich am ehesten in der Dringlichkeit und dem konzentrierten Sinngehalt, von denen die vier sinfonisch strukturierten Sätze des Werks durchdrungen sind. Der russische Charakter der Musik ist ein Tribut an den Widmungsträger, Wissarion Schebalin, dessen kurz zuvor vollendetes „Slavyansky“-Quartett (1942) Schostakowitsch als Vorlage diente.

Die beiden Hauptthemen des ersten Satzes sind dicht gewebt und verwenden häufig polyphone Imitationen. Die Exposition mit ihrer zwischen *forte* und *fortissimo* changierenden, überbordenden Dynamik ist prägnant strukturiert. Der Schwerpunkt des Werks liegt im zweiten Satz, in dem die erste Violine über den statischen Akkorden der übrigen Instrumente ihr Klagelied entfaltet. Schostakowitsch überträgt hier den Streichinstrumenten die Fähigkeit, einen versteckten Text zu ‚intonieren‘ – in diesem Fall einen Text religiöser Natur mit begleitenden Choraleinwürfen und „Amen“-Kadenzen. Der Mittelteil, eine Romanze, setzt ein, nachdem das Rezitativ schließlich in der Tonika B-Dur endet. Hier ist die Violinstimme von eher sanglicher als gesprochener Qualität, mit einer Intensität des Ausdrucks, die von einer Arie in einer Bachschen Passion entliehen scheint. Die Wiederkehr des Rezitativs bringt das Werk zu einem gedämpften Abschluss, mit einem letzten „Amen“ in den drei tiefen Streichern. Der dritte Satz, ein flinker Walzer in es-Moll, beginnt mit einem dräuenden Thema im tiefen Register des Cellos, gefolgt von einem rascheren, angstbesessenen Thema in der ersten Violine. Und wie intensiv das Material auch bearbeitet wird, die düster-ahnungsvolle Stimmung wird nie ganz zerstreut.

Das Finale beginnt mit einer ausgedehnten Einleitung, die eine Reminiszenz an das Rezitativ des zweiten Satzes enthält, bevor das Hauptthema mit Variationen folgt. Das auf einem russischen *Protyaznaya*-Lied mit seiner modalen Harmonik basierende Thema wird von jedem einzelnen Instrument aufgegriffen, bevor es weiter verarbeitet wird. Im Vergleich zu dem Variationssatz des Ersten Quartetts ist die Struktur hier viel grandioser und erreicht einen intensiven Höhepunkt über den pulsierenden Achteltrioles des Cellos, bevor die Tonika und friedliche Stimmung des Beginns wiederhergestellt sind. Wie es in Schostakowitschs späteren Kompositionen typisch wurde, bündelt die Coda Elemente des gesamten Werks und greift noch einmal das thematische Material der ersten beiden Sätze auf, bevor das letzte rhetorische Erklingen des Variationsthemas das Quartett zu einem prachtvollen Ende bringt.

Die Erstaufführung fand am 14. November 1944 im Kleinen Saal der Leningrader Philharmonie statt; es spielte das Beethoven-Quartett.

Das **Dritte Quartett in F-Dur op. 73** gilt allgemein als eines von Schostakowitschs größten Meisterwerken. Es entstand zwischen Januar und August 1946 und ist dem Beethoven-Quartett gewidmet. Wie die Achte Sinfonie (1943) umfasst es fünf Sätze, und wie diese befasst es sich mit der ungezügelter Aggression, dem Leid und dem Schmerz des Krieges. Der erste Satz beginnt mit einem heiter-humorvollen ersten Thema, das einem Haydn-Quartett entspringen sein könnte. Seine positive Energie erinnert an Schostakowitschs kurz zuvor vollendete Neunte Sinfonie (1945) und bereitet den Hörer in keiner Weise auf die tragischen Abgründe vor, die das Quartett später noch ausloten wird. Das eigenwillige Thema ist eher versonnen, während die Durchführung mit ihrer Doppelfuge hervorsteht, die eines Mozart würdig wäre. Nach der Reprise bringt die Coda das Werk zu einem fulminanten Abschluss.

Die verbleibenden vier Sätze des Quartetts folgen dem Modell der Achten Sinfonie, mit zwei grotesken Scherzoartigen Sätzen gefolgt von Katharsis in einem tragischen langsamen Satz und resignierter Akzeptanz im Finale. Der zweite Satz, *Moderato con moto*, beginnt mit einem bäurischen Tanzthema in der ersten Violine und endet in spöttischen aufsteigenden Glissandi. Der Eindruck verbissener Beharrlichkeit entsteht mittels der repetierten Viertelnoten in der Bratsche, die sich in ein zweites, nicht weniger krudes Thema verwandeln. Einen Kontrast bildet das dritte Thema in Fis-Dur, in dem scheinbar aus großer Ferne und *pianissimo* Staccato-Akkorde erklingen. Der Satz endet ruhig, aller Energie beraubt, woraufhin der dritte Satz, *Allegro non troppo*, in grotesker Karikatur in einen pöbelhaften *danse macabre* in der ersten Violine ausbricht. Das zweite Thema steigert sich zu von allen Instrumenten gemeinsam gespielten *fff*-Doppelgriffakkorden, die an zuckende Peitschenhiebe denken lassen. Nun folgt ein gleichermaßen bedrohliches drittes Thema in der Bratsche, begleitet von sarkastischen

Pizzicato-Noten. Das anschließende Adagio zeichnet eine verwüstete Landschaft, in dem das Trauermarsch-Thema mit seinem charakteristischen Auftakt in punktierten Rhythmen von den drei tieferen Instrumenten präsentiert wird, die mit dem elegischen Lamento der ersten Violine alternieren – Ausdruck unerträglichen Leids. Nach einem überaus kraftvollen Höhepunkt zieht das Cello sich *diminuendo* zurück und übernimmt die Rolle einer Trommel in einem Grabgeläut, während die Bratsche ein letztes Mal das Lamento anstimmt. Die Musik geht in das Moderato-Finale über, aus dessen Schattenwelt sich das Cello mit einem sanften pastoralen Thema im 6/8-Takt löst. Dieses steht in scharfem Kontrast zu dem zweiten Thema, einem gemessenen Tanz, der schon bald jüdische Anklänge integriert. Indem die Musik einem Höhepunkt entgegen drängt, bricht der Trauermarsch aus dem vorigen Satz mit erschreckender Bedrohlichkeit wieder hervor. Die Reprise und Coda bringt zunehmende Entspannung, indem das Eröffnungsthema fragmentiert wird und schließlich erklingt, während die erste Violine über einem ruhigen F-Dur-Akkord in die Höhe steigt.

Zwischen der Komposition des Dritten und der des Vierten Quartetts lagen nur drei Jahre, in denen Schostakowitsch erneut in Ungnade fiel, diesmal zusammen mit Prokofjew, Myaskowsky und Khatschaturian. Ihnen wurde vorgeworfen, nicht „für das Volk“ zu schreiben und auf schädliche Weise „formalistische Tendenzen“ zu verbreiten. Der „Erlass gegen den Formalismus in der Musik“ vom Februar 1948 bestrafte Komponisten mit finanziellen Entbehrungen und dem Wegfallen von Auftritten oder Kompositionsaufträgen. Um zu überleben, waren sie gezwungen, für Propagandafilme und zu ideologisch akzeptablen Themen zu komponieren. Schostakowitsch fügte sich, schrieb zugleich aber auch ernste Musik – für die Schublade, wissend dass deren Aufführung auf „bessere Zeiten“ warten musste.

Im Zuge der entfesselten kommunistischen Kampagnen gegen die Künste und Wissenschaften wurden besonders auch „entwurzelte Kosmopoliten“ – ein Euphemismus für Juden – angegriffen. Schostakowitsch verabscheute den hier implizierten Antisemitismus und wählte in fast perverser Absicht jüdische Themen für seine Musik, zuerst in dem 1948 entstandenen Liederzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* und dann in seinem sehr persönlichen **Vierten Quartett in D-Dur op. 83**, das im Sommer 1949 im Tandem mit dem patriotischen Oratorium *Das Lied der Wälder* entstand.

Nach dem monumentalen Umfang seiner beiden Vorgänger erscheint das Vierte Quartett fast wie ein Leichtgewicht; dies ist allerdings eine Täuschung, denn die Musik endet ganz anders als sie beginnt. Das das Werk eröffnende Allegretto weckt Assoziationen von festlichem Gesang, wobei das Thema in den beiden Violinen über einem anhaltenden Bordun erklingt. Der Musik fehlt Entwicklung im klassischen Sinne, eher verdankt sie ihren Charakter Traditionen der russischen Chormusik. Der zweite Satz, ein Andantino in F-Moll, kombiniert eine elegische Romanze mit Sarabande-artigen Rhythmen. Die melancholische Stimmung bestimmt

den gesamten Satz, der *pianissimo* endet. Das anschließende Allegretto greift dieselbe sanfte Dynamik auf, alle Instrumente spielen mit Dämpfern. Trotzdem enthält der Satz eine Art gezügelter Energie, die ihn insgesamt mit Spannung erfüllt, sei es in dem Staccato-Thema des Cellos am Anfang oder in dem Legato gespielten zweiten Thema, das in Unisono-Oktaven erklingt. Selbst das dritte Thema, eine tanzartige Melodie mit deutlichen Anklängen an jüdische Musik, die in den mittleren Stimmen über den Pizzicati im Cello ausgeführt wird, vermittelt ein Gefühl von Beklommenheit. Nur gelegentlich unterbrechen die Expressivität und laute Dynamik des Satzes die bedrohliche Stimmung. Eine kurze Einleitung in der Bratsche dient als Überleitung zu dem abschließenden ausgedehnten Allegretto. Bedeutungsvoll wird die Melodielinie der Bratsche zu einem vier Noten umfassenden isolierten Motiv komprimiert, begleitet von Pizzicati in den übrigen Streichern, die sich in laute Akkorde verwandeln und damit den eigentlichen Beginn des Finale ankündigen. Hier folgt auf das zentrale jüdische Thema, das von einer stampfenden Begleitung in den tiefen Streichern unterstützt wird, unmittelbar ein zweites, klagendes, jüdisches Thema, wobei beide Themen von Schostakowitsch erfunden sind. Auf dem von Tremolando und Akkordschlägen angekündigten Höhepunkt des Satzes tauchen die Bratschen-Themen aus der überleitenden Introduction mit großer Dramatik plötzlich wieder auf, gefolgt von einer verlangsamt und überaus expressiven Version des vom Cello ausgeführten einleitenden jüdischen Themas. In der verbleibenden Musik stellt sich eine gewisse Entspannung ein und der Satz endet mit einer knappen Coda, in der auf einen kurzen Choral ein sanftes Lebewohl in der ersten Violine folgt, das eigentlich der Kadenz von Schostakowitschs Erstem Violinkonzert (1947/48) entnommen ist – das Werk war zu der Zeit noch unbekannt, da es erst nach Stalins Tod zur Aufführung kam. Der Schluss trägt die Anweisung *morendo* (sterbend), die in Schostakowitschs Kompositionen immer häufiger auftauchen sollte.

Das **Fünfte Quartett in B-Dur op. 92** wurde vier Monate vor Stalins Tod vollendet und am 13. November 1953 uraufgeführt, kurz vor der verspäteten Premiere des Vierten. Schostakowitsch kehrt hier zur großen Form zurück, das Werk kann zum Teil als Skizze für seine im selben Jahr entstandene Zehnte Sinfonie gelten. Inspiriert wurde es von seiner ehemaligen Schülerin und aktuellen Muse Galina Ustvolskaya, auch wenn es den Mitgliedern des Beethoven-Quartetts gewidmet ist.

Die dreisätzig Anlage – langsam, schnell, langsam – setzt das Quartett als Träger orchestraler Klangstärke ein. Das Eröffnungsthema des ersten Satzes zeichnet sich durch eine obsessive Verwendung kurzer Motive aus, mit formgebenden Bausteinen, die sich gut zur Weiterentwicklung eignen. Eine besonders insistierende Komponente ist das fünf Noten umfassende Motiv der Bratsche, das die Töne von Schostakowitschs musikalischer Signatur „DSCH“¹ verwendet, allerdings in leicht veränderter Reihenfolge. Einen Gegensatz

1 Das Motiv besteht aus den Noten D-Es-C-H, welche zusammengefasst D-S-C-H ergeben. Es steht für seine Initialen (Д. Ш.), und zwar in deutscher Schreibweise (D. Sch.).

hierzu bildet das ausdrucksvolle zweite Thema – eine walzerhafte Melodie begleitet von Staccato-Achteln und mit einem „zwei-gegen-drei“-Rhythmus. Die sinfonisch dichte Durchführung baut zunehmend Spannung auf und drängt unerbittlich einem Höhepunkt entgegen. Hier führt Schostakowitsch ein neues sangliches Thema ein, das er Ustvolkskayas Klarinettenrio von 1949 entlehnt hat und das sich durch Tonwiederholungen und einen Sextsprung nach oben auszeichnet. Während Ustvolkskaya dieses Thema auf zurückhaltende und objektive Weise einsetzt, transformiert Schostakowitsch es in ein hochemotionales Ausdrucksmittel. Nun klingt es wie ein leidenschaftlicher Appell im *fff*, während es in seiner Wiederholung in der Coda gedämpft erscheint, wie ein resigniertes fernes Lebewohl.

Der zweite Satz – ein Andante, verbunden durch das ausgehaltene hohe F in der Violine – beginnt mit einem in der Bratsche präsentierten Thema in h-Moll, in dem das karge Satzgewebe und verminderte Intervalle eine Stimmung einsamer Kontemplation evozieren. Der ergreifend schöne mittlere Abschnitt erinnert mit seinen Dur/Moll-Wechseln an Schubert. Nach einer Moderato-Einleitung, in der die zweite Violine mit dem – Schostakowitschs Initialen repräsentierenden – Halbton-Intervall von D und Es spielt, hebt das Finale mit einem munteren Thema in der Bratsche an. Das von der ersten Violine eingeführte neue chromatische Material lässt sich als eine Version des zweiten Themas der Zehnten Sinfonie identifizieren. Von seinem ruhigen ersten Auftauchen durchläuft es eine intensive Entwicklung, in der die Musik einem stürmischen Höhepunkt entgegen drängt. Hier hat das von Ustvolkskaya entlehnte Thema einen letzten dramatischen Auftritt in den beiden Violinen, begleitet von donnernden Akkordschlägen in den tieferen Stimmen. Nach einer auf dem fragmentierten Eingangsthema basierenden Coda endet das Quartett in stiller Resignation. Die insistierende Wiederholung des Schostakowitschs Namen repräsentierenden Intervalls, verbunden mit der bedeutsamen Verwendung des Themas von Ustvolkskaya, transportiert offensichtlich eine sehr persönliche Botschaft.

ELIZABETH WILSON
Übersetzung: Stephanie Wollny

Cuarteto Casals - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH
The Art of Fugue
CD HMM 902717



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Complete String Quartets

#1 – 'Inventions'

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



#2 – 'Revelations'

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



#3 – 'Apotheosis'

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



LUGI BOCCHERINI

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



JOSEPH HAYDN

String Quartets Op. 33
2 CD HMG 502022.23

The Seven Last Words of Christ
*Die sieben letzten Worte unseres
Erlösers am Kreuze*

Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix
CD HMC 902162



WOLFGANG AMADEUS MOZART

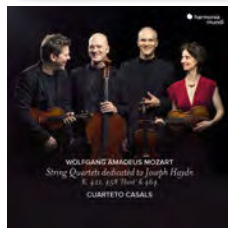
String Quartets dedicated to Joseph Haydn

#1 – K. 387, 428 & 465
CD HMC 902186

#2 – K. 421, 458 & 464
CD HMM 902654

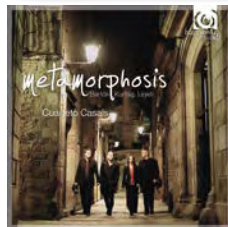
FRANZ SCHUBERT

String Quartets D. 87 & 887
CD HMC 902121



BÉLA BARTÓK
GYÖRGY LIGETI
GYÖRGY KURTÁG
Metamorphosis

Hungarian 20th century string quartets
CD HMC 902062



To be released in 2025 & 2026
DMITRI SHOSTAKOVICH
Complete String Quartets
#2 – Nos. 6-12 | #3 – Nos. 13-15





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : octobre 2023, La Courroie, Entraigues-sur-la-Sorgue (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

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

Mastering : Alexandra Evrard

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

Illustration : Kasimir Malevitch, *Croix rouge sur cercle noir*, après 1914

Amsterdam, Stedelijk Museum, akg-images

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com
cuartetocasals.com