

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Mardi 14 janvier 2020 – 20h30

Quatuor David Oïstrakh

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS



Ministère
culture



VILLE DE
PARIS

LE FIGARO



Programme

Dmitri Chostakovitch

Quatuor à cordes n° 4

Ludwig van Beethoven

Quatuor à cordes n° 3

ENTRACTE

Dmitri Chostakovitch

Quatuor à cordes n° 9

Béla Bartók

Six Danses populaires roumaines – transcription pour quatuor
à cordes d'Andreï Shishlov

Quatuor David Oïstrakh

Andrey Baranov, violon

Rodion Petrov, violon

Fedor Belugin, alto

Alexey Zhilin, violoncelle

FIN DU CONCERT VERS 22H20.

Les œuvres

Dmitri Chostakovitch (1906-1975)

Quatuor à cordes n° 4 en ré majeur op. 83

- I. Allegretto
- II. Andantino
- III. Allegretto
- IV. Allegretto

Composition : 1949.

Dédicace : à Piotr Williams.

Création : le 3 décembre 1953, Moscou, par le Quatuor Beethoven.

Éditeur : 1954, Mouzgziz.

Durée : environ 25 minutes.

Le *Quatrième Quatuor* est une œuvre de ténèbres. Il fut composé en décembre 1949, au terme d'une année maudite marquée notamment par un séjour de Chostakovitch à New York : à la demande expresse de Staline lui-même, il prit la tête d'une délégation soviétique envoyée au Congrès mondial pour la Paix. Sa mission consistait principalement, envers et contre toutes les évidences artistiques, à transposer les préceptes géopolitiques de la guerre froide dans le domaine de l'art, en prenant la défense du décret promulgué l'année précédente par l'Union des compositeurs de l'URSS à l'encontre d'un certain nombre de compositeurs soviétiques les plus en vue à cette époque : Prokofiev, Khatchaturian, Miaskovski, Stravinski (désormais naturalisé américain) et... lui-même, accusés tous de « formalisme ».

Ce décret inique, dicté en haut lieu, s'assortissait de l'interdiction d'exécution des principales œuvres de Chostakovitch et de la perte de ses postes d'enseignement. Privé de ressources matérielles, le musicien, âgé de 43 ans, fut contraint de répondre à des commandes officielles d'œuvres de circonstance (*Le Chant des forêts op. 81*) ou de musiques de films à la gloire du « petit père des peuples » (*La Chute de Berlin op. 82*). Dans ce contexte, une œuvre telle que le *Quatrième Quatuor* apparaît comme une sorte d'« antidote prophylactique », comme un refuge dans la pure ascèse et comme la mise à l'épreuve d'une inspiration que

le compositeur jugeait souillée par les commandes officielles. Il va de soi que ces travaux étaient condamnés au tiroir dans l'attente de jours meilleurs. Comme d'autres œuvres « secrètes » de cette période (le *Concerto pour violon op. 77* et *De la poésie populaire juive op. 79*), le *Quatuor n° 4* ne sera créé – à Moscou, par le fidèle Quatuor Beethoven – qu'en décembre 1953, après la mort de Staline.

Dédiée au scénographe Piotr Williams, l'œuvre est en quatre mouvements. La mélodie avenante du bref *Allegretto* introductif semble clouée au sol par une pédale de ré interdisant tout envol et toute modulation. Ce chant contraint s'enfle rapidement en une longue plainte dissonante, tendue à se rompre. Prisonnières de cet effet de cornemuse, les rares tentatives de modulation ne peuvent susciter de réel développement ; cette absence de conflit n'est qu'une façade, comme une dialectique vaincue par un unanimité forcée. Autrement volubile, l'*Andantino* déroule une valse lente, chargée de souvenirs anciens, interrompue par un récitatif de violon (écho de la cadence du *Concerto op. 77*). Après la reprise en sourdine, un choral lugubre s'enfonce dans le grave, avant de tenter une échappée à travers le demi-jour d'un *fa* majeur glacé. Tenant lieu de scherzo, l'*Allegretto* qui suit passe d'une balade rêveuse et inquiète (violon et violoncelle tantôt à l'octave, tantôt en fugato) à un galop effréné parcouru d'un sentiment d'abandon. Parti d'un récit d'alto, le grand finale (*Allegretto*) se lance dans une danse rustique et roborative, avant de se déliter par paliers jusqu'aux reliefs pathétiques d'éléments familiers : hurlements dissonants, choral du second mouvement, danse juive assourdie... Le ré harmonique du violoncelle incarnerait-il les âmes sauvegardées d'êtres chers ? On ne peut s'empêcher de penser aux écrivains Anna Akhmatova et Mikhaïl Zochtchenko, muselés et harcelés par les milieux officiels. Interdit de publication, le second sombrera dans la misère et la folie. Chostakovitch n'ignore pas que c'est à ce sort qu'il vient d'échapper.

Laurent Slaars

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Quatuor à cordes n° 3 en ré majeur op. 18 n° 3

- I. Allegro
- II. Andante con moto
- III. Allegro
- IV. Presto

Composition : sans doute achevé avant la fin de 1798 ; écrit en réalité le premier, et placé en troisième position sans doute sur les conseils de Schuppanzigh.

Durée : environ 20 minutes.

Douceur et souplesse caractérisent ce quatuor, premier essai plein d'inspiration, qui passe outre certaines caractéristiques tonales trop prévisibles, pour privilégier, déjà, l'expression et une véritable conversation entre les quatre instruments.

Le premier mouvement commence sur une arabesque du premier violon, d'une grâce serpentine mais tendre, appelant ses comparses au dialogue. Modulant, très mobile dès le départ, il fait place à un pont de triolets capricieux et piquants. Le deuxième thème, très vertical, en noires bien assises, se prolonge en mouvements contraires de gammes ; l'exposition s'achève sur quelques accords très affirmés et séparés de silences. Le bref développement exploite le premier thème et le pont dans un registre paisible, jusqu'au moment où les triolets passent de la légèreté à une flambée d'indignation. La coda rappelle les deux thèmes principaux avant de conclure fermement.

Dans l'admirable *Andante*, les quatre partenaires se partagent le chant en parfait équilibre, ou plutôt ne cessent de verser leur tranquille lyrisme les uns vers les autres. « La mélodie se cache dans les profondeurs de cet instrument qu'est devenu le quatuor », note André Boucourechliev. La forme-sonate, dissimulée sous la langueur rêveuse de ses éléments, attire plutôt l'attention vers l'instant présent : l'idée initiale, qui glisse du second violon au premier, ou, plus loin, du violoncelle à l'alto ; le petit canon en notes ténues, très espacées...

La coda, qui commence par un *forte* de doubles croches serrées, finit sur une mystérieuse sublimation du thème principal.

Le petit scherzo commence en écriture très homophone, dans la nuance *piano* ; sa phrase simple et balancée est développée avec aisance et souplesse dans la deuxième reprise. Le trio central, en mineur, est traversé par un tourbillon qu'échangent violon 1 et violon 2. Le retour à la première partie se projette une octave au-dessus.

Le finale précipite une forme-sonate tout en vivacité et fluidité. Le premier thème, le plus perceptible, est une tarentelle agile qui annonce Mendelssohn, lanière de triolets qui peut devenir coup de vent, tourbillon... L'effet est presque celui d'une pièce monothématique, sur le modèle de Haydn. Le développement ressasse la cellule initiale du morceau et, détail très beethovénien, se termine sur une rêverie longue et spéculative... Après une réexposition assez régulière, la coda s'achève sur trois mesures discrètes et très *piano* : le thème-vedette s'éclipse, tout simplement.

Isabelle Werck

Dmitri Chostakovitch

Quatuor à cordes n° 9 en mi bémol majeur op. 117

I. Moderato con moto – II. Adagio – III. Allegretto – IV. Adagio – V. Allegro

Composition : du 2 au 28 mai 1964.

Dédicace : à Irina Antonovna Chostakovitch.

Création : le 20 novembre 1964, dans la petite salle du Conservatoire de Moscou, en même temps que le *Quatuor n° 10*, par le Quatuor Beethoven.

Durée : environ 26 minutes.

À la fin de l'ère Khrouchtchev et du Dégel, en février 1964, le Festival de Musique contemporaine de Gorki, consacré à Chostakovitch, confirmait la reconnaissance du compositeur dans l'ensemble de l'État soviétique.

Composé au mois de mai, le *Quatuor n° 9* se donne comme un seul geste ininterrompu, à travers cinq mouvements enchaînés, tendus vers le finale. Il se distingue par son unité cyclique, par la transparence de ses textures, par des éclats dramatiques d'autant plus abrupts. Le développement motivique est concentré dans le finale. La matière tout entière dérive du premier mouvement. De tempo modéré, celui-ci est insolite sur le plan formel, avec ses panneaux qui alternent. Trois thèmes, apparentés, se dégagent. Le troisième, au caractère de signal, contient les deux éléments fondateurs : des notes répétées et trois degrés conjoints. L'*Adagio* est une complainte de l'alto, au ton commémoratif et solennel, laissant le premier violon dessiner une phrase en volutes arioso. Le scherzo-polka de cabaret progresse en crescendo jusqu'au retour du motif-signal, ouvrant le trio, sur un long trille dans l'aigu. La reprise du premier volet présente les éléments dans un ordre inversé et, en surimpression, le motif de l'*Adagio* suivant. Celui-ci sert d'introduction lente au finale, dont il anticipe le climax, tout en explorant les douze sons. De forme-sonate, avec un second thème d'allure folklorique, ce violent finale amène, au terme d'un fugato, la seconde déchirure tragique, en récitatif, répondant à celle de l'*Adagio*. La réexposition intègre les motifs du scherzo et du premier mouvement – c'est le motif-signal qui a le dernier mot.

Marianne Fripiat

Béla Bartók (1881-1945)

Six Danses populaires roumaines – transcription pour quatuor à cordes
d'Andreï Shishlov

- I. Danse du bâton [Jocul cu bâta/Bot tánc]
- II. Danse du ceinturon [Brâul]
- III. Danse sur place [Pe loc/Topogó]
- IV. Danse de Boutchoum [Buciumeana/Bucsumi tánc]
- V. « Polka » roumaine [« Poarga » românească/Román « polka »]
- VI. Danse à petits pas [Măruntelul/Aprózó]

Harmonisation: 1915.

Durée: environ 5 minutes.

Béla Bartók est âgé de 23 ans, en 1904, lorsqu'il entend une jeune servante chanter une chanson populaire hongroise. Un nouveau monde sonore s'ouvre à lui. Sous le choc de cette découverte, il part pour le Pays sicule, terre d'origine de la jeune fille, recueillir d'autres airs ancestraux. Dans cette partie reculée de la Transylvanie, alors hongroise et aujourd'hui roumaine, cohabitent Magyars et Roumains. Ainsi, dès 1906, le jeune musicien découvre-t-il des airs roumains qui, à leur tour, le fascinent. À ces deux folklores s'ajoutera bientôt le slovaque. Désormais, Bartók va collecter, transcrire, classer et étudier sans relâche ces trois fonds populaires.

Par leurs rythmes, leurs tournures mélodiques, les gammes qu'ils utilisent et même leurs structures, ces airs paysans nourrissent un profond renouveau stylistique. Grâce à eux, Bartók trouve sa voix : une modernité puisant ses aspects les plus novateurs dans d'humbles musiques issues de la nuit des temps. Afin de faire connaître ces chants et ces danses, mais aussi de s'en approprier les tournures pour qu'elles irriguent ensuite ses œuvres savantes, il en réalise de nombreux arrangements. Parmi eux, les *Danses populaires roumaines* sont certainement l'exemple le plus célèbre.

C'est en 1915 que Bartók harmonise pour piano ces sept mélodies collectées en Transylvanie de 1910 à 1912 : successivement une danse tzigane, deux airs de flûte de berger, une languoureuse mélodie de violon tzigane, une vigoureuse polka jouée par un violon rustique et, regroupés en un mouvement unique, deux brefs marîntel entendus sur un violon rustique. Bartók transcrit l'ensemble pour petit orchestre en 1917 (scindant le dernier mouvement en deux). Cet arrangement en suscitera de nombreux autres. L'un des plus prisés est celui pour quatuor à cordes d'Andreï Shishlov (né en 1945), premier violon du Quatuor Chostakovitch et ancien professeur au Conservatoire de Moscou. On y remarque particulièrement la troisième danse où, reprenant l'idée de Zoltán Székely dans son arrangement pour violon et piano réalisé en 1925 (et approuvé par Bartók), Shishlov fait jouer les instruments en sons harmoniques pour évoquer l'émission particulière et riche en harmoniques des flûtes populaires du bassin des Carpates.

Claire Delamarche

Le saviez-vous ?

Les quatuors à cordes de Beethoven

Lorsque Beethoven esquisse ses premiers quatuors à cordes, en 1798, il est déjà l'auteur de nombreuses œuvres de musique de chambre et de neuf sonates pour piano. Il a donc attendu d'avoir affermi sa première manière pour aborder le genre le plus noble et le plus savant de la musique de chambre. En 1800, il achève six quatuors à cordes regroupés en un recueil, selon les habitudes de son temps. Si cet *Opus 18* contient des idées personnelles, il témoigne avant tout de l'assimilation de style classique, tant dans le domaine du langage que de la forme.

C'est avec les trois *Quatuors à cordes op. 59* (1806), dits « *Razoumovski* » que Beethoven fait véritablement un bon en avant. Bousculant les structures formelles traditionnelles, il expérimente des textures « symphoniques », des sonorités inédites et des combinaisons instrumentales avec une énergie qui s'accompagne parfois d'agressivité. Il s'aventure aussi sur la voie de l'introspection (en particulier dans les mouvements lents), associe un matériau d'esprit populaire à un contrepoint complexe.

Après cela, il ne compose plus que des quatuors isolés, chaque partition constituant un enjeu singulier. Il semble parfois regarder vers son style de jeunesse, par exemple avec le *Quatuor op. 74* dit « *Les Harpes* » (1809), avant d'entamer une nouvelle révolution. Après le discours concentré du *Quatuor op. 95* « *Serioso* » (1810), il attend quatorze ans avant de revenir au genre et de le conduire sur des territoires inconnus. Entre 1824 et 1826, il ne compose que des quatuors à cordes, si l'on excepte quelques brèves pièces vocales d'importance mineure. Révolutions formelles, mouvements lents conçus comme de vastes méditations, références à des modèles vocaux, rugosité des textures, humour et ton populaire : Beethoven offre là une quintessence de son univers sans cesser de creuser de nouveaux sillons.

Les compositeurs

Dmitri Chostakovitch

Issu d'un milieu musicien, Dmitri Chostakovitch entre à l'âge de 16 ans au Conservatoire de Saint-Petersbourg. Œuvre de fin d'études, sa *Symphonie n° 1* soulève l'enthousiasme. Suit une période de modernisme extrême et de commandes (ballets, musiques de scène et de film, dont *La Nouvelle Babylone*). Après la *Symphonie n° 2*, la collaboration avec le metteur en scène Vsevolod Meyerhold stimule l'expérimentation débridée du *Nez* (1928), opéra gogolien taxé de « formalisme ». Deuxième opéra, *Lady Macbeth* triomphe pendant deux ans, avant la disgrâce brutale de janvier 1936. On annule la création de la *Symphonie n° 4*... Mais dès 1934 s'amorçait un retour à une orientation classicisante et lyrique, qui recoupe les exigences du « réalisme socialiste ». Après une *Symphonie n° 5* de réhabilitation (1937), Chostakovitch enchaîne d'épiques symphonies de guerre (n° 6 à 9). La célébrissime « *Leningrad* » (n° 7) devient un symbole de la résistance au nazisme. À partir de 1944, le quatuor à cordes prend son essor. Deuxième disgrâce, en 1948, au moment du *Concerto pour violon* écrit pour David Oïstrakh : Chostakovitch est mis à l'index et accusé de formalisme. Jusqu'à la mort de Staline en 1953, il s'aligne, et s'abstient de dévoiler des œuvres indésirables (comme *De la poésie populaire juive*). Le funambulisme de Chostakovitch face aux autorités se poursuit. Après l'intense *Dixième Symphonie*, les officielles *Onzième* et *Douzième* (dédiées

à « 1905 » et « 1917 ») marquent un creux. L'intérêt se réfugie dans les domaines du concerto (pour violoncelle, écrit pour Mstislav Rostropovitch) et du quatuor à cordes (*Septième* et *Huitième*). Ces années sont aussi marquées par une vie personnelle bousculée et une santé qui décline. En 1960, Chostakovitch adhère au Parti communiste. En contrepartie, la *Symphonie n° 4* peut enfin être créée. Elle côtoie la dénonciatrice *Treizième* (« *Babi Yar* »), source de derniers démêlés avec le pouvoir. Après quoi *Lady Macbeth* est monté sous sa forme révisée, en 1963. Chostakovitch cesse d'enseigner, les honneurs se multiplient. Mais sa santé devient préoccupante (infarctus en 1966 et 1971, cancer à partir de 1973). Ses œuvres reviennent sur le motif de la mort. En écho au sérialisme « occidental » y apparaissent des thèmes de douze notes. Les réminiscences de pièces antérieures trahissent le souci de conclure son œuvre. Il s'arrête à deux concertos pour piano, deux pour violon, deux pour violoncelle, à quinze symphonies et quinze quatuors. Poèmes mis en musique, la *Symphonie n° 14* (dédiée à Britten) précède les cycles vocaux orchestrés d'après Tsvetaïeva et Michel-Ange. Dernière réhabilitation, *Le Nez* est repris en 1974. Chostakovitch était attiré par le mélange de satire, de grotesque et de tragique d'un modèle mahlérien-shakespearien. Son langage plurivoque, en seconds degrés, réagit – et renvoie – aux interférences déterminantes entre le pouvoir et la musique.

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig, né à Bonn en décembre 1770, inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart. Ainsi, il planifie dès 1778 diverses tournées... qui ne lui apporteront pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : les *Quatuors op. 18*, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la « *Pathétique* » (n° 8), mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Symphonie n° 1*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven semble promis à un brillant avenir, les

souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à apparaître. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « testament de Heiligenstadt », lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates n°s 12 à 17* : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* »...). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors « Razoumovski » op. 59* ou des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse « Lettre à l'immortelle bien-aimée », dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de

certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate « Hammerklavier »*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres

du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Neuvième Symphonie*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; dans l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

Béla Bartók

Par le renouvellement du langage musical et des formes qu'il a opérés, par le nombre de chefs-d'œuvre que compte son catalogue, Béla Bartók est un compositeur majeur de la première moitié du XX^e siècle. Après avoir suivi l'enseignement de sa mère, il fait ses débuts de pianiste à l'âge de 10 ans. Puis, il étudie à Bratislava à partir de 1893, et à l'Académie de musique de Budapest entre 1899 et 1903. Cette année-là, il compose sa première partition symphonique d'envergure, *Kossuth*, influencée par Liszt et Richard Strauss. Bartók se passionne alors pour les chants populaires hongrois et balkaniques, qu'il collecte et publie avec son compatriote Zoltán Kodály à partir de 1906 – entreprise fondatrice dans le domaine de l'ethnomusicologie. L'empreinte du folklore hongrois sur son écriture compensera

d'ailleurs les influences que Bartók a reçues de Brahms, Liszt, Strauss, Debussy ou Stravinski, en l'amenant à forger un langage original, entre tonalité et modalité. Le musicien mène une carrière de concertiste à travers l'Europe, souvent en duo avec son épouse, la pianiste Márta Ziegler. Sa réputation s'établit, si bien qu'en 1907 il est nommé professeur de piano à l'Académie de musique de Budapest. L'année suivante, il compose son *Premier Quatuor à cordes*, œuvre de transition, puis en 1911 son célèbre *Allegro barbaro*. Il achève alors *Le Château de Barbe-Bleue*, première vaste synthèse de son langage (cet opéra ne sera représenté qu'en 1918). En 1915, il harmonise ses *Danses populaires roumaines* et voit la création de sa partition de ballet *Le Prince de bois*. Son œuvre commence à se diffuser en

Europe et à gagner l'Amérique. Il est désormais considéré comme le plus éminent compositeur hongrois. En 1923, il divorce et épouse son élève Ditta Pásztor, avec laquelle il effectuera de nombreuses tournées. Suit son deuxième ballet, *Le Mandarin merveilleux*, créé en 1926. À cette époque, Bartók débute la série des *Mikrokosmos*, six volumes de pièces pour piano dont le dernier paraîtra en 1939. Toujours imprégné de folklore, son langage se fait plus audacieux que jamais, parfois aux lisières de l'atonalité. Entre 1926 et 1928, Bartók compose son *Premier Concerto pour piano*, ses *Troisième* et *Quatrième Quatuors à cordes*, ses deux *Rhapsodies pour violon*, sa *Sonate pour piano*. Il effectue en 1927 sa première tournée aux États-Unis. En 1934, il peut quitter son poste d'enseignant pour se consacrer à son travail sur le folklore. Il compose cette année-là son *Cinquième Quatuor à cordes*, l'avant-gardisme du langage cédant légèrement le pas. En témoignent aussi les chefs-d'œuvre des

années suivantes : *Musique pour cordes, percussion et célesta* en 1936, *Sonate pour deux pianos et percussions* en 1937, *Deuxième Concerto pour violon* en 1938, *Divertimento pour cordes* et *Sixième Quatuor à cordes* en 1939. La Hongrie devient alors une semi-dictature, et Bartók fait le choix de l'exil en 1940. Il passera les cinq dernières années de sa vie aux États-Unis, effectuant des tournées assez décevantes et prononçant quelques conférences. Atteint d'une leucémie, le musicien connaît l'un de ses derniers succès avec le *Concerto pour orchestre* de 1943, dont le langage accessible contribuera à familiariser un large public à sa production. Dans le dénuement, la maladie et un certain oubli, Bartók compose encore une *Sonate pour violon seul* en 1944, un *Troisième Concerto pour piano* en 1945, et laisse inachevé un *Concerto pour alto* que terminera l'un de ses disciples. Il décède à New York le 26 septembre 1945.

L'interprète Quatuor David Oïstrakh

Le Quatuor David Oïstrakh réunit quatre des musiciens russes les plus remarquables d'aujourd'hui, tous solistes à part entière, unis dans leur talent artistique et leur passion pour l'art du quatuor. Depuis sa fondation en 2012, le Quatuor David Oïstrakh porte avec honneur le nom du légendaire violoniste, avec l'accord de sa famille. Il se produit fréquemment en Europe, en Asie, en Amérique du Sud et dans les salles les plus réputées de Russie, y compris les grandes salles philharmoniques. Il a joué dans des festivals renommés où il a collaboré avec des artistes tels que Eliso Virsaladze, Eduard Brunner, Liana Isakadze, Irina Kandinskaya, Alexander Bonduryansky, Boris Andrianov, Inga Dzekzer, Kirill Gerstein, Alexander Buzlov and Daniel Austrich. Après des débuts remarquables au Japon, à Hong Kong, au Printemps de Prague, au Festival du quatuor

de la Fondation Gulbenkian à Lisbonne et à la Philharmonie de Paris – qui a donné lieu à une invitation pour le concert intitulé *Ivry Gitlis and friends* en 2019 au cours duquel le quatuor a joué aux côtés de Martha Argerich et Renaud Capuçon, et à une seconde invitation pour cette Biennale du quatuor à cordes 2020 –, d'autres engagements mènent le Quatuor David Oïstrakh au Wigmore Hall à Londres, à la Pierre Boulez Saal à Berlin, au Laeiszhalle de Hambourg, à Stockholm et à Göteborg, au Festival Enescu à Bucarest, à l'Académie Liszt à Budapest, au Festival de Bratislava, au festival Stars on Baikal (à l'invitation de Denis Matsuev), au Konzerthaus à Dortmund, au Stiftskonzerte en Autriche sur invitation de Rico Gulda, au Palau de la Musica à Valencia et à l'Auditorio de Barcelone.

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Rencontrez les artistes

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

LA FONDATION

Préparez la Philharmonie
de demain

Soutenez nos initiatives
éducatives

LE CERCLE DÉMOS

Accompagnez un projet
de démocratisation
culturelle pionnier

VOTRE DON OUVRE DROIT
À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Les Amis :

Anne-Shifra Lévy

01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation, Démon & Legs :

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS
MUSÉE DE LA MUSIQUE

INSTALLATION DU 20 DÉCEMBRE AU 10 MAI

COSTUMES EN FÊTE

LES ARTS FLORISSANTS

40 ans
costumes



DIRECTION ARTISTIQUE
ROBERT CARSEN

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
REMERCIÉ SES PRINCIPAUX PARTENAIRES EN 2019-20



– LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES –

et ses mécènes Fondateurs

Patricia Barbizet, Alain Rauscher, Philippe Stroobant

– LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS –

et son président Xavier Marin

– LES AMIS DE LA PHILHARMONIE –

et leur président Jean Bouquot

