



**SHOSTAKOVICH**  
String Quartets Nos 2, 7 & 10  
**Jerusalem Quartet**



# SHOSTAKOVICH, Dmitri (1906–75)

## String Quartet No. 2 in A major

37'28

Op. 68 (1944) *(Sikorski)*

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | I. Overture. <i>Moderato con moto</i>     | 8'31  |
| 2 | II. Recitative and Romance. <i>Adagio</i> | 12'03 |
| 3 | III. Valse. <i>Allegro</i>                | 5'31  |
| 4 | IV. Theme with Variations. <i>Adagio</i>  | 11'07 |

## String Quartet No. 7 in F sharp minor

12'56

Op. 108 (1959–60) *(Sikorski)*

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 5 | I. <i>Allegretto</i> –                  | 3'34 |
| 6 | II. <i>Lento</i> –                      | 3'20 |
| 7 | III. <i>Allegro</i> – <i>Allegretto</i> | 6'00 |

## String Quartet No. 10 in A flat major

24'00

Op. 118 (1964) *(Sikorski)*

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 8  | I. <i>Andante</i>                      | 4'20 |
| 9  | II. <i>Allegretto furioso</i>          | 4'04 |
| 10 | III. <i>Adagio</i> –                   | 6'08 |
| 11 | IV. <i>Allegretto</i> – <i>Andante</i> | 9'17 |

TT: 75'20

## Jerusalem Quartet

Alexander Pavlovsky *violin I* · Sergei Bresler *violin II*

Ori Kam *viola* · Kiril Zlotnikov *cello*

The fifteen string quartets show Shostakovich at his most concentrated and most intimate. Although each is quite different in form and structure, every bar of them reveals some aspect of the composer's character, from wild humour to black despair, with an all-pervasive nervous tension underlying even the most apparently simple ideas. Lacking texts, descriptive titles or any overt public agenda, the quartets have rarely been subjected to the sort of social and political interpretations that cling to so many of Shostakovich's larger-scale works and they can therefore be heard as revelations of the composer's musicianship in its most essential form.

In his twenties Shostakovich needed to experiment, to find new uses for old forms, to expand the boundaries of what was possible or acceptable, to take what he could from innovations in the West and make use of them in his own way. From the successful première of his First Symphony in 1926 until the grim hand of Soviet officialdom slapped him down ten years later, music of every kind poured out of him. In addition to four symphonies, two operas and three full-length ballets there was an enormous amount of music for film and theatre. Chamber music, though, was still a minor part of his huge output until the Cello Sonata in 1936 and the First String Quartet in 1938. These were the dangerous years when official disapproval could quite literally be a matter of life or death in Stalin's Russia. Following *Pravda's* condemnation of the opera *Lady Macbeth of Mtsensk* in 1936 and the forced withdrawal of his Fourth Symphony later that year, Shostakovich had won his way back to favour with the Fifth Symphony in 1937. Perhaps he now felt that the string quartet medium was something of a safe space. It avoided the public scrutiny given to music for the stage or symphony orchestra and he had no personal involvement as a performer. The First String Quartet was also an experimental composition, but an experiment from a new angle: in place of wildness and innovation, here was an exercise in classical form and balance, of testing ideas in the most demanding of musical textures.

The **String Quartet No. 2** is longer and deeper than the First in every respect. It was composed in September 1944, immediately after the E minor Piano Trio, with which it shares a number of features, among them inflections deriving from Jewish folk music and a lingering sense of grief at the sudden death in February of his closest friend, Ivan Sollertinsky. The two chamber works, his most deeply felt compositions between the massive Eighth Symphony of 1943 and the lighter Ninth of 1945, were given their first performances together in Leningrad in November 1944, Shostakovich playing the piano part of the Trio.

The quartet's bold A major opening, with its repeated exposition, suggests something of the weight and confidence that one might expect from a Beethoven sonata allegro. But we've come to learn that with Shostakovich confidence is often an illusion: nothing is ever quite what it seems, nothing behaves quite as we expect it to behave, nothing goes quite where we expect it to go. The tonic key is soon clouded by dissonances. Alien tonalities undermine A major not only in the first movement, but over the whole expanse of the quartet, with a constant pull towards the minor mode in which the finale will end.

The second movement, in B flat minor, is dominated by the first violin and is based on quasi-vocal ideas. It opens and closes with long passages of wordless recitative over long-sustained chords in the other instruments, and it is again the first violin that leads the central Romance, a different type of song without words. The shadowy, slithery Waltz, in E flat minor and muted throughout, derives from the second subject of the first movement. A series of phrases searching for a key introduces the finale, which consists of thirteen expressive and resourceful variations on a vocally phrased theme. These increase in tempo until the restatement of the introduction, a partial but grandiose statement of the theme and a determined A minor ending.

No composer of string quartets can escape the long shadow of Beethoven, and Shostakovich was no exception. But although Shostakovich's inventive treatment

of ideas and textures can be traced back to Beethoven, perhaps a more direct source of Shostakovich's methods than any of the string quartets might be the *Diabelli Variations* for piano, where in the course of thirty-three variations a trivial waltz is subjected to the most amazing transformations, from the ridiculous to the sublime. Many of Shostakovich's main themes are hardly striking in themselves. What makes him so fascinating a composer is what he does with these themes, how he transforms and develops them within movements and often at long range between different movements.

One notable feature of Shostakovich's quartet writing – never found in Beethoven, or indeed any of the great classical quartet composers – is his frequent direction *con sordino*. Muting a stringed instrument by placing a type of clamp over the bridge reduces its higher-frequency vibrations and overtones, resulting in a thinner, veiled sonority. It's not a question of reducing the volume of sound, since string players can produce the softest of dynamics without mutes and there are plenty of *fortissimo* markings in Shostakovich's muted passages. What he obviously aimed for by this expressive self-limitation was a structural and formal use of the contrast of sonorities between open and muted sounds.

Over half of the **String Quartet No. 7** is played *con sordino*: the ending of the first movement, the entire second movement, and the beginning and ending of the third. This quartet came soon after the Eleventh Symphony and the First Cello Concerto, and at its first performance in May 1960 the whole work had to be encored. It is dedicated to the memory of Shostakovich's first wife Nina, who had died in 1954, and whose fiftieth birthday it would have been. It may be significant that it was around this time that Shostakovich's health problems became serious: the last twenty-five years of his life involved a constant struggle against a series of debilitating illnesses, and the Seventh Quartet was composed at the end of one of his increasingly frequent hospital stays.

Shaped as three movements played without a break, the Seventh is the shortest of the fifteen quartets and the first in a minor key (Shostakovich once confessed an ambition to write twenty-four string quartets in all, one in each of the major and minor keys). The economy of means is achieved with great subtlety, particularly in the relationship between themes and their transformations. Take, for example, the very first phrase, played by the first violin alone and ending in three repeated notes. At its reprise in the first movement it is played *pizzicato* and in triple time. In this form it is heard in the finale, which starts with a vigorous fugal texture based on its inversion. This in its turn becomes a waltz measure incorporating a number of other elements from the first movement. The climactic moment of the finale comes quite early, and then the music gradually seems to lose momentum. Reminiscences of earlier themes come with a sense of resignation, and the ending is marked *morendo* ('dying away'), a direction found in the final bars of ten out of Shostakovich's fifteen string quartets.

The **String Quartet No. 10** was composed immediately after No. 9, and the two were given their first performances in November 1964 at the same concert in Moscow, and then the following day in Leningrad. By this stage in his life, after the controversy surrounding his Thirteenth Symphony and the rehabilitation of the Fourth Symphony and *Lady Macbeth*, Shostakovich's music tended to speak in a quieter voice and to a more intimate audience. Just like the music, the composer's photographs show him becoming gradually frailer, withdrawing year by year into a private world of anxiety and darkness. The Tenth Quartet, though, for all its questioning and complex inner references, is among the most immediately appealing of his later works.

Its first movement is brief and generally quiet, giving an impression both understated and hesitant. The opening unaccompanied phrases hint at the long-range tonal plan of the whole quartet, a tension between the keys of A flat major and

E minor. The following *Allegretto furioso* comes as a violent contrast, with ferocious, almost percussive textures straining towards a full orchestral sound reminiscent of the scherzo of the Tenth Symphony. Much of the gravely beautiful third movement unfolds as an accompanied duet between the first violin and cello, which first presents the theme. The sharply rhythmic idea that introduces the finale suggests something casual or even lighthearted, but although it underlies the whole movement, it is the recall of themes from the previous movements that provide centres of emotional gravity. Like the Seventh, the Tenth Quartet ends muted, *pianissimo* and *morendo*, and again the feeling is of conclusion but not resolution.

There will always be some ambiguity in our response to much of Shostakovich's music, generally centred around the basic conflict between his creative character and his changing relationship to the demands of the Soviet state. Knowledge of his historical, social and personal circumstances will obviously sharpen one's reactions, but with the exception of the overtly confessional Eighth, any verbal interpretation of the string quartets can actually be restrictive. The effect may sometimes be enigmatic, but the music itself is always clear and lucid. How we react to it is a matter of each listener's personal response. After all, whatever composers may put into their music, consciously or unconsciously, they have no control over what we may bring to it or take from it.

© Andrew Huth 2025

'Passion, precision, warmth, a gold blend: these are the trademarks of this excellent Israeli string quartet' (*The Times*). Since the **Jerusalem Quartet**'s founding in 1993 and subsequent 1996 début, the four Israeli musicians have embarked on a journey of growth and maturation. This journey has resulted in a wide repertoire and stunning depth of expression, which carries on the string quartet tradition in a unique

manner. The ensemble has found its core in a warm, full, human sound and an egalitarian balance between high and low voices. This approach allows the quartet to maintain a healthy relationship between individual expression and a transparent and respectful presentation of the composer's work. It is also the drive and motivation for the continuing refinement of its interpretations of the classical repertoire as well as exploration of new epochs.

The Jerusalem Quartet is a regular and beloved guest on the world's great concert stages. Performances include a Beethoven quartet cycle at Wigmore Hall in London, a Bartók cycle at the Salzburg Festival, an annual string quartet seminar in Crans-Montana Switzerland and a residency at the Jerusalem Academy of Music. The ensemble's recordings have gained numerous awards, such as the Diapason d'Or and the *BBC Music Magazine* Award for chamber music.

[www.jerusalem-quartet.com](http://www.jerusalem-quartet.com)



Die fünfzehn Streichquartette zeigen Schostakowitsch in seiner konzentriertesten und intimsten Form. Obwohl jedes von ihnen in Form und Struktur recht unterschiedlich ist, offenbart jeder Takt einen Aspekt des Charakters des Komponisten, von wildem Humor bis zu schwarzer Verzweiflung, mit einer allgegenwärtigen nervösen Spannung, die selbst den scheinbar einfachsten Ideen zugrunde liegt. Ohne Texte, beschreibende Titel oder ein offenkundiges öffentliches Anliegen wurden die Quartette selten der Art von sozialen und politischen Interpretationen unterworfen, die so vielen von Schostakowitschs größeren Werken anhaften, und sie können daher als Offenbarungen der Musikalität des Komponisten in ihrer wesentlichsten Form gehört werden.

In seinen Zwanzigern hatte Schostakowitsch das Bedürfnis zu experimentieren, neue Verwendungsmöglichkeiten für alte Formen zu finden, die Grenzen des Möglichen oder Akzeptablen zu erweitern, Innovationen aus dem Westen aufzugreifen und sie auf seine Weise zu nutzen. Von der erfolgreichen Uraufführung seiner Ersten Symphonie im Jahr 1926 bis zu dem Zeitpunkt, an dem er zehn Jahre später von der strengen Hand der sowjetischen Obrigkeit niedergeschlagen wurde, strömte Musik jeglicher Art aus ihm heraus. Neben vier Symphonien, zwei Opern und drei abendfüllenden Balletten entstand eine enorme Menge an Musik für Film und Theater. Die Kammermusik spielte jedoch bis zur Cellosonate (1936) und dem ersten Streichquartett (1938) nur eine untergeordnete Rolle in seinem umfangreichen Schaffen. Es waren die gefährlichen Jahre, in denen die offizielle Missbilligung in Stalins Russland buchstäblich über Leben und Tod entscheiden konnte. Nach der Verurteilung der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* durch die *Prawda* im Jahr 1936 und der erzwungenen Rücknahme seiner vierten Symphonie im selben Jahr hatte sich Schostakowitsch mit der fünften Symphonie im Jahr 1937 wieder in die Gunst der Öffentlichkeit gespielt. Vielleicht war er nun der Meinung, dass das Medium Streichquartett so etwas wie ein sicherer Raum war. Es vermied die

öffentliche Aufmerksamkeit, die mit Musik für die Bühne oder das Symphonieorchester verbunden war, und er war als Interpret nicht mehr persönlich betroffen. Das Erste Streichquartett war ebenfalls eine experimentelle Komposition, aber ein Experiment aus einem neuen Blickwinkel: Anstelle von Wildheit und Innovation ging es hier um eine Übung in klassischer Form und Ausgewogenheit, um die Erprobung von Ideen in den anspruchsvollsten musikalischen Texturen.

Das **Streichquartett Nr. 2** ist in jeder Hinsicht länger und tiefer als das Erste. Es wurde im September 1944 komponiert, unmittelbar nach dem Klaviertrio in e-moll, mit dem es eine Reihe von Gemeinsamkeiten aufweist, darunter Anklänge an die jüdische Volksmusik und die anhaltende Trauer über den plötzlichen Tod seines engsten Freundes Ivan Sollertinsky im Februar. Die beiden Kammermusikwerke, seine am tiefsten empfundenen Kompositionen zwischen der gewaltigen Achten Symphonie von 1943 und der leichteren Neunten von 1945, wurden im November 1944 in Leningrad gemeinsam uraufgeführt, wobei Schostakowitsch den Klavierpart des Trios spielte.

Der kühne Beginn des Quartetts in A-Dur mit seiner wiederholten Exposition suggeriert etwas von dem Gewicht und der Zuversicht, die man von einem *Allegro* einer Beethoven-Sonate erwarten könnte. Aber wir haben gelernt, dass die Zuversicht bei Schostakowitsch oft eine Illusion ist: Nichts ist jemals ganz so, wie es scheint, nichts verhält sich so, wie wir es erwarten, nichts geht ganz dahin, wo wir es erwarten. Die Tonika wird bald durch Dissonanzen getrübt. Fremde Tonalitäten untergraben A-Dur nicht nur im ersten Satz, sondern über die gesamte Länge des Quartetts hinweg, mit einem ständigen Sog in Richtung der Moll-Tonart, in der das Finale enden wird.

Der zweite Satz in b-moll wird von der ersten Violine dominiert und basiert auf quasi-vokalen Ideen. Er beginnt und schließt mit langen Passagen wortlosen Rezi-tativs über lang gehaltenen Akkorden der anderen Instrumente, und wieder ist es

die erste Violine, die die zentrale Romanze anführt, eine andere Art von Lied ohne Worte. Der schattenhafte, schlüpfrige Walzer in es-moll, der durchweg gedämpft ist, geht auf das zweite Thema des ersten Satzes zurück. Eine Reihe von Phrasen, die nach einer Tonart suchen, leitet das Finale ein, das aus dreizehn ausdrucksstarken und einfallsreichen Variationen über ein vokal phrasiertes Thema besteht. Diese steigern das Tempo bis zur Wiederaufnahme der Einleitung, einer teilweisen, aber grandiosen Darstellung des Themas und einem entschlossenen a-moll-Schluss.

Kein Komponist von Streichquartetten kann sich dem langen Schatten Beethovens entziehen, und Schostakowitsch war da keine Ausnahme. Doch obwohl Schostakowitschs erfinderischer Umgang mit Ideen und Texturen auf Beethoven zurückgeht, sind die *Diabelli-Variationen* für Klavier vielleicht eine direktere Quelle für Schostakowitschs Methoden als die Streichquartette, in denen im Laufe von drei- und dreißig Variationen ein trivialer Walzer den erstaunlichsten Verwandlungen unterzogen wird, vom Lächerlichen bis zum Erhabenen. Viele von Schostakowitschs Hauptthemen sind an sich kaum auffällig. Was ihn als Komponisten so faszinierend macht, ist das, was er mit diesen Themen macht, wie er sie innerhalb der Sätze und oft über weite Strecken zwischen verschiedenen Sätzen umwandelt und entwickelt.

Ein bemerkenswertes Merkmal von Schostakowitschs Quartettkompositionen – das weder bei Beethoven noch bei einem der großen klassischen Quartettkomponisten zu finden ist – ist seine häufige Anweisung *con sordino*. Das Dämpfen eines Streichinstruments durch Anbringen einer Art Klemme über dem Steg reduziert die höherfrequenten Schwingungen und Obertöne, was zu einem dünneren, verschleierten Klang führt. Dabei geht es nicht darum, die Lautstärke des Klangs zu reduzieren, denn Streicher können auch ohne Dämpfer die leiseste Dynamik erzeugen, und in Schostakowitschs gedämpften Passagen gibt es viele *Fortissimo*-Markierungen. Was er mit dieser expressiven Selbstbeschränkung offensichtlich

bezweckte, war eine strukturelle und formale Nutzung des klanglichen Kontrasts zwischen offenen und gedämpften Klängen.

Mehr als die Hälfte des **Streichquartetts Nr. 7** wird *con sordino* gespielt: das Ende des ersten Satzes, der gesamte zweite Satz sowie der Anfang und das Ende des dritten Satzes. Dieses Quartett entstand kurz nach der Elften Symphonie und dem Ersten Cellokonzert, und bei seiner Uraufführung im Mai 1960 musste das gesamte Werk als Zugabe gespielt werden. Es ist dem Andenken an Schostakowitschs erste Frau Nina gewidmet, die 1954 verstorben war und deren fünfzigster Geburtstag es gewesen wäre. Es mag bezeichnend sein, dass Schostakowitschs Gesundheitsprobleme um diese Zeit ernsthaft wurden: Die letzten 25 Jahre seines Lebens waren ein ständiger Kampf gegen eine Reihe von schwächenden Krankheiten, und das Siebte Quartett wurde am Ende eines seiner immer häufigeren Krankenhausaufenthalte komponiert.

Das Siebte ist das kürzeste der fünfzehn Quartette und das erste in einer Moll-Tonart (Schostakowitsch gestand einmal den Ehrgeiz, insgesamt vierundzwanzig Streichquartette schreiben zu wollen, eines in jeder Dur- und Moll-Tonart) und besteht aus drei Sätzen, die ohne Pause gespielt werden. Die Sparsamkeit der Mittel wird mit großer Subtilität erreicht, vor allem in der Beziehung zwischen den Themen und ihren Verwandlungen. Nehmen wir zum Beispiel die allererste Phrase, die nur von der ersten Violine gespielt wird und in drei wiederholten Noten endet. Bei ihrer Reprise im ersten Satz wird sie *pizzicato* und im Dreiertakt gespielt. In dieser Form erklingt sie auch im Finale, das mit einer kräftigen fugierten Textur beginnt, die auf ihrer Umkehrung basiert. Diese geht wiederum in einen Walzertakt über, der eine Reihe weiterer Elemente aus dem ersten Satz enthält. Der Höhepunkt des Finales kommt recht früh, und dann scheint die Musik allmählich an Schwung zu verlieren. Reminiszenzen an frühere Themen kommen mit einem Gefühl der Resignation, und der Schluss ist mit *morendo* („Absterben“) überschrieben, eine

Anweisung, die in den letzten Takten von zehn der fünfzehn Streichquartette von Schostakowitsch zu finden ist.

Das **Streichquartett Nr. 10** wurde unmittelbar nach Nr. 9 komponiert, und die beiden wurden im November 1964 im selben Konzert in Moskau und am folgenden Tag in Leningrad uraufgeführt. In dieser Phase seines Lebens, nach der Kontroverse um seine Dreizehnte Symphonie und der Rehabilitierung der Vierten Symphonie und *Lady Macbeth*, neigte Schostakowitschs Musik dazu, mit leiserer Stimme und zu einem intimeren Publikum zu sprechen. Wie die Musik, so zeigen auch die Fotografien des Komponisten, dass er allmählich schwächer wurde und sich Jahr für Jahr in eine private Welt der Angst und Dunkelheit zurückzog. Das Zehnte Quartett gehört jedoch trotz seiner fragenden und komplexen inneren Bezüge zu den unmittelbar ansprechendsten seiner späteren Werke.

Der erste Satz ist kurz und im Allgemeinen ruhig und vermittelt einen ebenso zurückhaltenden wie zögerlichen Eindruck. Die einleitenden unbegleiteten Phrasen deuten auf den langfristigen Klangplan des gesamten Quartetts hin, eine Spannung zwischen den Tonarten As-Dur und e-moll. Das folgende *Allegretto furioso* bildet einen heftigen Kontrast mit wilden, fast perkussiven Texturen, die auf einen vollen Orchesterklang zusteuern, der an das Scherzo der Zehnten Symphonie erinnert. Ein Großteil des ersten, schönen dritten Satzes entfaltet sich als begleitetes Duett zwischen der ersten Violine und dem Cello, das zuerst das Thema vorstellt. Der scharfe rhythmische Einfall, der das Finale einleitet, suggeriert etwas Zwangloses oder gar Unbeschwertes, doch obwohl er dem ganzen Satz zugrunde liegt, sind es die Rückgriffe auf Themen aus den vorangegangenen Sätzen, die das Zentrum der emotionalen Schwere bilden. Wie das Siebte endet auch das Zehnte Quartett gedämpft, *pianissimo* und *morendo*, und auch hier hat man das Gefühl eines Abschlusses, aber nicht einer Lösung.

Es wird immer eine gewisse Ambiguität in unserer Reaktion auf einen Großteil

von Schostakowitschs Musik geben, die sich im Allgemeinen um den grundlegenden Konflikt zwischen seinem kreativen Charakter und seiner sich verändernden Beziehung zu den Anforderungen des sowjetischen Staates dreht. Die Kenntnis seiner historischen, sozialen und persönlichen Umstände wird natürlich die Reaktionen schärfen, aber mit Ausnahme des offen bekenntnishaften Achten Streichquartetts kann jede verbale Interpretation der Streichquartette tatsächlich einschränkend wirken. Die Wirkung mag manchmal rätselhaft sein, aber die Musik selbst ist immer klar und deutlich. Wie wir auf sie reagieren, ist für jeden Hörer individuell. Denn was auch immer die Komponisten bewusst oder unbewusst in ihre Musik einfließen lassen, sie haben keine Kontrolle darüber, was wir in sie einbringen oder aus ihr mitnehmen.

© *Andrew Huth 2025*

„Leidenschaft, Präzision, Wärme, eine goldene Mischung: das sind die Markenzeichen dieses hervorragenden israelischen Streichquartetts“ (*The Times*). Seit der Gründung des **Jerusalem Quartetts** im Jahr 1993 und seinem Debüt im Jahr 1996 haben sich die vier israelischen Musiker auf eine Reise des Wachstums und der Reifung begeben. Das Ergebnis dieser Reise ist ein breites Repertoire und eine erstaunliche Ausdruckstiefe, die die Tradition des Streichquartetts in einzigartiger Weise fortführt. Das Ensemble hat seinen Kern in einem warmen, vollen, menschlichen Klang und einer gleichberechtigten Balance zwischen hohen und tiefen Stimmen gefunden. Dieser Ansatz ermöglicht es dem Quartett, ein gesundes Verhältnis zwischen individuellem Ausdruck und einer transparenten und respektvollen Präsentation des Werks des Komponisten zu wahren. Er ist auch der Antrieb und die Motivation für die kontinuierliche Verfeinerung seiner Interpretationen des klassischen Repertoires sowie für die Erkundung neuer Epochen.

Das Jerusalem Quartet ist ein regelmäßiger und beliebter Gast auf den großen Konzertbühnen der Welt. Zu den Auftritten gehören ein Beethoven-Quartett-Zyklus in der Wigmore Hall in London, ein Bartók-Zyklus bei den Salzburger Festspielen, ein jährliches Streichquartettseminar in Crans-Montana Schweiz und ein Aufenthalt an der Jerusalem Academy of Music. Die Aufnahmen des Ensembles wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter der Diapason d'Or und der *BBC Music Magazine Award* für Kammermusik.

[www.jerusalem-quartet.com](http://www.jerusalem-quartet.com)

Les quinze quatuors à cordes de Dmitri Chostakovitch montrent le compositeur sous son jour le plus concentré et le plus intime. Bien que chacun soit très différent dans sa forme et sa structure, chacune de leurs barres de mesure révèle un aspect du caractère du compositeur qui passe de l'humour sauvage au désespoir le plus noir, avec une tension nerveuse omniprésente qui sous-tend même les idées en apparence les plus simples. Dépourvus de textes, de titres descriptifs ou de tout programme manifeste, les quatuors ont rarement fait l'objet d'interprétations sociales et politiques comme tant d'œuvres de plus grande envergure de Chostakovitch. Ils peuvent donc être écoutés en tant que manifestations de la musicalité du compositeur dans sa forme la plus fondamentale.

Alors qu'il était dans la vingtaine, Chostakovitch a ressenti le besoin d'expérimenter, de trouver de nouvelles utilisations pour d'anciennes formes, de repousser les limites de ce qui était possible ou acceptable, de prendre ce qu'il pouvait des innovations occidentales et de les utiliser à sa manière. Entre la création couronnée de succès de sa Première Symphonie en 1926 jusqu'à la retentissante gifle assénée par l'administration soviétique dix ans plus tard, toutes sortes de musique ont jailli de lui. Aux quatre symphonies, aux deux opéras et aux trois ballets complets s'ajoute une énorme quantité de musique pour le cinéma et le théâtre. Cependant, jusqu'à la Sonate pour violoncelle en 1936 et le Premier quatuor à cordes en 1938, la musique de chambre n'occupa qu'une place mineure dans son immense production. C'étaient les années dangereuses où une désapprobation officielle pouvait littéralement être une question de vie ou de mort dans la Russie de Staline. Après la condamnation par la *Pravda* de l'opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk* en 1936 et le retrait forcé de sa Quatrième Symphonie plus tard la même année, Chostakovitch avait regagné les faveurs du public avec sa Cinquième Symphonie en 1937. Peut-être estimait-il désormais que le quatuor à cordes était une sorte d'espace sûr. Il évitait ainsi l'examen public qu'impliquent la musique pour la scène ou l'orchestre



symphonique, et ne participait pas personnellement en tant qu'interprète. Le premier quatuor à cordes était également une composition expérimentale, mais une expérience sous un angle nouveau : au lieu de la sauvagerie et de l'innovation, c'était plutôt un exercice de forme et d'équilibre classiques consistant à tester des idées dans les textures musicales les plus exigeantes.

Le **Quatuor à cordes n° 2** est plus long et plus profond que le Premier à tous égards. Il a été composé en septembre 1944, immédiatement après le Trio pour piano en mi mineur avec lequel il partage un certain nombre de caractéristiques, notamment des inflexions dérivant de la musique folklorique juive et un sentiment de deuil persistant à la suite de la mort soudaine, en février, de son ami le plus proche, Ivan Sollertinski. Les deux œuvres de chambre, ses compositions les plus profondes entre la massive Huitième Symphonie de 1943 et la plus légère Neuvième de 1945, ont été jouées pour la première fois ensemble à Leningrad (aujourd'hui Saint-Pétersbourg) en novembre 1944, Chostakovitch tenant la partie de piano de son Trio.

L'ouverture audacieuse du quatuor en la majeur, avec son exposition répétée, suggère quelque chose du poids et de l'assurance que l'on pourrait attendre d'un allegro de sonate beethovenien. Mais nous savons bien que chez Chostakovitch, l'assurance n'est souvent qu'illusoire : rien n'est jamais tout à fait ce qu'il semble être, rien ne se comporte tout à fait comme nous l'attendons, rien ne va tout à fait là où nous l'anticipons. La tonalité de base est rapidement obscurcie par des dissonances. Des tonalités éloignées minent le la majeur, non seulement dans le premier mouvement, mais dans tout le quatuor, avec une traction constante vers le mode mineur dans lequel se terminera le finale.

Le deuxième mouvement, en si bémol mineur, est dominé par le premier violon et repose sur des idées quasi vocales. Il s'ouvre et se termine par de longs passages qui rappellent un récitatif sans paroles sur des accords longuement soutenus joués

par les autres instruments, et c'est à nouveau le premier violon qui dirige la romance centrale, un autre type de chant sans paroles. La valse sombre et insaisissable, en mi bémol mineur et jouée avec sourdine, dérive du deuxième sujet du premier mouvement. Une série de phrases à la recherche d'une tonalité introduit le finale qui consiste en treize variations expressives et ingénieuses sur un thème phrasé comme s'il était chanté. Leur tempo s'accélère jusqu'à la reprise de l'introduction, une déclaration partielle mais grandiose du thème et une fin déterminée en la mineur.

Aucun compositeur de quatuors à cordes ne peut échapper à l'emprise de Beethoven, et Chostakovitch ne fait pas exception. Bien que le traitement inventif des idées et des textures par Chostakovitch remonte à Beethoven, les *Variations Diabelli* pour piano constituent peut-être une source plus directe des méthodes de Chostakovitch que n'importe lequel des quatuors à cordes : au cours des trente-trois variations, une valse triviale est soumise aux transformations les plus étonnantes, du ridicule au sublime. De nombreux thèmes principaux de Chostakovitch ne sont guère frappants en soi. Ce qui fait de lui un compositeur si fascinant, c'est ce qu'il fait de ces thèmes, la manière dont il les transforme et les développe au sein des mouvements et, souvent, sur une plus longue échelle, entre les différents mouvements.

Une caractéristique notable de l'écriture pour quatuor de Chostakovitch – que l'on ne retrouve pas chez Beethoven, ni d'ailleurs chez aucun des grands compositeurs classiques de quatuors – est sa fréquente indication *con sordino*. Le jeu avec sourdine pour un instrument à cordes consiste à placer une sorte de pince sur le chevalet, ce qui réduit les vibrations et les harmoniques les plus aiguës et crée une sonorité plus mince et voilée. Il ne s'agit cependant pas de réduction du volume sonore, puisque les instrumentistes à cordes peuvent également jouer dans les nuances les plus douces sans sourdine et que les passages avec sourdine de Chostakovitch comportent de nombreux *fortissimos*. Ce qu'il visait manifestement par

cette limite expressive auto-imposée était une utilisation structurelle et formelle du contraste des sonorités entre les sons ouverts et les sons étouffés.

Plus de la moitié du **Quatuor à cordes n° 7** est jouée *con sordino* : la fin du premier mouvement, l'intégralité du deuxième mouvement, ainsi que le début et la fin du troisième. Ce quatuor a été créé peu après la Onzième Symphonie et le Premier Concerto pour violoncelle, et lors de sa première exécution en mai 1960, l'œuvre dût être rejouée au complet. Il est dédié à la mémoire de Nina, la première épouse de Chostakovitch, décédée en 1954, et dont c'était le cinquantième anniversaire. Notons que c'est à cette époque que les problèmes de santé de Chostakovitch sont devenus sérieux : les vingt-cinq dernières années de sa vie ont été marquées par une lutte constante contre une série de maladies débilitantes, et le Septième Quatuor fut composé à la fin d'un de ses séjours de plus en plus fréquents à l'hôpital.

Formé de trois mouvements d'un seul tenant, ce quatuor est le plus court des quinze et le premier dans une tonalité mineure (Chostakovitch révéla un jour son ambition d'écrire vingt-quatre quatuors à cordes en tout, un dans chacune des tonalités majeures et mineures). L'économie de moyens est réalisée avec une grande subtilité, notamment dans la relation entre les thèmes et leurs transformations. Prenons l'exemple de la toute première phrase, jouée par le seul premier violon et se terminant par trois notes répétées. Lors de sa reprise dans le premier mouvement, elle est jouée *pizzicato* et sur un rythme ternaire. C'est sous cette forme qu'on l'entend dans le finale, qui commence par une vigoureuse texture fuguée basée sur son inversion. Celle-ci passe à un rythme ternaire de valse incorporant un certain nombre d'autres éléments du premier mouvement. Le point culminant du finale survient assez tôt, puis la musique semble perdre progressivement de son élan. Les réminiscences de thèmes antérieurs sont accompagnées d'un sentiment de résignation, et la fin est marquée *morendo* (« en s'éteignant »), une indication que l'on retrouve dans les dernières mesures de dix des quinze quatuors à cordes de Chostakovitch.

Le **Quatuor à cordes n° 10** a été composé immédiatement après le neuvième, et les deux ont été créés en novembre 1964 lors du même concert à Moscou, puis le lendemain à Leningrad. À ce stade de sa vie, après la controverse autour de sa Treizième Symphonie et la réhabilitation de la Quatrième Symphonie et de *Lady Macbeth*, la musique de Chostakovitch avait tendance à parler d'une voix plus calme et à un public plus intime. Comme sa musique, les photographies du compositeur révèlent un homme de plus en plus fragile, se retirant d'année en année dans un monde intérieur empreint d'anxiété et d'obscurité. Malgré toutes ses interrogations et ses références intérieures complexes, le Dixième Quatuor est l'une des œuvres les plus séduisantes de ses dernières années.

Son premier mouvement est bref et généralement calme, donnant une impression à la fois discrète et hésitante. Les premières phrases non accompagnées laissent entrevoir le plan tonal à grande échelle de l'ensemble du quatuor, une tension entre les tonalités de la bémol majeur et de mi mineur. L'*Allegretto furioso* qui suit offre un violent contraste, avec des textures féroces, presque percussives, qui tendent vers une sonorité orchestrale rappelant le scherzo de la Dixième Symphonie. La majeure partie du troisième mouvement, d'une beauté grave, se déroule sous la forme d'un duo accompagné entre le premier violon et le violoncelle et qui expose d'abord le thème. L'idée fortement rythmée qui introduit le finale suggère quelque chose de désinvolte ou même de léger, mais bien qu'elle sous-tende tout le mouvement, il s'agit d'un rappel des thèmes des mouvements précédents qui fournit les centres de gravité émotionnelle. Comme le Septième, le Dixième Quatuor se termine avec sourdine, *pianissimo* et *morendo*, et là encore, on a l'impression d'une conclusion, mais pas d'une résolution.

Il restera toujours une certaine ambiguïté dans notre réaction face à une grande partie de la musique de Chostakovitch, généralement centrée sur le conflit fondamental entre son caractère créatif et sa relation fluctuante avec les exigences de

l'état soviétique. La connaissance des circonstances historiques, sociales et personnelles de Chostakovitch affine évidemment nos réactions, mais à l'exception du Huitième, ouvertement confessionnel, toute interprétation des quatuors à cordes peut en fait s'avérer restrictive. L'effet peut parfois être énigmatique, mais la musique elle-même est toujours claire et lucide. La façon dont nous y réagissons dépend de la réaction personnelle de chacun d'entre nous. Après tout, peu importe ce que les compositeurs mettent dans leur musique, consciemment ou inconsciemment, ils n'ont aucun contrôle sur ce que nous pouvons y apporter ou en retirer.

© *Andrew Huth 2025*

« Passion, précision, chaleur, un mélange en or : voilà la marque de fabrique de cet excellent quatuor israélien » (*The Times*). Depuis la création du **Quatuor Jérusalem** en 1993 et son premier concert en 1996, les quatre musiciens israéliens se sont engagés sur la voie de la croissance et de la maturation. Ce développement lui a permis d'aborder un vaste répertoire et de développer une profondeur d'expression exceptionnelle, qui perpétue la tradition du quatuor à cordes d'une manière unique. L'ensemble a trouvé son essence dans sa sonorité chaude, pleine et humaine et dans son équilibre égalitaire entre les voix hautes et graves. Cette approche permet au quatuor de maintenir une relation saine entre l'expression individuelle et une présentation transparente et respectueuse de l'œuvre du compositeur. C'est également le moteur et la motivation vers le raffinement continu de ses interprétations du répertoire classique ainsi que l'exploration de nouvelles époques.

Le Quatuor Jérusalem est un invité régulier et apprécié sur les plus grandes scènes internationales. Il a notamment présenté l'intégrale des quatuors de Beethoven au Wigmore Hall de Londres, un cycle Bartók au Festival de Salzbourg, un séminaire annuel pour quatuors à cordes à Crans-Montana, en Suisse, et une rési-

dence à l'Académie de musique de Jérusalem. Les enregistrements de l'ensemble ont été récompensés par de nombreux prix, tels que le « Diapason d'Or » et le « *BBC Music Magazine Award* » dans la catégorie de la musique de chambre.

*[www.jerusalem-quartet.com](http://www.jerusalem-quartet.com)*

## Instrumentarium

- Alexander Pavlovsky: violin by Antonio Stradivarius 1696, from an anonymous benefactor  
Sergei Bresler: violin by Lorenzo Storioni 1770, kindly lent by the America-Israel Culture Foundation. This violin was donated to Foundation by Isaac Stern.  
Ori Kam: viola by Hiroshi Iizuka 2006  
Kyril Zlotnikov: cello by the Amati Brothers, Cremona c. 1610 which is on loan from a Charitable Trust.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

## Recording Data

- Recording: 16th–19th March 2024 at the Markus-Sittikus-Saal, Hohenems, Germany  
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)  
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit /96 kHz  
Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel  
Executive producer: Robert Suff

## Booklet and Graphic Design

- Cover text: © Andrew Huth 2025  
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Cover photography: © Felix Broede  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2654 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden.

# JERUSALEM QUARTET

Sergei Bresler · Kyril Zlotnikov · Ori Kam · Alexander Pavlovsky



BIS-2654