

Président du Conseil d'administration  
Jean-Philippe Billarant

Directeur général  
Laurent Bayle

# Cité de la musique

2<sup>E</sup> BIENNALE **QUATUORS À CORDES**

SAMEDI **5** NOVEMBRE 2005

Vous avez la possibilité de consulter

les notes de programme en ligne,

2 jours avant chaque concert :

[www.cite-musique.fr](http://www.cite-musique.fr)

- 6 11H - Salle des concerts  
**Quatuor Sine Nomine**  
 Œuvres de **Pascal Dusapin** et **Ludwig van Beethoven**
- 11 15H - Salle des concerts  
**Quatuor Juilliard** et **Heinz Holliger**  
 Œuvres de **Franz Schubert**, **Wolfgang Amadeus Mozart**,  
**Elliott Carter** et **Ludwig van Beethoven**
- 16 18 H - Amphithéâtre  
**Quatuor Turner** et **Philippe Muller**  
 Œuvres de **Anton Reicha**, **Joseph Haydn**,  
**Wolfgang Amadeus Mozart** et **George Onslow**
- 24 20H - Salle des concerts  
**Quatuor Arditti** et **Quatuor Prazák**  
 Œuvres de **Béla Bartók**, **Pascal Dusapin**  
 et **Alexandre Borodine**
- 31 BIOGRAPHIES
- 35 PROGRAMME DE LA BIENNALE

## Jeu sans frontières

**Le quatuor à cordes est le genre « pur »** par excellence : tel que l'a créé Haydn, il consiste en un dialogue musical abstrait entre quatre instruments aux possibilités équivalentes, aux timbres homogènes, grâce auquel se joue une dialectique de la fusion et de la dissociation. Cet équilibre du quatuor classique, qui connaîtra son achèvement suprême avec Beethoven, perdurera au-delà de la génération romantique ; il ne sera remis en question que par les compositeurs des écoles nationales dont l'écriture, marquée par l'inspiration populaire, est irriguée par un élément narratif.

Cependant, même en l'âge d'or du quatuor viennois, certains titres semblent signifier un principe de représentation qui rompt avec le pacte d'abstraction du classicisme. Haydn reprend le matériau musical de son oratorio *Les Sept Dernières Paroles du Christ* dans un quatuor qui est le premier à rompre, par un programme explicite, avec l'exigence originelle d'abstraction. Mis à part le *Quatuor « la Chasse »*, dont le titre apocryphe ressortit au même principe que certains quatuors de Haydn, Mozart poursuit dans ses propres quatuors un idéal d'abstraction qui culmine dans *L'Adagio et Fugue K. 546* dont le sujet rappelle par sa grandeur *L'Art de la fugue* de Bach.

De même, et plus encore que Mozart, Beethoven promeut dans ses quatuors les vertus d'une écriture essentiellement abstraite, donc tournée vers elle-même, soit vers ses conditions d'existence, soit vers ses visées expressives. Il recourt à la fugue dans certains de ses quatuors, mais il n'écrit pas, comme Haydn dans le finale de son *Quatuor* op. 20 n° 5, des fugues d'école ; il ne l'envisage pas non plus comme son élève Reicha dans une perspective de scientificité, ni dans une perspective de restauration comme le fera Mendelssohn avec sa fugue de 1823, qui constituera le finale du séduisant mais très hétéroclite *Quatuor* op. 81. Au contraire, Beethoven veut qu'« *un esprit véritablement poétique entre dans la forme antique* », mais la poésie à laquelle il aspire se fonde sur des ressources

essentiellement musicales, le tempo, les intensités ou la luxuriance sonore. Grâce à ces dispositions, il invente, loin de la grandiose impersonnalité d'une fugue traditionnelle, un nouvel *Art de la fugue* hautement expressif dont la *Grande Fugue*, avec sa fulgurance rythmique et son énergie chthonienne, constitue la plus haute illustration.

Et pourtant la démarche de Beethoven reste purement abstraite ici, comme dans toute son œuvre pour quatuor. Un siècle plus tard, avec son *Premier Quatuor*, inspiré de la *Sonate à Kreutzer* de Tolstoï, Janáček va pousser le quatuor sur les voies de la narrativité, à la manière du poème symphonique. Peu après, sous une forme cryptée, Berg composa avec la *Suite lyrique* un « opéra latent » dans lequel, tout au long de ses six mouvements, il relate l'histoire de ses relations amoureuses avec Hanna Fuchs, qui s'abîme dans le noir désespoir du *Largo desolato* invisiblement sous-tendu par le *De profundis clamavi* de Baudelaire. C'est l'écho nostalgique de cette œuvre, ainsi que de tout un passé perdu, que porte le *Quatrième Quatuor* de Zemlinsky, composé l'année même de la mort de Berg, reflet incomparable de la *Weltschmerz* (douleur du monde) qui inspire à cette époque les artistes d'Europe centrale et dont Zemlinsky est en musique un des grands représentants. Bartók, lui aussi très impressionné par la *Suite lyrique*, en tirera de tout autres conséquences dans son *Troisième Quatuor* ; loin de toute perspective narrative, il renouvelle sa palette sonore et son langage, plus ascétique et plus marqué que dans ses autres quatuors, par la technique sérielle. Sonorités nouvelles également et nouvel équilibre instrumental, telles sont les caractéristiques de l'*Adagissimo* de Ferneyhough, qui est censé simuler les « *mouvements vifs d'insectes* ».

Comme celle de tout grand genre artistique, l'histoire du quatuor est celle d'une transgression de ses règles fondatrices ; cette transgression qui en viole l'*abstraction* originelle s'émancipe dès Beethoven de l'*homogénéité* en simulant l'hétérogénéité du timbre grâce à un travail très

neuf sur les textures, solution plus féconde que la simple substitution à un violon d'un instrument hétérogène. Transgression du chiffre *quatre* aussi avec par exemple, le quintette, genre à l'équilibre périlleux. Mais c'est au sein du *pur* quatuor, dans le maintien de ses invariants fondamentaux – quatre instruments tous à cordes et quatre seulement – que se produisent les plus profondes mutations de l'histoire en termes de langage, de forme et de sonorités : le chemin parcouru avec les mêmes moyens instrumentaux est immense. Du point de vue de la physique instrumentale, le quatuor de Haydn est pourtant le même que celui de Dusapin. Ainsi, l'histoire du quatuor s'identifie à celle d'un palimpseste dont les réécritures illustrent admirablement l'aphorisme de Beethoven selon lequel il n'y a pas de règles qu'on ne puisse blesser au nom du beau.

*Bernard Fournier*

Programmation conçue en collaboration avec Olivier Mantei.

**Samedi 5 novembre - 11h**

Salle des concerts

**Pascal Dusapin** (1955)

*Quatuor à cordes n° 3*

I.  
II.  
III.  
IV.  
17'

pause

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

*Quatuor à cordes n° 13 en si bémol majeur op. 130*

Adagio ma non troppo – Allegro

Presto

Alla danza tedesca. Allegro assai

Cavatine. Adagio molto espressivo

37'

*Grande Fugue op. 133*

17'

**Quatuor Sine Nomine**

**Patrick Genet**, violon

**François Gottraux**, violon

**Hans Egidi**, alto

**Marc Jaermann**, violoncelle

**Durée du concert (pause comprise) : 1h30**

Ce concert est enregistré par Radio France, partenaire de la Cité de la musique.

**Pascal Dusapin**

*Quatuor à cordes n° 3*

Composition : 1992.

Commande : Musée du Louvre

à l'occasion de la célébration  
de son bicentenaire.

Création : le 3 novembre 1993

à l'Auditorium du Louvre

par le Quatuor Arditti.

Édition : Salabert (BMG Editions).

**Si Dusapin avait jugé son premier quatuor « déséquilibré »**

au point de le réviser entièrement, le troisième avec ses quatre mouvements assume consciemment le risque du « déséquilibre par trop de symétrie ».

Le premier mouvement est le « cœur théorique » de la pièce, notamment parce qu'il installe l'univers harmonique du quatuor dans son entier – la succession demi-ton/triton y occupe une importance primordiale dès le début.

L'émergence de cette structure, prise dans un tempo de base lent, ne tarde pas à évoluer vers une figuration tourbillonnante qui se fige progressivement en accords plus calmes. Le second mouvement suit une trajectoire proche et s'ouvre par un long récitatif d'alto, contenu dans un ambitus restreint, bientôt enveloppé par les halos harmoniques du reste du quatuor, avant que l'éloquence ne se communique à l'ensemble en de grands gestes brisés. Le troisième, le plus développé des quatre, est encore un mouvement lent. Il se présente comme une sorte de quête du principe mélodique même. Le cheminement est hésitant, douloureux même, fait de brèves échappées à partir de notes répétées insistantes, de fragments mélodiques qui, lorsqu'ils s'épanouissent, semblent esseulés. Le quatuor s'achève par un mouvement d'allure plus rythmique, qui tente de « ressembler au premier mouvement », mais semble pris dans des mouvements de spirales et s'enliser sur quelques figures répétées jusqu'à l'obsession : récapitulation et résolution refusées – ou impossibles – qui laissent l'œuvre comme en suspens.

*Cyril Béros*

**Ludwig van Beethoven**

*Quatuor n° 13*

Composition : 1825.

Création : le 21 mars 1826

par le Quatuor Schuppanzigh.

Dédicace : au prince Nikolaus von Galitzin.

Éditeur : Artaria.

**Monumental, le Quatuor op. 130** est aussi atypique : six mouvements conclus soit par un finale modeste (allegro d'une dizaine de minutes), soit par un finale gigantesque – la *Grande Fugue* – qui, au même titre que le finale de l'*Ode à la joie*, reste unique dans l'histoire du quatuor (750 mesures pour ce seul finale...) et sera finalement édité séparément. Le *Quatuor* op. 130 témoigne aussi de la volonté de Beethoven de concilier l'hétérogène, en faisant se succéder une *cavatina* issue de l'air vocal, une *danza tedesca* inspirée des danses populaires et cette *Grande Fugue*

inspirée de la tradition la plus savante de l'écriture musicale. Dans le premier mouvement, pour contrer la logique interne d'une forme sonate, Beethoven se sert de deux pôles d'écriture dont la proximité produira une énergie dynamique : un *stile adagio* statique et chromatique (A) ; et un *stile allegro* mobile et diatonique (P). Ces deux forces antinomiques sont confrontées à échelle très rapprochée au début de l'exposition (APAP), au début du développement (APAPAP) et à la fin de la coda (APAPAP). L'opposition, déjà présente dans le *Quatuor* n° 12 (premier mouvement), est ici structurelle et non plus introductive. Entre ces oppositions stratégiques, la logique de la forme sonate n'est plus qu'un souvenir désincarné : le second groupe thématique, exposé en *sol* bémol majeur, est réexposé en *ré* bémol majeur et non au ton de la tonique. Les lieux traditionnels de tension – le corps du développement et la section d'attente de la réexposition (la « retransition ») – disparaissent au profit des oppositions de tempos signalées plus haut.

Le *Scherzo*, très bref, reste peu innovant par la forme mais surprend par l'extrême concentration de ses gestes musicaux (un des traits de la dernière période de Beethoven) : une figure pour le scherzo (en *si* bémol mineur) et une autre pour le trio (en *si* bémol majeur). Seule rupture dans cette unité une peu obsessionnelle : le récitatif instrumental avant la réexposition du scherzo. Le troisième mouvement n'est pas à proprement parler un mouvement lent mais plutôt un andante expressif (indiqué *Andante con moto ma non troppo, poco scherzoso*) qui se situe entre ironie et esprit fantasque (inventivité foisonnante des figures d'accompagnement, subtilité des nuances indiquées).

La *danza tedesca* (danse allemande) épure le style pour mieux coller au populaire que ce scherzo qui ne dit pas son nom est censé décrire. Seul écart à cette volonté de faire simple : la coda qui déconstruit le thème, d'abord en allégeant l'accompagnement puis en donnant en *Klangfarbenmelodie* le thème en rétrograde...

Qualifié par Kerman d'« air d'opéra fictif », cette cavatine (petit air) est de forme ABCA' (passage C *beklemmt*, oppressé), une forme très proche de l'air de Florestan emprisonné (*Fidelio*).

### Grande Fugue op. 133

Composition : 1824-octobre 1825.  
Création : le 21 mars 1826 par le  
Quatuor Schuppanzigh.  
Dédicace : au cardinal archiduc  
Rodolphe.  
Éditeur : Artaria.

**La fugue constitue l'une des manières** qu'a trouvées Beethoven pour renouveler la forme sonate en opposant à l'esthétique du contraste, du bithématisme et de la dramaturgie des modulations, celle de l'unité d'éléments *a priori* hétérogènes, du monothématisme et de l'absence de dramaturgie des modulations. La fugue représente aussi l'un des éléments essentiels à la symbolique beethovénienne : la conjonction des contraires (les différentes voix) pour former un ensemble cohérent (reflet de son humanisme). La *Grande Fugue* se place enfin comme le « finale de tous les finales » à cause de l'aspect extrême de sa forme. Les réactions à cette musique ont été très diverses, et ce jusqu'à nos jours. Anton Schindler, contemporain de Beethoven, la percevra comme un héritage des fugues savantes de Bach – « *Cet... Anachronismus... appartient en vérité à des temps reculés où l'art de combiner les sons était encore fondé sur le calcul mathématique* » (Anton Schindler, *Biographie von Ludwig von Beethoven*, 1860, vol. II, p. 115) –, jugement prolongé par Warren Kirkendale en 1963 lorsqu'il qualifiera la *Grande fugue* op. 133 d'« Art de la fugue de Beethoven » (*Acta Musicologica*, 1963). Ces deux appréciations méritent d'être discutées puisque l'analyse de la fugue beethovénienne ne révèle pas un goût aussi prononcé que les musiciens baroques pour la combinatoire (strettes, renversements, rétrogrades, doubles fugues...). Beethoven préfère retenir de la fugue un « geste de fugue » et un « effet de fugue » qu'il dramatise à un point qu'aucun autre compositeur n'avait atteint avant lui. Le rôle même du sujet de la fugue se situe entre celui d'un sujet générateur (en rapport avec le principe « déducteur » d'une fugue) et celui d'un thème de sonate (en rapport avec la dramaturgie « abstraite » d'une forme sonate). De plus, ce thème-sujet n'est pas utilisé au sens strict. Il est affiché dès son exposition comme un profil général devant permettre plusieurs exploitations possibles, à la manière d'un patron mélodique qui unifierait le tout. L'intérêt ne se situe donc pas dans la rigueur de la fugue, mais dans le parcours que peut subir ce thème-sujet, dans le cadre d'une vaste transformation thématique. C'est ce que soulignait avec justesse Igor Stravinski en écrivant que « *cette musique exemplifie un changement crucial : le passage du procédé contrapuntique aux transformations*

*thématiques* » (Igor Stravinski, revue *ARC* « Beethoven », 1990, p. 36) ; ou encore Philipp Racliff en écrivant que « l'œuvre acquiert sa véritable signification lorsqu'on la considère non comme une fugue d'une grande excentricité, mais comme une sorte de poème symphonique comportant plusieurs épisodes contrastés mais apparentés du point de vue thématique et une certaine part d'écriture fuguée » (*Beethoven's String Quartets*, 1965, p. 132).

Le travail thématique que développe Beethoven dans la *Grande Fugue* suit deux directions. La première exploite des ressources d'ordre contrapuntique (variation des contre-sujets, renversables, strette, pédales) ; la seconde des ressources d'ordre thématique (augmentation, diminution, inversion, syncopes, dissociation entre les paramètres rythmique et mélodique). C'est cette seconde orientation qui retient le plus l'attention du compositeur, en lui permettant de s'abstraire de toute contingence « savante » et de privilégier une rhétorique de la véhémence. Pierre Boulez montrait en effet comment la force du contraste remplaçait, dans cette fugue, celle de la rigueur. « Chez Beethoven en particulier, la rencontre ne va pas sans heurts, sans chocs violents : car les relations harmoniques ne s'accroissent pas toujours des intervalles employés contrapuntiquement ; cette musique "rigoureuse" – expression la plus pure d'un style, d'une écriture – devient aussi musique éminemment "dramatique". (...) Ce qui précisément donne aux fugues de Beethoven leur caractère exceptionnel, ce qui fait d'elles des créations uniques et inégalées, c'est cette confrontation périlleuse entre des rigueurs d'ordre différent qui ne peuvent qu'entrer en conflit ; aux frontières du possible, elles témoignent de l'hiatus qui va s'accroissant entre des formes qui restent le symbole du style rigoureux et une pensée harmonique qui s'émancipe avec une virulence accrue. Quand le drame de cet hiatus est ressenti de façon aussi aiguë qu'il l'a été par Beethoven, alors cela donne la fugue de l'op. 106, la Grande Fugue pour archets entre autres. » (Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966).

Emmanuel Hondré

entracte

**Samedi 5 novembre - 15h**

Salle des concerts

**Franz Schubert** (1797-1828)

*Quartettsatz n° 12 en ut mineur D. 703*

10'

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791)

*Quatuor pour hautbois et cordes en fa majeur K. 370*

Allegro

Adagio

Rondeau. Allegro

14'

**Elliott Carter** (1908)

*Quatuor pour hautbois et cordes*

I. Moderato

II. Maestoso

III. Moderato leggero

IV. Andante appassionato

V. Tranquillo

VI. Allegro

VII. Agitato

VIII. Andante

IX. Allegro fantastico

X.

23'

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

*Quatuor à cordes n° 16 en fa majeur op. 135*

Allegretto

Vivace

Lento assai, cantante e tranquillo

Grave ma non troppo tratto – Allegro

25'

**Heinz Holliger**, hautbois

**Quatuor Juilliard**

**Joel Smirnoff**, violon

**Ronald Copes**, violon

**Samuel Rhodes**, alto

**Joel Krosnick**, violoncelle

**Durée du concert (entracte compris) : 1h45**

Ce concert est enregistré par Radio France, partenaire de la Cité de la musique.

**Franz Schubert** **Une foulée de doubles croches** atteint son climax sonore au cours de huit mesures emportant les quatre voix instrumentales l'une après l'autre : c'est l'ouverture fantasque du seul mouvement achevé du *Quatuor en ut mineur* de Schubert, conventionnellement appelé *Quartettsatz* (mouvement pour quatuor). Tout le mouvement découle de ce geste initial abrupt et puissant. Sa courbe thématique est la matrice de la plupart des épisodes suivants ; son impulsion rythmique accompagne aussi le deuxième thème dont le caractère lyrique et détendu contraste avec l'allure inquiète du *Quartettsatz*. La récurrence de motifs dérivés du thème initial crée non seulement une grande cohésion formelle, mais aussi l'impression d'un temps circulaire, intensifiée par un enchaînement particulier des tonalités. Au lieu de relever le contraste expressif entre les deux thèmes principaux par une forte opposition modale ou tonale, Schubert expose le thème lyrique en *la* bémol mineur pour reprendre ensuite des éléments du premier thème au cours de deux épisodes à la dominante (*sol*) de la tonalité principale. Le thème lyrique n'est repris à la relative majeure (*mi* bémol) de la tonalité principale qu'au cours de la réexposition, laquelle, après les épisodes dérivés du premier thème maintenant transportés en *ut* majeur, se conclut par une dernière reprise de l'introduction. L'abolition de fortes oppositions et de tensions harmoniques entre les thèmes, ainsi que la dilatation de la structure formelle, transforment la forme-sonate en un organisme musical où les épisodes s'enchaînent comme les strophes d'un poème sonore. Après avoir composé quarante mesures d'un deuxième mouvement en *la* bémol majeur, Schubert renonce à poursuivre. Il s'était rendu compte que tout était dit dans un seul mouvement et qu'il était préférable de garder un beau torse plutôt que d'amoindrir la force d'une inspiration l'ayant conduit sur le chemin de la maturité.

Gianfranco Vinay

Composition : décembre 1820.  
Éditeur : Senff.

**Wolfgang Amadeus Mozart** **Exact contemporain de la *Gran Partita*** (une sérénade en *si* bémol majeur pour instruments à vent K. 361), le *Quatuor pour hautbois et cordes* K. 370 est composé en février 1781 à Munich où l'on donne alors la première représentation d'*Idomeneo, re di Creta*. Comme le *Quintette pour clarinette et cordes* K. 581 de 1789 écrit pour le clarinettiste Anton Stadler, le *Quatuor pour hautbois et cordes* se trouve être dédié au premier hautboïste de l'orchestre de Munich, virtuose réputé de son temps – Friedrich Ramm – qui avait déjà inspiré à Mozart en 1778 la *Symphonie concertante pour hautbois, clarinette, basson, cor et orchestre* K. 297b. À l'époque classique, la composition d'un quatuor ou d'un quintette à cordes avec un instrument à vent faisait encore partie du domaine de la musique de chambre de divertissement, au même titre qu'une sérénade ou un divertimento. Antérieur au genre « sérieux » du quatuor à cordes, le quatuor pour instruments à vent et cordes se veut l'expression d'un style à la fois galant et concertant. Excepté la commande des *Quatuors pour flûte et cordes* composés lors de son premier séjour à Mannheim en 1777, Mozart n'avait jamais écrit pour ce type de formation mixte. En trois mouvements (*Allegro* de forme sonate, *Adagio* et *Rondo*), le *Quatuor* K. 370 donne au hautbois un rôle prépondérant qui laisse peu de place à un véritable dialogue avec les cordes. À l'opposé de ce déploiement de virtuosité, l'*Adagio* en *ré* mineur, sorte d'aria pour hautbois d'une grande expressivité, tend vers une forme d'intimité qui n'est pas sans rappeler celle du *Larghetto* dans le *Quintette pour clarinette et cordes*.

Eurydice Fousse

Composition : février 1781.  
Dédicace : à Friedrich Ramm,  
premier hautboïste  
de l'orchestre de Munich.  
Effectif : hautbois, violon,  
alto et violoncelle.

**Elliott Carter**  
*Quatuor*  
pour hautbois et cordes

Composition : 2001.  
Commande : Festival de Lucerne.  
Œuvre dédiée à Heinz Holliger.  
Création : le 2 septembre 2001  
à la Matthauskirche de Lucerne  
par Heinz Holliger (hautbois),  
Thomas Zehetmair (violon),  
Ruth Killius (alto)  
et Thomas Demenga (violoncelle) ;  
création française le 16 mars 2002  
au Château de Fontainebleau par  
Heinz Holliger (hautbois)  
et les membres de l'Ensemble  
Contrechamps.  
Éditeur : Boosey & Hawkes.

**On connaît l'attachement de Carter** au hautbois qu'il pratiqua lui-même et qu'il mit en valeur à plusieurs reprises notamment dans le *Concerto pour hautbois* (1986-87) déjà dédié à Holliger. Dans le *Quatuor pour hautbois et cordes*, l'instrument à vent, sans véritablement remplir un rôle concertant, s'impose souvent par sa singularité timbrique et son comportement fantasque, comme l'a expliqué lui-même Carter : « *Dans cette œuvre, j'ai essayé d'écrire une partie de hautbois extrêmement virtuose et brillante, exigeant de la part de l'interprète les changements de registres les plus extrêmes et les mouvements les plus rapides engendrant la plus haute vélocité. Heinz Holliger maîtrise toutes les capacités de son instrument qui, on le sait, n'ont sous ses doigts presque aucune limite – c'est pourquoi j'ai essayé une fois encore de solliciter toutes ses possibilités* ».

L'œuvre se présente au premier abord comme une suite de huit mouvements enchaînés au cours desquels vont se succéder six duos peu développés (une minute ou deux tout au plus) mais facilement identifiables à l'audition de par la clarté de la texture – les instruments « non concernés » se montrant alors généralement des accompagnements discrets –, et de par la clarté des changements s'opérant par le biais d'articulations structurelles nettes. Ces six duos permettent de réaliser l'ensemble des combinaisons qu'offrent les quatre instruments. Ils forment des zones assez circonscrites de collaboration dans lesquelles ils partagent le plus souvent un même devenir musical. Mais aux différentes « alliances » des duos s'oppose la velléité très cartérienne des instruments, et notamment du hautbois, de s'émanciper dans des solos qui s'exprime particulièrement dans les parties extrêmes de l'œuvre. Bien que proche de la musique de Mozart, Carter affirme ne pas avoir particulièrement étudié le *Quatuor avec hautbois et cordes* K. 370. Les deux œuvres ont d'ailleurs peu en commun si ce n'est le souci de l'élégance de l'écriture et du renouvellement de l'expression.

*Max Noubel*

**Ludwig van Beethoven**  
*Quatuor n° 16*

Composition : 1826.  
Dédicace : « à Johann Wolfmeier ».  
Éditeur : Schlesinger.

**Dans de multiples quatuors** de la dernière période, Beethoven avait augmenté la présence des « récitatifs instrumentaux » censés rendre la musique éloquente sans usage de la parole – cette rhétorique abstraite se retrouve dans le *Grave ma non troppo tratto* du *Quatuor n° 16*. Mais Beethoven s'est aussi essayé, à plusieurs reprises, à faire figurer des indications textuelles plus précises – comme le « *Chant de reconnaissance d'un convalescent à la Divinité* » du *Quatuor n° 15* ou à travers les indications comme « *Mit innigster Empfindung* » (avec le sentiment le plus intime) dans la même œuvre. Le *Quatuor n° 16* propose encore un autre usage de la parole dans la partition : celui consiste à se servir d'indications verbales – et énigmatiques – pour « faire parler la musique » en évitant toutefois l'anecdotique, comme dans le *Grave ma non troppo tratto* qui fait figurer en exergue « *Der schwer gefasste Entschluss – Muss es sein ? Es muss sein !* » (La décision difficile à prendre – Le faut-il ? Il le faut !). Pour l'auditeur, le sens de cette résolution reste fatalement abscons, même si plusieurs exégètes ont tenté d'expliquer ce dialogue par des anecdotes biographiques à la limite du rocambolesque (Beethoven forçant un certain Dembscher à délier sa bourse, ou Beethoven se demandant s'il devait vraiment écrire une musique pour de l'argent...). Il faut plutôt considérer ces répliques énigmatiques comme une volonté délibérée de sortir du circonstanciel et d'arriver à un niveau d'universalité qui puisse tirer le texte vers une multiplicité de sens possibles. Car c'est bien de cette manière que la parole beethovénienne peut se transformer en symbole, acquérir un certain niveau d'abstraction et se rapprocher en cela de la musique. Les autres mouvements posent moins de problèmes puisqu'ils ont en commun de cultiver une certaine sobriété stylistique que l'on pourrait qualifier de consensuelle après les recherches expérimentales des autres quatuors de la dernière période. Le premier mouvement renoue par exemple avec le plan d'un allegro de sonate, le deuxième avec le caractère conventionnel du scherzo et le troisième (*Lento assai*) avec le principe de variation.

*Emmanuel Hondré*

**Samedi 5 Novembre - 18h**

Amphithéâtre

**Anton Reicha** (1770-1836)*Quatuor scientifique* – extraitXI. Fugue sur un thème du *Quatuor op. 20 n° 5* de Joseph Haydn.

Allegro molto moderato

3'

**Joseph Haydn** (1732-1809)*Quatuor à cordes en fa mineur op. 20 n° 5 Hob.III.35*

Allegro Moderato

Menuetto

Adagio

Finale. Fuga a due soggetti

20'

**Anton Reicha** (1770-1836)*Quatuor scientifique* – extraitVII. Fugue sur un thème de la *Symphonie « Haffner »* de Wolfgang Amadeus

Mozart. Allegro

3'

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791)*Quatuor à cordes en si bémol majeur K. 458 « La Chasse »*

Allegro vivace assai

Menuetto. Moderato

Adagio

Allegro Assai

26'

entracte

**George Onslow** (1784-1853)*Quintette à cordes en ut mineur n° 15 op. 38 « de la balle »*

Allegro moderato ed espressivo

Minuetto. Non tanto presto. « Dolore »

Andante sostenuto. « Convalescenza »

Finale. Allegro. « Guarigione »

30'

**Quatuor Turner****Alessandro Moccia**, violon Georges Chanot *ca* 1820\***Ilaria Cusano**, violon Claude Pirot 1813\***Jean-Philippe Vasseur**, alto Sébastien-Auguste Bernardel 1834\***Ageet Zweistra**, violoncelle Charles-François Gand 1840\***Philippe Muller**, violoncelle Gand frères 1862\*\***Durée du concert (entracte compris) : 1h55**

\* Collection Musée de la musique

\*\* La Cité de la musique remercie Jean-Jacques Rampal pour le prêt du violoncelle Gand frères 1862.

**Un programme construit sur un jeu de mots** : le *Quatuor* « *La Chasse* » de Mozart précède le *Quintette* « *de la balle* » de Onslow, au surnom évoquant une balle tragiquement perdue lors d'une partie de chasse. Mais la fugue n'est-elle pas par métaphore associée à une « chasse » musicale ? Ainsi Haydn et Reicha sont-ils aussi de la partie... Au-delà du jeu de mots, les références et les citations qui traversent les œuvres de chambre viennoises et françaises réunies ici témoignent tout à la fois d'amitiés, d'émulations et d'un legs culturel. Stimulé par la découverte des six *Quatuors* op. 20 de Haydn, Mozart avait entrepris la composition d'une série semblable de six *Quatuors*, K. 168-173, encore sous le poids de leur modèle. Le lot suivant de Haydn, l'*Opus 33*, suscitera les *Quatuors* que Mozart cette fois lui dédie, rendant hommage à celui qui venait de donner au genre sa spécificité. S'il est resté dans l'histoire surtout en tant que théoricien et excellent pédagogue – professeur de Onslow et de Berlioz –, ensuite pour sa production parisienne de quintettes à vents, Reicha fut à sa manière un passeur. Dans ses années vécues à Bonn, Hambourg et Vienne, il avait noué des liens amicaux avec Beethoven, son exact contemporain, et Haydn, dont il reçut les conseils. Installé à Paris à partir de 1808, Reicha y fit connaître à ses nombreux élèves le style classique viennois. C'est à lui que George Onslow doit en grande partie sa passion pour la musique de Haydn et sa profonde admiration de Mozart et du premier Beethoven.

**Anton Reicha « Scientifique » est à entendre** au sens de « savant »,

*Deux fugues du Quatuor scientifique*

Composition : Vienne, 1806.  
Édition : inédit, autographe en parties séparées conservé à la Bibliothèque nationale de France, cote Ms 1202.

« manifestant la science de l'art », chez un des derniers compositeurs à encore placer la musique au sein du quadrivium. – Aux antipodes du quatuor classique, Reicha livre une œuvre en douze mouvements de tonalités fort diverses, dont huit sont fugués, réintroduisant ainsi la fugue dans le quatuor avec une intensité abandonnée par Haydn après son *Opus 20*. L'œuvre est donc plus proche du recueil ou du cycle que de l'intégration formelle devenue caractéristique du genre avec Haydn, Mozart et Beethoven. Fait révélateur, les deux fugues sur des thèmes de Mozart et de Haydn – maîtres

révérés – ont d'abord été composées pour piano et publiées parmi les *Trente-six Fugues* dédiées à Haydn, avant d'être arrangées pour cordes et incluses dans le *Quatuor scientifique*. Si la structure d'ensemble de celui-ci est hors norme, les deux fugues sur des thèmes de la *Symphonie Haffner* de Mozart et du *Quatuor* op. 20 n° 5 de Haydn le sont tout autant. Marquées par leur origine au sein d'un recueil conçu comme un champ d'exploration de la fugue, loin du respect des règles, elles évoluent selon des parcours imprévus, labyrinthiques, traversant maintes modulations hardies et chromatiques.

**Joseph Haydn** *Composée en 1772, la série des six Quatuors* op. 20, dits « du soleil » par référence à la vignette de l'édition princeps, appartient encore à cette période de Haydn, au tournant des années 1760-1770, particulièrement fertile en œuvres d'une expressivité accrue, et qu'on a pour cette raison souvent associée au *Sturm und Drang*. Mais cette époque fut aussi pour Haydn celle d'une exploration systématique des possibilités du contrepoint, ce dont témoignent les finales fugués de trois des *Quatuors* op. 20, et l'ordonnance d'origine de ceux-ci, dans l'ensemble des six, d'après le nombre de sujets (fugues à deux, puis trois et quatre sujets).

Composition : 1772.  
Première publication : 1774.  
Édition revue chez Artaria en 1800-1801 avec dédicace à Nikolaus Zmeskall von Domanovecz.

La tonalité de *fa* mineur du *Quatuor* op. 20 n° 5 et le caractère du premier mouvement en particulier s'accordent à l'esthétique du *Sturm und Drang*. Monothématique, l'*Allegro moderato* déroule une mélodie inquiète, qui se verra sans cesse variée. La longue coda reflète le désir d'extension des dimensions des mouvements à cette époque et attire l'attention par sa modulation audacieuse autour du ton napolitain. Le *Menuet*, également en *fa* mineur, conduit à un *Adagio* ornemental sur un balancement continu de 6/8. La fugue finale à deux sujets, l'un rappelant Bach et Haendel, multiplie les artifices contrapuntiques – canon, strette, visage d'origine et renversement du sujet énoncés simultanément. Étape capitale dans la formation de ce qu'on nommera par la suite le quatuor classique, l'*Opus 20* pose le sérieux du genre et l'intensité de son contenu émotionnel.

Marianne Frippiat

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
*Quatuor à K. 458*  
 « La Chasse »

Composition : achevé à Vienne,  
 le 9 novembre 1784.  
 Dédié à Haydn.

**En janvier 1785, Haydn assistait à la création** de la série de six quatuors que Mozart venait d'achever et de lui dédier, avouant le « *long et laborieux effort* » dont ils étaient les fruits. Lors de la reprise de trois d'entre eux, un mois plus tard, il confie son admiration au père de Wolfgang : « *Votre fils est le plus grand compositeur que je connaisse, en personne ou de nom. Il a du goût et, qui plus est, la plus profonde connaissance de la composition* ». La série des *Quatuors dédiés à Haydn*, écrite sous l'impulsion de l'*Opus 33* de Haydn, est considérée avec celle-ci comme marquant le début du « quatuor classique » : un genre où les quatre instruments participent de la même manière au discours, pouvant s'échanger, sans en annuler la hiérarchie, les parties mélodiques et d'accompagnement.

Quatrième du lot, le *Quatuor « La Chasse »* doit son surnom à l'atmosphère pastorale de son premier mouvement et à son appel de fanfare initial. L'*Allegro*, tout en fraîcheur, le *Menuet* aux rythmes de danse, et un *Finale* joyeux, encadrent un *Adagio* aux inflexions vocales et dramatiques, qui se donne comme un chemin à travers les ombres. Composé peu de temps après la célèbre *Sonate pour piano en ut mineur*, reflet d'une crise, ce quatuor en prolonge les échos dans son *Adagio*. Mais il témoigne surtout d'un optimisme et d'une volonté d'écriture de la joie, transparente et limpide – d'une quête de luminosité souvent mise en relation avec l'entrée de Mozart dans la franc-maçonnerie, un mois plus tard.

**George Onslow**  
*Quintette à cordes n°15*  
 op. 38 « de la balle »

Composition : 1829.  
 Dédié à Louis Norblin,  
 violoncelliste, Professeur à l'École  
 Royale de Musique à Paris.  
 Création : le 20 avril 1830 à Paris  
 par Pierre Baillot,  
 les frères Dancla et Tilmant.  
 Première édition : 1830, chez Pleyel  
 à Paris et Heinrich Albert Probst  
 à Leipzig.

**Compositeur auvergnat** d'ascendance anglaise, George Onslow jouissait d'une fortune suffisante pour se consacrer librement à la composition et à la pratique entre amis de la musique de chambre. Il laissa ainsi un grand nombre de quatuors et de quintettes à cordes. Le *Quintette « de la balle »*, qui le rendit célèbre, doit son titre à un incident survenu en juillet 1829. Ayant achevé le premier mouvement d'un quintette à cordes, Onslow est invité à une partie de chasse, au cours de laquelle il reçoit par accident une balle dans la joue gauche. Pris de délire la nuit suivante, il compose le menuet « Douleur, fièvre et délire ». Les deux derniers mouvements seront pourvus des titres programmatiques « Convalescence » et « Guérison », rappelant l'*Adagio* du

*Quatuor* op. 132 de Beethoven. L'œuvre associe l'expressivité romantique à une écriture de chambre fondée sur la polarité entre le premier violon, virtuose, et le premier violoncelle, doté d'un rôle mélodique. Le célèbre menuet est avant tout une musique de gestes. Son écriture de la douleur repose sur l'exploitation de contrastes subits, de chromatismes, de frissons en trémolos de l'alto, de courbes prenant l'allure de chutes, où l'on note en particulier l'expression de la plainte, par des descentes chromatiques en septièmes diminuées parallèles, à tous les instruments.

### Les instruments

Les instruments qui composent le quatuor que le Musée de la musique fait entendre lors de ce concert forment un ensemble d'une rare homogénéité, sur le plan historique comme sur celui du timbre. Ils sont tous les quatre issus de facteurs qui représentent le fleuron de la facture parisienne de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. De plus, ces instruments ont été conservés dans un état d'origine que l'on retrouve très rarement dans la famille des instruments du quatuor à cordes. Par ailleurs, une recherche menée par l'équipe du laboratoire du Musée a permis de reconstituer un montage en cordes et chevalet cohérent avec celui que l'on pouvait trouver à l'époque.

### Violon Georges I Chanot dit Chanot jeune (1801-1883) Paris ca 1820, E.1114

Vraisemblablement l'un des plus anciens instruments conservés de ce facteur réputé, représentant majeur de l'école française de lutherie. Né à Mirecourt en 1801, fils et petit-fils de luthier, Georges Chanot s'installe à Paris vers la fin des années 1810. Il collabore en premier lieu avec son frère Francis, ingénieur et capitaine de marine, à la fabrication de modèles expérimentaux d'instruments du quatuor à cordes. Après un passage dans deux maisons renommées, Clément et Gand, Georges Chanot fonde son propre atelier en 1823. Il acquiert rapidement une réputation de réparateur de talent et de fin connaisseur des grands maîtres crémonais. Il a donné naissance à une dynastie de facteurs qui ont fait perdurer la maison,

devenue entre-temps Chanot-Chardon, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Ce violon est parvenu jusqu'à nous dans un excellent état d'origine puisqu'il a conservé son manche ainsi que sa barre d'harmonie, éléments d'origine que l'on ne trouve que très rarement dans les instruments du quatuor à cordes modernisés au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il a été construit d'après un modèle d'Antonio Stradivari et présente un élégant vernis rouge foncé à fines craquelures.

### **Violon Claude Pirot (av. 1775-ap. 1830)**

#### **Paris 1813, E.1026**

Luthier dont l'activité est attestée à Paris dès 1795, et qui semble avoir été en exercice jusqu'en 1830. Ses instruments en copie d'Antonio Stradivari sont de bonne facture. Les manches de ses violons sont notamment terminés par une volute d'un dessin particulièrement élégant qui fait penser à Pique, luthier parisien de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle très renommé, pour lequel il aurait travaillé.

Le violon de 1813 qui appartient aux collections du Musée de la musique possède un manche enté mais a conservé sa barre d'harmonie d'origine. Il est doté d'un vernis brun-rouge.

### **Alto Sébastien-Auguste Bernardel dit Bernardel père (1798-1870)**

#### **Paris 1834, E.995.17.1**

Né à Mirecourt en 1798, Sébastien-Auguste Bernardel, après l'apprentissage des rudiments de la lutherie dans sa ville natale, se rend à Paris pour parfaire son art dans l'atelier de Nicolas Lupot, héritier le plus célèbre de la facture parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il travaille également pour Charles-François Gand, dit Gand père, autre élève de Nicolas Lupot. Installé à son compte en 1826, il s'impose rapidement comme un des meilleurs luthiers de la place parisienne. Ses violoncelles ont notamment fait sa réputation. Le choix des bois est toujours particulièrement soigné et ses copies des maîtres italiens Stradivari ou Guarneri sont empreintes d'une touche personnelle bien affirmée. Il transmettra son art à ses deux fils, qui après un rapprochement avec la maison Gand maintiendront la grande tradition de la facture parisienne jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. L'alto de 1834 de Bernardel père est de dimensions

relativement réduites si on le compare aux instruments qui sont utilisés de nos jours par les musiciens. Sa longueur de caisse n'excède pas 38,8 cm, qu'il faut comparer aux quelques 41,5 cm des instruments actuels. Il est pourtant bien représentatif du renouveau de l'instrument pendant la période romantique et permettait notamment à un violoniste de jouer la partie d'alto avec une grande virtuosité, les écarts de doigts de la main gauche étant relativement faibles. Son vernis est brun-rouge sombre.

### **Violoncelle Charles-François Gand dit Gand père (1787-1845), vraisemblablement en collaboration avec Charles-Adolphe Gand (1812-1866)**

#### **Paris 1840, E.968.8.39**

Ancien élève de Nicolas Lupot, Charles-François Gand, né à Versailles en 1787, prend la succession de l'atelier Lupot en 1824 après avoir épousé la fille de ce dernier. « Luthier de la musique du Roi » et « Luthier de l'École royale de musique », il est considéré à juste titre comme un des maîtres de la lutherie française. Il s'inscrit dans la grande tradition de la lutherie parisienne du XVIII<sup>e</sup> tout en s'inspirant des grands maîtres crémonais, qui gagnent alors la faveur des musiciens. Ses deux fils, Charles-Adolphe et Nicolas-Eugène, reprendront les rênes de l'atelier paternel et fonderont la maison Gand frères en 1855. Les ateliers Gand frères et Bernardel frères fusionneront en 1866 pour former la maison Gand et Bernardel, dont les instruments sont encore très recherchés de nos jours par les musiciens d'orchestre.

Le violoncelle de 1840 possède une table en trois parties, pour laquelle Gand père avait déposé un brevet. Il a conservé son manche d'origine ainsi que sa barre d'harmonie, ce qui en fait un des très rares instruments de ce facteur qui n'ait pas été remanié. Il présente un beau vernis brun-rouge.

**Samedi 5 Novembre - 20h**

Salle des concerts

### Première partie

**Béla Bartók** (1881-1945)

*Quatuor à cordes n°3 Sz. 85*

Prima Parte. Moderato

Seconda Parte. Allegro – Ricapitulazione della Prima Parte. Moderato –

Coda. Allegro molto

15'

**Pascal Dusapin** (1955)

*Quatuor à cordes n° 5*

Commande de la Cité de la musique, de la Philharmonie de Berlin  
et du Muziekgebouw aan't IJ d'Amsterdam – création française

15'

### Quatuor Arditti

**Irvine Arditti**, violon

**Ashot Sarkissjan**, violon

**Ralf Ehlers**, alto

**Rohan de Saram**, violoncelle

entracte

### Seconde partie

**Alexandre Borodine** (1833-1887)

*Quatuor à cordes n° 2 en ré majeur*

Allegro Moderato

Scherzo. Allegro

Notturmo. Andante

Finale. Andante – Vivace

28'

### Quatuor Prazák

**Václav Remes**, violon

**Vlastimil Holec**, violon

**Joseph Kluson**, alto

**Michal Kanka**, violoncelle

**Durée du concert (entracte compris) : 1h30**

Ce concert est enregistré par Radio France, partenaire de la Cité de la musique.

## Béla Bartók *Quatuor à cordes n° 3*

Composition : 1927.  
Création : le 19 février 1929 à Londres  
par le Quatuor Waldbauer-Kerpely.  
Premier prix (partagé avec Alfredo  
Casella) au concours financé par la  
Philadelphia Music Fund Society  
(dédicataire de l'œuvre).  
Éditeur : Universal Edition.

**Achévé en septembre 1927**, le *Troisième Quatuor* voit le jour près de dix ans après la composition du *Second*. Durant cette longue période, l'activité créatrice de Bartók s'est exprimée avec un égal bonheur aussi bien dans la musique symphonique (*Le Mandarin merveilleux*) ou concertante (*Concertos pour piano n° 1 et 2*) que dans la musique de chambre (les deux *Sonates pour violon et piano*). Au fil des ans, son langage musical a évolué progressivement pour atteindre une pleine maturité artistique marquée notamment par l'éloignement définitif de l'esthétique romantique et par l'intégration, la fusion au sein d'un même projet artistique de deux mondes jusqu'alors encore difficilement conciliables : le monde savant de la culture occidentale et celui de la tradition orale folklorique. Le *Troisième Quatuor*, œuvre concise et dense, le plus court des six quatuors à cordes de Bartók, apparaît comme l'aboutissement de cette démarche. L'organisation formelle, qui se déroule sans interruption, répond à une double structure reposant sur de forts contrastes de tempos. Ainsi, la *Prima Parte*, de tempo plutôt lent et qui se prolongera dans la *Ricapitulazione della prima parte*, s'oppose à la *Seconda Parte*, de tempo rapide, qui quant à elle réapparaîtra dans la coda. La forte opposition des tempos lents et vifs montre autant l'attachement de Bartók à l'articulation *Lassu-Friss* (lent-vif) de la tradition hongroise du XIX<sup>e</sup> siècle qu'à la dualité beethovénienne fondée sur de violents contrastes dans les dernières œuvres du maître et plus particulièrement dans ses *Quatuors* op. 130 et 132. En dépit de ces fortes oppositions structurelles, le *Troisième Quatuor* atteint une cohésion exemplaire grâce à un matériau thématique réduit mais soumis à de fréquentes modifications. Cette régénération motivique permet au discours musical d'éviter l'écueil de la répétition littérale tout au long des deux premières parties ainsi que dans les deux récits différés que constituent la *Ricapitulazione* et la coda. Mais ce traitement particulier du « retour » traduit aussi la volonté du compositeur d'échapper au modèle de la réminiscence lisztienne sans pour autant refuser l'héritage savant de la tradition occidentale. Ainsi, sous les travestissements mélodiques de la *Prima Parte*, qui se font notamment par dilatation ou réduction intervallique

ou encore par fragmentation de phrases créant presque des micro-mélodies préfigurant Ligeti, se cache bien une forme sonate revisitée. De même, l'air de danse électrisé par l'énergie rythmique toute bartókienne qui, en se transformant sans cesse, nourrit l'essentiel de la *Seconda Parte*, devient le sujet d'une magistrale fugue entraînant les instruments dans une course frénétique. Cette fugue du *Troisième Quatuor*, un des sommets de l'art contrapuntique de Bartók, ne trouvera sans doute son égale que dans la fugue de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* composée presque dix ans plus tard. Les recherches formelles, la volonté de renouveler le matériau thématique et de garder le lien avec la tradition que montre Bartók dans son *Troisième Quatuor* ne sont pas sans rapport avec les préoccupations qui animaient Berg pendant l'élaboration de sa *Suite lyrique*, qui vit le jour un an auparavant et que Bartók a pu entendre durant l'été 1927. Bien que les deux œuvres diffèrent à bien des égards, notamment par leur esthétique – l'œuvre de Bartók refusant toute effusion lyrique – il est manifeste que le compositeur hongrois a su reprendre à son compte les recherches du Viennois. Enfin, on ne peut parler de ce *Troisième Quatuor* (tout comme des cinq autres d'ailleurs) sans évoquer son extraordinaire plénitude sonore. Les parties rapides retrouvent l'âpre brutalité du deuxième mouvement du *Second Quatuor* dont la sauvage énergie percussive semble insufflée par l'*Allegro barbaro*. Mais dans le *Troisième Quatuor*, la puissance dynamique se fait moins démonstrative, même dans la coda où elle atteint pourtant un paroxysme de tension menaçant le quatuor d'éclatement. Le riche éventail des modes de jeu, loin de rechercher les effets, contribue ici pleinement à l'évolution autant structurelle que dramatique de l'œuvre. Les glissandos de la fin de la *Seconda Parte*, pour ne citer qu'eux, semblent l'aboutissement d'une désintégration de la texture sous l'effet de sa propre énergie. Œuvre singulière, sans doute moins immédiatement séduisante que les autres quatuors, le *Troisième Quatuor* n'en demeure pas moins une des pièces de musique de chambre les plus fascinantes de Bartók.

Max Noubel

**Pascal Dusapin Au fond, ce quatuor pourrait s'appeler « Quatuor****Quatuor n° 5**

Composition : novembre 2004-  
janvier 2005.  
Commande : Muziekgebouw aan't IJ,  
Berliner Philharmoniker  
et Cité de Musique.  
Création : le 15 juin 2005  
au Concertgebouw d'Amsterdam  
par le Quatuor Arditti.  
Édition : Salabert (BMG Editions).

Mercier et Camier »... Dans le roman de Samuel Beckett, ces deux-là mettent en scène une conversation complètement débridée qui devient le lieu d'une excursion dialectique effrénée, en permanence détournée par des méprises, des confusions, des embarras de toutes sortes et à tout propos, déjouant toute résolution possible.

À la fin, l'immobilité. Totale... (...)

Lorsque j'ai commencé ce cinquième quatuor, je savais depuis longtemps que je reviendrais encore à *Mercier et Camier*. Je désirais aller plus loin dans la secrète causerie que j'entretiens avec Beckett. Mais cette fois-ci, jusqu'à engager un dialogue plus structurel... Si j'ose dire, presque le suivre pas à pas dans sa quête d'un chimérique tête-à-tête.

Que se passe-t-il donc dans ce quatuor et où sommes nous ? À la vérité, rien... Nous ne sommes nulle part et il ne se passe rien.

*Parce que cela ne changera rien dit Mercier.*

En revanche, « ça » parle ! Ces « quatre-là » ne font que parler et parlent sans cesse. C'en est même une bataille ! On oublie souvent qu'une bataille se joue à rangs serrés et la cohérence de ce type « d'exercice » nécessite une grande discipline. Il faut être ensemble pour se combattre. Par extension, cela pourrait expliquer l'extrême et mélancolique (mais c'est un hasard...) homophonie qui se dégage quelquefois de ce quatuor. Par exemple, le début où les quatre semblent divisés en deux groupes de deux, très légèrement opposés dans leurs plans harmoniques, lentement et presque en oblique. Comme si ces deux groupes conversaient insensiblement de biais.

*Ah oui, dit Camier. Que notre devise soit donc lenteur et circonspection, avec des embardées à droite et à gauche et de brusques retours en arrière, selon les dards obscurs de l'intuition. (...)*

Le quatuor va suivre une ligne (s'il est possible de le dire...), toujours en pente, avec un « quelque chose » qui incline la musique vers sa propre extinction, sans cesse repris par de nouvelles chicanes rhétoriques elles-mêmes transformées et retransformées par une idée contraire.

Et « ça » avance comme ça...

*On dirait que tu suffoques, dit-il. Si tu as quelque chose à dire,*

*dis-le. J'allais en effet dire quelque chose, dit Mercier. Mais réflexion faite, je le garde.*

*Pascal Dusapin*

**Alexandre Borodine Le genre n'a pratiquement pas de passé****Quatuor à cordes n° 2**

Composition : été 1881.  
Dédicace : à sa femme Ekaterina.  
Création : le 7 février 1882 à la  
Société musicale impériale russe de  
Saint-Pétersbourg.

en Russie lorsque Borodine commence son premier quatuor à cordes en 1874. En se tournant vers ce qui représente la quintessence de l'art savant occidental, il a pu même s'attirer les foudres des plus puristes de ses anciens amis du groupe des Cinq, Moussorgski notamment, qui craignaient à bon droit quelque allégeance aux modèles, rhétoriques et formels, germaniques. Pourtant, l'acclimatation semble ici toute naturelle, qui réunit l'équilibre et la grâce de l'art chambriste classique à la ferveur d'un chant qui se veut l'incarnation de l'âme russe, presque son idéalité.

S'il relève bien d'une forme sonate relâchée, le premier mouvement exclut tout antagonisme prononcé. Ainsi, le premier thème, figure de l'abandon amoureux que se partagent le violoncelle et le violon, ne « s'oppose » guère au second, pourtant plus passionné et plus morcelé. L'écoulement des idées mélodiques comme les fluctuations de tempo ou les moments de chavirement harmonique ne font qu'épouser les contours d'un même flux expressif : celui du dialogue fusionnel. Après un *Scherzo* d'un seul tenant, où l'habituel trio est remplacé par un développement accentuant le balancement ternaire du thème initial et instillant un travail plus différencié sur les sonorités du quatuor, vient le célèbre *Notturmo en la* majeur, bien connu depuis sous la forme de multiples arrangements, sommet que ce vaste *Andante* qui retrouve le climat du début du quatuor mais encore alanguï, étiré jusqu'à l'extase. L'intrication des voix s'y propage aux quatre protagonistes dans une partie centrale ardente qui entremêle les deux phrases d'abord énoncées en dialogue : premier thème au violoncelle, repris par le violon qui le prolonge en une seconde idée – gammes ascendantes et longue désinence en chute de trilles. Le finale, *andante* pour quelques mesures, fait retour sur certains éléments des mouvements précédents, confrontés ici à deux motifs

plus pensifs en octaves à vide. La course du *Vivace* qui s'élanche ensuite dramatise cette opposition en un déroulement qui fait montre d'une science consommée du développement beethovénien.

Cyril Béros

### Pascal Dusapin

Né en 1955 à Nancy, Pascal Dusapin fait ses études d'arts plastiques et de sciences, arts et esthétique à l'Université de Paris I-Sorbonne. Entre 1974 et 1978, il suit les séminaires de Iannis Xenakis. De 1981 à 1983, il devient boursier de la Villa Médicis à Rome. Il reçoit de très nombreuses distinctions dès le début de sa carrière de compositeur : en 1977, il est lauréat de la Fondation de la vocation ; en 1979, il reçoit le Prix Hervé-Dugardin (SACEM) ; en 1993, le Prix de l'Académie des Beaux-Arts ; en 1993, le Prix du Syndicat de la Critique ; en 1994, le Prix Symphonique de la SACEM ; en 1995, le Ministère de la Culture lui décerne le Grand Prix National de Musique ; enfin, la Victoire de la Musique 1998 lui est attribuée pour le disque gravé avec l'Orchestre National de Lyon, puis de nouveau en 2002, comme « Compositeur de l'année ». Il vient d'obtenir en 2005 le prix Cino del Duca. Il est l'auteur de nombreuses pièces solistes, de musique de chambre et pour grand orchestre. À l'automne 2002, ont été créés successivement *A quia*, concerto pour piano et orchestre (commande des Beethoven Fest de Bonn) et le cycle complet de ses *Sept Études* pour piano. Son *Solo n° 5* pour orchestre intitulé *Exeo* (2002) a été créé le 7 novembre 2003 à Munich, par l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise sous la direction d'Udo Zimmermann. L'Orchestre Philharmonique de la Scala de Milan qui lui en avait passé commande a créé le 21 février 2005, sous la direction de James Conlon, une suite pour orchestre tirée de son opéra *Perelà, uomo di fumo* (*Perelà Suite*). Il inscrit également quatre opéras à son

catalogue : *Roméo & Juliette* (1985-88), créé en 1989 à l'Opéra de Montpellier, *Medeamaterial* (1991), créé en 1992 à la Monnaie de Bruxelles, *To be sung* (1992-93), créé en 1994 au Théâtre des Amandiers de Nanterre, *Perelà, uomo di fumo*, commande de l'Opéra National de Paris créée à l'Opéra Bastille le 24 février 2003 sous la direction de James Conlon et dans une mise en scène de Peter Mussbach (Prix 2003 du Syndicat de la critique). Son cinquième opéra, *Faustus, the Last Night*, sera créé le 19 janvier 2006 à la Deutsche Staatsoper de Berlin (Unter den Linden). Il travaille actuellement à une commande de Sir Simon Rattle et de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Le festival d'Aix-en-Provence lui a commandé un nouvel opéra pour son édition de juillet 2008. Les œuvres de Pascal Dusapin sont publiées par les Éditions Bmg/Salabert et enregistrées principalement chez Naïve/Classic.

### Concert de 11 h

#### Quatuor Sine Nomine Lausanne

Le Quatuor Sine Nomine est fondé à Lausanne en 1982. Les musiciens se consacrent très jeunes au quatuor à cordes et à la musique de chambre en général. Ils suivent les cours de Rose Dumur Hemmerling (second violon du Quatuor de Lausanne et du Quatuor de Ribaupierre) et bénéficient également de l'enseignement de l'Orchestre Melos de Stuttgart. Le Quatuor Sine Nomine Lausanne remporte en 1985 à Evian le Premier Grand Prix du Concours International d'Evian ainsi que le Prix du Jury de la Presse. En 1987, il est à nouveau lauréat du premier concours

Paolo-Borciani et Reggio-Emilia (Prix de la Presse). En juillet 2002, Hans Egidi (alto) rejoint le quatuor. Le Quatuor Sine Nomine Lausanne se produit régulièrement dans les principales villes d'Europe et d'Amérique : Wigmore Hall de Londres, Concertgebouw d'Amsterdam, Carnegie Hall de New York, Conservatoire de Milan, Auditorio Nacional de Madrid, Tonhalle de Zurich, Alte Oper de Francfort, Gewandhaus de Leipzig. À Paris, le Quatuor Sine Nomine Lausanne s'est produit à l'Auditorium des Halles, au Théâtre du Châtelet, à l'Auditorium du Musée du Louvre, celui du Musée d'Orsay, au Centre Culturel Suisse, à Radio France, au Carrousel du Louvre, à la Salle Gaveau et au Théâtre des Bouffes du Nord. Le Quatuor Sine Nomine Lausanne est invité à participer aux grands festivals européens tels que les festivals de Vevey-Montreux, Lucerne, l'Orangerie de Sceaux, la Roque-d'Anthéron, Radio France Montpellier, Schleswig-Holstein, Lockenhaus, Nafplion, George-Enesco à Bucarest. Depuis 2001 a lieu à Lausanne, au printemps, le Festival Sine Nomine, festival consacré au quatuor à cordes. Le répertoire du Quatuor Sine Nomine Lausanne est extrêmement étendu. Les artistes jouent les grands quintettes du répertoire avec des solistes tels que Michel Portal et Pascal Moraguès (clarinette), Maurice Bourgue et Alexei Ogrintchouk (hautbois), Jean-Bernard Pommier, Jean-François Heisser, Bruno Canino et Philippe Bianconi (piano), Vincent Pasquier (contrebasse), l'octuor de F. Mendelssohn et le très rarement joué octuor de G. Enesco avec le Quatuor

Manfred. Le Quatuor Sine Nomine Lausanne a enregistré pour Erato, Cascavelle, Timpani et Claves.

### Concert de 15h

#### Heinz Holliger

Né à Lagenthal (Suisse), Heinz Holliger a étudié à Berne, Paris et Bâle : hautbois avec Emile Cassagnaud et Pierre Pierlot, piano avec Sava Savoff et Yvonne Lefébure, et composition avec Sándor Veress et Pierre Boulez. En tant que hautboïste et compositeur, il a reçu de nombreux prix de par le monde. Dans un échange constant entre interprétation et composition, Heinz Holliger s'efforce d'élargir la technique instrumentale. Son engagement vis-à-vis de la création contemporaine a valu de nombreuses récompenses à ses enregistrements. De grands compositeurs lui ont dédié des œuvres. Dans le même temps, Heinz Holliger use de toute son influence pour faire connaître les jeunes compositeurs. La création de son opéra Schneewittchen à l'Opéra de Zurich en 1998 a été internationalement saluée. Les compétences particulières de Heinz Holliger et son incomparable oreille ont fait de lui l'une des personnalités musicales majeures de nos jours, en tant que soliste, compositeur et chef d'orchestre. Parmi ses réalisations récentes, citons la création de sa Partita avec Andrés Schiff aux Berliner Festwochen en septembre 2001, l'achèvement de son Concerto pour violon, créé dans sa version intégrale par Thomas Zehetmair, et Puneigä, d'après des poèmes d'Anna Maria Bacher, créé par Juliane Banse au festival Wien Modern en

novembre 2002. En avril 2003, la Cité de la musique lui a consacré un « Domaine privé ». Heinz Holliger a ainsi pu, durant une semaine, inviter les meilleurs musiciens et orchestres à se produire avec lui. Un projet similaire est prévu à la Fondation Gulbenkian de Lisbonne en novembre 2004. Heinz Holliger dirige de nombreux orchestres et ensembles de par le monde : Berliner Philharmoniker, Cleveland Orchestra, Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, English Chamber Orchestra, Philharmonia Orchestra London, Vienna Philharmonic, Vienna Symphonic... Il collabore depuis de nombreuses années avec le Chamber Orchestra of Europe, qu'il a dirigé dans des enregistrements. Il est régulièrement invité à diriger l'Orchestre symphonique de la SWR ou l'Orchestre du Festival de Budapest. Heinz Holliger a enregistré pour Teldec, Philips et ECM.

#### Quatuor Juilliard

Le Quatuor Juilliard est mondialement réputé pour la clarté de structure, la beauté sonore, la pureté des lignes mélodiques et l'extraordinaire unanimité de propos qui caractérisent ses concerts. Acclamé pour ses interprétations de compositeurs aussi divers que Beethoven, Schubert, Bartók et Elliott Carter, il est, depuis plus de cinquante ans, le quatuor américain de référence. Le Quatuor Juilliard a débuté la saison 2004/05 en participant aux Festivals de Ravinia et de Tanglewood. Il a également fait des apparitions remarquées lors d'importantes séries de concerts aux États-Unis, en Europe et en Asie. Avec le hautboïste Heinz

Holliger, il se produira prochainement à Montréal, Detroit, Philadelphie, Anchorage, Fairbanks, San Francisco et New York (Metropolitan Museum of Art). Début octobre, il a inauguré sa quarante-deuxième saison en résidence à la Bibliothèque du Congrès (Washington) en organisant une tournée exceptionnelle avec trois des plus grandes institutions musicales du sud de la Californie (Arts and Lectures Program de l'Université de Californie, Santa Barbara, Idyllwild Arts Academy, et Philharmonique de Los Angeles au Walt Disney Concert Hall). Depuis qu'il a succédé au Quatuor de Budapest en 1962, il a su conquérir un public fidèle à Washington. Il est aujourd'hui considéré comme la formation emblématique de la musique de chambre américaine. Pour ses concerts à la Librairie du Congrès, il utilise des Stradivarius offerts à l'institution par Mrs. Gertrude Clarke Whittall en 1963. La saison 2003/04 a été marquée par une tournée des festivals d'été et par une tournée aux États-Unis, au Canada et en Europe. Le Quatuor a notamment donné plusieurs concerts à New York. En mai 2004, il a reçu la médaille d'or du National Arts Club lors du quarante-huitième Dîner Annuel de l'association. Les dernières saisons du Quatuor ont été marquées par une semaine de concerts et de master classes à l'Université de Californie du Sud et par un concert marathon à l'Université d'Arizona – il y a interprété trois fois *L'Art de la fugue* de Bach sur deux jours. On a également pu l'entendre à Carnegie Hall à l'occasion du gala du centenaire de 1991 et

dans le cadre de la série Perspectives de Maurizio Pollini avec Martha Argerich. Les Juilliard ont inauguré la Salle Seiji Ozawa à Tanglewood, et ils ont participé à l'enregistrement réalisé pour les dix ans de ce lieu où ils retournent chaque année. Ils sont régulièrement invités au Festival International de Musique de Chambre de Myiazaki (Japon) ou dans des festivals européens comme le Festival de Lucerne et la Schubertiade de Feldkirch, et ils se sont produits à l'Alice Tully Hall de New York (cycles Beethoven), au Casals Hall de Tokyo, à l'Université du Michigan, au Festival Beethoven de Bonn et à la Tonhalle de Düsseldorf. En tant que quatuor en Résidence à la Juilliard School de New York, le Quatuor Juilliard exerce une influence profonde sur les futurs instrumentistes à cordes du monde entier. Il a joué un rôle décisif dans la formation de nouveaux ensembles américains. En 1997, le premier violon Robert Mann a choisi le Festival de Tanglewood pour annoncer son départ du quatuor qu'il avait lui-même fondé cinquante ans auparavant. Un peu plus tôt dans la saison, les membres de l'ensemble avaient été élus « Musiciens de l'année » par *Musical America*, et le Quatuor Juilliard était devenu le premier ensemble de musique de chambre à entrer dans l'Annuaire International des Arts du Spectacle publié chaque année par la revue. Depuis ses débuts, le Quatuor a interprété un répertoire d'environ cinquante pièces, dont les auteurs vont des grands compositeurs classiques aux maîtres du siècle actuel. Il a été le premier quatuor à jouer les six quatuors à cordes de Bartók aux États-

Unis, et c'est grâce à lui que les quatuors à cordes d'Arnold Schönberg ont été sauvés de l'oubli. Ardent défenseur de la musique américaine contemporaine, il a créé une soixantaine d'œuvres de compositeurs américains – parmi lesquels figurent quelques-uns des plus grands musiciens de jazz. Il s'est également fait l'avocat des quatuors à cordes complexes et visionnaires d'Elliott Carter, dont il a sorti un enregistrement remarqué chez Sony Classical en 1991. Avec plus de cent albums à son actif, il fait partie des quatuors les plus enregistrés de notre temps.

### Concert de 18h

#### Philippe Muller

Né en Alsace en 1946, Philippe Muller a été marqué par les traditions musicales à la fois françaises et allemandes qui sont propres à sa région. Il en a gardé un esprit ouvert aux différentes cultures, qui trouve aujourd'hui à s'exprimer dans une carrière aux facettes multiples. Il se produit en soliste mais aussi dans des formations diverses et dans un répertoire allant du baroque au contemporain. Les grandes villes européennes, américaines et asiatiques l'accueillent régulièrement. Le trio qu'il a fondé en 1970 avec Jean-Jacques Kantorow et Jacques Rouvier continue à soulever l'enthousiasme de la critique. Depuis 1979, il enseigne le violoncelle au Conservatoire de Paris, succédant à son maître André Navarra. Philippe Muller a formé un grand nombre d'élèves, dont certains font déjà une carrière remarquable. Il est invité à donner des master-classes dans le monde entier.

Sa discographie abondante, en ne privilégiant aucune formation spécifique, est le reflet de sa personnalité et aborde avec un égal bonheur les œuvres de Bach, Telemann, Beethoven mais également Ravel ou Martinu.

#### Quatuor Turner

Composé de solistes et membres de l'Orchestre des Champs-Élysées, le Quatuor Turner fait entendre les répertoires classique et romantique avec les instruments historiques adaptés. Il s'appuie sur les travaux de ses illustres aînés, notamment Baillet, Joachim et Ysaÿe pour l'élaboration de ses programmes, et redécouvre le répertoire avec un souci constant du phrasé dans son contexte historique. Le Quatuor Turner se produit régulièrement depuis dix ans en France : festivals de Saintes, Ambronay, Périgord Noir, Saint-Denis, et à l'étranger : festivals d'été de Bruxelles, des Flandres, Espagne, Portugal, Italie, Pays-Bas, Russie, Ukraine, Amérique Latine. Le Concertgebouw et une tournée en Asie ont été deux des événements majeurs de sa saison 2003. De nombreux concerts en Europe et une tournée au Japon ont marqué l'année 2004. Trois disques pour le label Harmonia Mundi, les quintettes avec clarinette de Brahms et Krehl, les *Quatuors* op. 18 et, récemment, op. 59 n° 3 et op. 74 de Beethoven, ont été salués par la presse internationale. De nombreux musiciens de ce courant historique se sont joints au quatuor pour aborder les quintettes des périodes classique et romantique ; ainsi Anner Bijlma (Boccherini), Erich Hoeprich (Mozart), Andreas Staier (Brahms et

Schumann), Jos van Immerseel (Franck). Les membres du Quatuor Turner consacrent une partie de leurs activités à l'enseignement et à l'encadrement de jeunes instrumentistes (Académie d'été et formation suivie, Conservatoire, Jeune Orchestre Atlantique, Nationaal Jeugd Orkest à Amsterdam, Académie de musique française de Kyoto).

### Concert de 20h

#### Quatuor Arditti

Le Quatuor Arditti est reconnu dans le monde entier pour ses interprétations fougueses et techniquement raffinées des répertoires contemporain et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Depuis sa création par le violoniste Irvine Arditti en 1974, plusieurs centaines de quatuors à cordes et d'œuvres de musique de chambre ont été composées pour lui. Certaines de ces œuvres ont marqué le répertoire du XX<sup>e</sup> siècle, et elles ont permis au Quatuor de s'assurer une place de choix dans l'histoire de la musique. Ses créations mondiales de compositeurs comme Birtwistle, Cage, Carter, Dillon, Ferneyhough, Goubaïdoulina, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Stockhausen et Xenakis illustrent l'éclectisme de son répertoire. Le Quatuor Arditti attache beaucoup d'importance au fait de collaborer avec les compositeurs contemporains dont il interprète la musique. La participation de ses membres à des master classes et à des ateliers pour jeunes instrumentistes et jeunes compositeurs à travers le monde témoigne de leur engagement pédagogique. De 1982 à 1996,

ils ont tous été enseignants en résidence aux Cours d'Été pour la Nouvelle Musique de Darmstadt. Le Quatuor compte à son actif plus de trois cents CD. Quarante-deux de ces disques sont parus chez Naïve-Montaigne dans le cadre d'une série consacrée à la musique contemporaine – cette série, qui est toujours en cours, comprend notamment l'intégrale des quatuors à cordes de la Deuxième École de Vienne et *Helikopter-Steichquartett* de Stockhausen. Comme beaucoup de compositeurs avec lesquels l'ensemble a travaillé, Luciano Berio a pu, grâce à lui, assister à l'enregistrement de l'intégrale de ses quatuors à cordes. Sur ces derniers disques, il s'est par ailleurs attaqué à l'œuvre de Cage, Fedele, Finsterer, Frith, Ingolfsson et Neuwirth. Au cours de ces trente dernières années, le Quatuor Arditti a reçu de nombreuses récompenses, dont plusieurs Prix Deutschen SchallplattenKritik, ainsi que le Gramophone Award du meilleur enregistrement de musique contemporaine en 1999 (Elliott Carter) et en 2002 (Harrison Birtwistle). La Fondation Ernst von Siemens lui a décerné son prestigieux Prix pour « L'Œuvre d'une Vie » en 1999.

#### Quatuor Prazák

Le Quatuor Prazák s'est constitué, comme fréquemment pour les ensembles de Bohême, durant les études au Conservatoire de Prague de ses différents membres (1974-78). En 1978, le Quatuor remporte le Premier Prix du Concours International d'Evian, puis le Prix du Festival du Printemps de Prague l'année suivante. Ses membres décident alors de se consacrer totalement à une carrière de quartettistes. Les

membres du Quatuor Prazák ont travaillé à l'Académie de Prague (AMU) dans la classe de musique de chambre du Prof. Antonín Kohout, le violoncelliste du Quatuor Smetana, puis avec le Quatuor Vlach, enfin à l'Université de Cincinnati auprès de Walter Levine, le leader du Quatuor LaSalle. Ils suivent alors les traces des ensembles désireux de se familiariser avec le répertoire moderne, en particulier de la Seconde École de Vienne. Aujourd'hui, les Prazák se sont imposés dans tout le répertoire d'Europe Centrale, que ce soit celui des œuvres de Schönberg, Berg, Zemlinsky et Webern, qu'ils programment lors de leurs tournées en Europe (en particulier en Allemagne) conjointement aux quatuors de la Première École de Vienne, ceux de Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert, que dans celui de la Bohême-Moravie d'hier et d'aujourd'hui, les œuvres de Dvorák, Smetana, Suk, Novák, Janáček, Martinu, Schulhoff... ainsi que des compositeurs contemporains qu'ils analysent à la lumière de leur expérience du répertoire international, de Haydn à Webern. En 1986, le violoncelliste Michal Kanka a pris la succession de Josef Prazák. Suite à leur contrat d'exclusivité avec le label Praga Digitals, ils se sont fait connaître au plan mondial et se sont définitivement hissés au premier rang des ensembles internationaux, à l'instar de leurs aînés américains (Juilliard et LaSalle) et européens (Alban Berg).

## VENDREDI 4

**20H** Salle des concerts

**Alain Planès**, piano  
**Quatuor Prazák**  
**Vaclav Remes**, violon  
**Vlastimil Holec**, violon  
**Josef Kluson**, alto  
**Michal Kanka**, violoncelle

**Alexander von Zemlinsky**  
*Quatuor à cordes n° 4*  
**Pascal Dusapin**  
*Quatuor à cordes n° 4*  
**Johannes Brahms**  
*Quintette pour piano et cordes op. 34*

## SAMEDI 5

**11H** Salle des concerts

**Quatuor Sine Nomine**  
**Patrick Genet**, violon  
**François Gottraux**, violon  
**Hans Egidi**, alto  
**Marc Jaermann**, violoncelle

**Pascal Dusapin**  
*Quatuor à cordes n° 3*  
**Ludwig van Beethoven**  
*Quatuor à cordes op. 130*  
*Grande Fugue op. 133*

**15H** Salle des concerts

**Heinz Holliger**, hautbois  
**Quatuor Juilliard**  
**Joel Smirnoff**, violon  
**Ronald Copes**, violon  
**Samuel Rhodes**, alto  
**Joel Krosnick**, violoncelle

**Franz Schubert**  
*Quartettsatz*  
**Wolfgang Amadeus Mozart**  
*Quatuor pour hautbois et cordes, K. 370*  
**Elliott Carter**  
*Quatuor pour hautbois et cordes*  
**Ludwig van Beethoven**  
*Quatuor à cordes op. 135*

**18H** Amphithéâtre

**Quatuor Turner**  
**Alessandro Moccia**, violon  
Georges Chanut ca. 1820 \*  
**Ilaria Cusano**, violon Claude Pirot 1813 \*  
**Jean-Philippe Vasseur**, alto  
Sébastien Bernardel 1834 \*  
**Ageet Zweistra**, violoncelle  
Charles-François Gand 1840 \*  
**Philippe Muller**, violoncelle  
Gand frères 1862

**Anton Reicha**  
*Deux fugues du Quatuor scientifique*  
**Joseph Haydn**  
*Quatuor à cordes op. 20 n° 5*  
**Wolfgang Amadeus Mozart**  
*Quatuor à cordes K. 458, « de la chasse »*  
**George Onslow**  
*Quintette à cordes, « de la balle »*

**20H** Salle des concerts

Première partie  
**Quatuor Arditti**

**Béla Bartók**  
*Quatuor à cordes n° 3*  
**Pascal Dusapin**  
*Quatuor à cordes n° 5* (commande de la Cité de la musique, de la Philharmonie de Berlin et du Muziekgebouw aan 't IJ d'Amsterdam, création française)

Seconde partie  
**Quatuor Prazák**

**Alexandre Borodine**  
*Quatuor à cordes n° 2*

## DIMANCHE 6

**11H** Salle des concerts

### Quatuor Amati

**Willi Zimmermann**, violon  
**Anahit Kurtikian**, violon  
**Nicolas Corti**, alto  
**Claudius Herrmann**, violoncelle  
**Paul Meyer**, clarinette

**Pascal Dusapin**

*Quatuor à cordes n° 1*

**Franz Schubert**

*Quatuor à cordes n° 14*

« *La Jeune Fille et la Mort* »

**Johannes Brahms**

*Quintette pour clarinette et cordes op. 115*

**15H** Amphithéâtre

### Quatuor Arditti

**Irvine Arditti**, violon  
**Ashot Sarkissjan**, violon  
**Ralf Ehlers**, alto  
**Rohan de Saram**, violoncelle

**Alban Berg**

*Suite lyrique*

**Brian Ferneyhough**

*Adagissimo*

**Pascal Dusapin**

*Quatuor à cordes n° 2*

« *Time Zones* »

**18H** Salle des concerts

### Quatuor Talich

**Jan Talich**, violon  
**Petr Macecek**, violon  
**Vladimir Bukac**, alto  
**Petr Prause**, violoncelle

**Wolfgang Amadeus Mozart**

*Adagio et Fugue K 546*

**Ludwig van Beethoven**

*Quatuor à cordes op. 18 n° 5*

**Felix Mendelssohn**

*Andante, Scherzo, Capriccio et Fugue op. 81*

**Leos Janáček**

*Quatuor à cordes n° 1 « Sonate à Kreutzer »*

**20H** Salle des concerts

### Quatuor Juilliard

**Johann Sebastian Bach**

*L'Art de la fugue*

## MARDI 8

**20H** Salle des concerts

### Quatuor Arditti

**Ensemble Intercontemporain**  
**Ryan Wigglesworth**, direction  
**Laura Aikin**, soprano

**Harrison Birtwistle**

*Pulse Shadows - Méditations*

sur *Paul Celan*, pour soprano,

quatuor à cordes et ensemble

Coproduction Cité de la musique, Ensemble Intercontemporain.

## MERCREDI 9

**20H** Salle des concerts

### Quatuor Mosaïques

**Erich Höbarth**, violon  
**Andrea Bischof**, violon  
**Anita Mitterer**, alto  
**Christophe Coin**, violoncelle

**Joseph Haydn**

*Les Sept Dernières Paroles*

*du Christ*