

Vendredi 17 janvier 2025_19h30_Salle del Castillo
Samedi 18 janvier 2025_19h30_Salle del Castillo
Mardi 21 janvier 2025_19h30_Salle del Castillo
Mercredi 22 janvier 2025_19h30_Salle del Castillo
Jeudi 23 janvier 2025_19h30_Salle del Castillo

Quatuor de Jérusalem

Alexander Pavlovsky, violon
Sergei Bresler, violon
Ori Kam, alto
Kyril Zlotnikov, violoncelle

Les quinze quatuors à cordes de Dimitri Chostakovitch



Vendredi 17 janvier 2025_19h30

Dimitri Chostakovitch (1906-1975)

Quatuor à cordes n°1 en ut majeur op.49

Moderato

Moderato

Allegro molto

Allegro

Quatuor à cordes n°2 en la majeur op.68

Ouverture - Moderato con moto

Récitatif et Romance - Adagio

Valse - Scherzo (Allegro)

Thème et variation - Adagio

>

Quatuor à cordes n°3 en fa majeur op.73

Allegretto

Moderato con moto

Allegro non troppo

Adagio

Moderato

Samedi 18 janvier 2025_19h30

Dimitri Chostakovitch (1906-1975)

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

Allegretto

Andantino

Allegretto

Allegretto

Quatuor à cordes n°5 en si bémol majeur op.92

Allegro non troppo

Andante

Moderato

>

Quatuor à cordes n°6 en sol majeur op.101

Allegretto

Moderato con moto

Lento

Lento - Allegretto

Mardi 21 janvier 2025_19h30

Dimitri Chostakovitch (1906-1975)

Quatuor à cordes n°7 en fa dièse mineur op.108

Allegretto

Lento

Allegro

Quatuor à cordes n°8 en ut mineur op.110

Largo

Allegro molto

Allegretto

Largo

Largo

>

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

Moderato con moto

Adagio

Allegretto

Adagio

Mercredi 22 janvier 2025_19h30

Dimitri Chostakovitch (1906-1975)

Quatuor à cordes n°10 en la bémol majeur op.118

Andante

Allegro furioso

Adagio (attacca)

Allegretto

Quatuor à cordes n°11 en fa mineur op.122

Introduction (Andantino)

Scherzo (Allegretto)

Récitatif (Adagio)

Etude (Allegro)

Humoresque (Allegro)

Elégie (Adagio)

Finale (Moderato)

>

Quatuor à cordes n°12 en ré bémol majeur op.133

Moderato - Allegretto

Allegretto - Adagio - Allegretto

Jeudi 23 janvier 2025_19h30

Dimitri Chostakovitch (1906-1975)

Quatuor à cordes n°13 en si bémol mineur op.138

Adagio - Doppio movimento - Tempo primo

Quatuor à cordes n°14 en fa dièse majeur op.142

Allegretto

Adagio

Allegretto

>

Quatuor à cordes n°15 en mi bémol majeur op.144

Elégie (Adagio) (attacca)

Sérénade (Adagio) (attacca)

Intermezzo (Adagio) (attacca)

Nocturne (Adagio) (attacca)

Marche funèbre (Adagio molto) (attacca)

Epilogue (Adagio - Adagio molto)

Les quinze quatuors à cordes de Dimitri Chostakovitch

Confessions intimes d'un compositeur muselé par un régime autoritaire, expérimentation musicale abstraite, cycle marqué du sceau autobiographique : il serait tentant de résumer les quinze quatuors à cordes de Dimitri Chostakovitch à une intention précise et déterminée dans l'esprit du compositeur. Mais peu d'oeuvres souffrent autant des interprétations univoques que les analystes ont longtemps apposées sur les partitions de Chostakovitch.

Lorsqu'il compose son Premier quatuor à cordes (1938), Chostakovitch est âgé de 32 ans. Il a alors déjà écrit deux opéras qui restent aujourd'hui des pages majeures du répertoire lyrique : *Le nez* (1930) et *Lady Macbeth du district de Mtsensk* (1934). Le journal officiel du régime soviétique, *La Pravda*, décrit cette dernière par le titre, désormais célèbre, « Le chaos remplace la musique ». Cet opéra est à l'origine des premières frictions entre Chostakovitch et le pouvoir en place à Moscou qui s'en prend à ses projets artistiques par l'intermédiaire des ukases promulgués, dès 1934, par Andreï Jdanov, proche collaborateur de Joseph Staline. La célèbre Cinquième symphonie fait suite, en 1937, à cette polémique. Elle réhabilite définitivement Chostakovitch comme une figure centrale du paysage musical soviétique. En 1938, l'URSS vit les derniers mois des Grandes Purges staliniennes.

Un dialogue avec la tradition

La production de musique de chambre de Chostakovitch semble alors contrebalancer ses oeuvres symphoniques « grand public » ou officielles, telle un repli du compositeur dans sa sphère intime. Le compositeur écrit à son ami musicologue Ivan Sollertinski, le 27 juillet 1938 : « Le quatuor est l'un des genres musicaux les plus compliqués. J'ai écrit la première page comme une sorte d'exercice sans jamais penser à le finir, ni le publier... Mais, j'ai trouvé le travail sur le quatuor passionnant, et je l'ai terminé très rapidement. » Cette déclaration laisse entendre que Chostakovitch envisage le quatuor comme un genre personnel, abstrait et détaché du climat culturel et politique d'oppression.

Le Premier quatuor à cordes exprime particulièrement bien la candeur néo-classique de l'écriture de chambre de Chostakovitch. Elle se matérialise aussi bien dans le lyrisme de l'écriture mélodique que dans la transparence de la traditionnelle forme sonate héritée du XVIII^e siècle. Le cri de joie du quatrième mouvement associé à la tonalité simple de do majeur ou encore la cadence néo-haydnienne expriment parfaitement cette naïveté à contre-courant des préoccupations idéologiques. Cependant, la genèse de ce quatuor révèle une teneur symbolique bien plus ambivalente. Chostakovitch a, en effet, décidé d'inverser le premier et le quatrième mouvement. Cette retouche semble trouver sa justification dans l'esthétique promue par l'idéologie du régime qui envisage la musique instrumentale comme le vecteur d'une vision positive de l'avenir. Ainsi, face à l'ambiguïté chromatique du premier mouvement ou la lamentation en la mineur du deuxième, le final brillant sonne comme une résolution heureuse des conflits exprimés par la forme classique.

Il s'agit là du paradoxe des quatuors de Chostakovitch. Leur écriture touche à un jeu subtil, à une élaboration savante et au contrepoint abstrait. Par ailleurs, ils regorgent de références sémantiquement ou symboliquement marquées. Dans son Deuxième quatuor à cordes (1944), Chostakovitch intègre, comme thème principal à l'alto, une mélodie tirée d'un opéra emblématique de la culture russe : le thème d'ouverture de Boris Godounov de Modest Moussorgski. Cette citation suffit à faire de l'oeuvre un symbole de la culture nationale, à la satisfaction de l'idéal communiste. Cependant, plus qu'une marque d'adhésion à la politique culturelle de Jdanov, le Deuxième quatuor résonne comme un élan patriotique contre la barbarie de l'armée allemande, venant tout juste de lever le siège de Léninegrad.

Le Troisième quatuor à cordes (1946) semble renouer avec la simplicité néo-classique, dans la continuité de la Neuvième symphonie (1945). Le « poum-tchac-tchac-tchac » qui accompagne la ligne mélodique légère du premier violon dans l'Allegretto d'ouverture s'accorde avec l'enthousiasme printanier des premières expérimentations de Chostakovitch dans le genre du quatuor. Mais cette insouciance idéale de la forme classique sera maltraitée tout au long des cinq mouvements. Dans le deuxième mouvement, l'ostinato de l'alto, loin de servir la ligne mélodique du premier violon, semble vouloir lui imposer une rigueur mécanique et brutale.

Il s'agit d'une écriture que Sergei Prokofiev avait utilisée pour dépeindre l'invasion militaire teutonne dans la bande sonore d'Alexander Nevski de Sergei Eisenstein. La simplicité du matériau classique dysfonctionne jusqu'à anéantir le quatuor dans un morendo final glaçant. Des témoignages indirects, proches de Chostakovitch, rapportent que le compositeur aurait envisagé ce quatuor comme un récit de la Seconde Guerre Mondiale et de ses traumatismes.

L'art de ne pas dire

De tels commentaires offrent à l'auditeur la satisfaction de « l'eureka ! » sous la forme d'une explication apparemment évidente aux mystères de l'écriture musicale de Chostakovitch. Cependant, sa musique trouve précisément sa force dans la polysémie des non-dits. La lecture de son oeuvre instrumentale a été tour à tour dictée par une vision soviétique de l'histoire, la ramenant à l'idéologie du Parti communiste, puis par une interprétation post-soviétique, l'érigant en un acte de résistance au totalitarisme. Ces deux approches comportent le même problème : elles réduisent la musique de Chostakovitch à une exégèse univoque, accessible immédiatement et sans ambiguïté pour la grande masse des auditeurs. Sous l'impulsion d'Esti Sheinberg et Richard Taruskin, la musicologie moderne a montré que Chostakovitch est un maître dans l'art de jouer avec ce que la musique ne dit pas mais suggère.

Ses Quatrième et Cinquième quatuors à cordes sont écrits respectivement en 1949 et 1952. Mais le compositeur les laisse dans un tiroir. Les artistes soviétiques connaissent alors une nouvelle phase de répression jusqu'à la mort de Staline, en 1953. Le fait d'avoir repoussé la création de ces quatuors à la période de « dégel » de la politique culturelle montre que le quatuor, malgré son apparence intime, reste un genre public soumis à des restrictions en URSS. Le Quatrième quatuor se construit sur une série de danses folkloriques juives. Chostakovitch restera profondément marqué par les souffrances du peuple juif qui devient le symbole universel de l'oppression : le clair-obscur offert par l'esthétique de la musique klezmer permet d'exprimer une innocence martyrisée durant le XX^e siècle.

Le fond idéologique du Quatrième quatuor ressurgit dans une esthétique plus agressive dans le Cinquième quatuor qui renoue avec une forme sonate classique mais marquée par un chromatisme agressif. La complexité du langage musical dépasse ce qu'auraient pu tolérer les autorités culturelles soviétiques. Le cri de désespoir du premier mouvement s'apaise dans la lamentation épurée aux allures spectrales du deuxième. Cette couleur éthérée, déjà présente dans son Trio pour piano et cordes n°2 (1944), matérialise l'indicible tristesse d'une société qui n'aspire qu'à l'optimisme.

Le Sixième quatuor à cordes (1956) est le premier quatuor composé durant la période de « dégel », sous Nikita Khrouchtchev. Chostakovitch y retrouve son écriture naïve en composant le premier mouvement sur un chœur d'enfant tiré du film La chute de Berlin de Mikhaïl Tchiaourelï. Tout comme la cause juive était, pour Chostakovitch, le miroir de l'oppression universelle, la chute du parti Nazi représente la libération des peuples – qu'ils soient allemands, français ou russes. Le Sixième quatuor se lit par ailleurs comme une superposition vertigineuse de significations. Les membres du Quatuor Beethoven et du Quatuor Borodin, proches de Chostakovitch, parlent de cette page comme d'une dédicace de Chostakovitch à lui-même. Ce témoignage personnel du compositeur se matérialise dans un conflit permanent entre deux dominantes : ré et mi bémol ; en allemand D et Es (S), les initiales allemandes de Dmitri Schostakowitch.

Confessions intimes

En 1950, Chostakovitch se rend à Leipzig pour le bicentenaire de la mort de Johann Sebastian Bach. Ce voyage officiel lui permet de se familiariser avec l'écriture du compositeur baroque. Outre sa recherche extrêmement poussée du contrepoint et du travail thématique qu'il cultive dans ses quatuors, Chostakovitch récupère un procédé utilisé par Bach dans ses dernières compositions : la signature de ses oeuvres par le truchement de la formulation germanique de notes de musique. Le B-A-C-H (si bémol, la, do, si) devient chez (S)Chostakovitch : D-S-C-H (ré, mi bémol, do, si).

Cette signature constitue le matériau principal du Huitième quatuor à cordes de Chostakovitch. Elle permet d'interpréter avec certitude cette oeuvre comme un témoignage intime du compositeur. Pour faire accréditer cette lecture, le compositeur déclare dans une lettre du 19 juillet 1960 (cinq jours après la composition du quatuor) : « J'ai commencé à penser que si un jour je mourrais, personne ne pourrait écrire mes mémoires, alors j'ai eu meilleur temps de le faire moi-même. » Pour mettre en musique cette confession, Chostakovitch utilise plusieurs stratégies. Il intègre, notamment, des réminiscences de ses propres partitions. Ainsi, après l'entrée fuguée de sa signature, surgit le thème initial de sa Première symphonie, suivi d'une citation du thème lyrique de sa Cinquième. Ce mouvement funèbre débouche sur un élan de violence où le thème juif de son Deuxième trio pour piano et cordes vient au secours d'une ligne mélodique rossée par les coups d'archet de l'accompagnement. Le troisième mouvement développe un trait essentiel à la musique de Chostakovitch : l'ironie. Cette arme visant à esquiver la censure officielle s'exprime à travers une valse grotesque sur le thème signature « DSCH ». Poursuivant la rétrospective de son oeuvre, le thème principal du Concerto pour violoncelle, composé un an avant le quatuor, vient rappeler la crise personnelle de Chostakovitch : son rapprochement inéluctable du Parti communiste, auquel il adhère en 1960, le plonge dans une détresse majeure qui le pousse bientôt au bord du suicide. Le quatrième mouvement s'articule d'ailleurs comme une réflexion sur la mort. Le motif de trois notes qui suit le choc psychologique initial renvoie non plus à une de ses propres pièces mais au Quatuor à cordes op. 135 de Beethoven dans lequel les mots « Muss es sein ? » [Doit-il en être ainsi ?], inscrits sur la partition, soulignent un motif d'inspiration semblable. Plus qu'un programme idéologique, le Huitième quatuor témoigne de l'impuissance face à une souffrance universelle qui dépasse la volonté de l'individu. Suivant son traditionnel jeu de reflets, Chostakovitch dédicace son quatuor « aux victimes de la guerre et du fascisme. »

Cette résignation funeste extatique contraste avec la violence et la densité du Septième quatuor à cordes, composé quelques mois plus tôt en hommage à la femme de Chostakovitch, Nina Varzar, décédée six ans auparavant. Ce quatuor reste sans doute le plus complexe des quinze quatuors de Chostakovitch. Sa brièveté empêche tout discours construit. Il se résume à des thèmes sinueux, des dissonances acerbes et une écriture fuguée agressive.

En 1961, Chostakovitch évoque son Neuvième quatuor à cordes à son ami Isaac Glikman en le décrivant comme une page « dans le style russe ». Finalement, insatisfait, il le détruit. Puis en 1962, dans la Pravda, il annonce un quatuor « enfantin » - qui demeurera une ébauche. Ces hésitations témoignent de la fin d'un cycle marqué par les deux quatuors précédents. Le Neuvième quatuor sera finalement marqué par une forme de « minimalisme » - symbolisé par l'omniprésence d'une oscillation de demi-ton - qui illustre l'orientation de Chostakovitch vers une phase plus expérimentale de sa carrière.

Muss es sein ?

En 1960, inspiré par les recueils des Prélude et fugues de Bach, Chostakovitch a pour projet de composer un cycle complet de vingt-quatre quatuors à cordes : un pour chaque tonalité. Finalement, ce projet demeure inachevé. L'activité intense que consacre le compositeur à la musique de chambre se comprend en miroir à celle de Beethoven pour ses derniers quatuors, autre sommet historique de l'abstraction et de l'ésotérisme de l'écriture instrumentale. Suivant le modèle beethovenien, la structure des derniers quatuors à cordes de Chostakovitch va d'un mouvement unique pour le treizième quatuor à sept mouvements pour le onzième. Le Dixième quatuor à cordes (1964) est le dernier à répondre à la structure classique en quatre mouvements. Il s'articule comme une réinterprétation dépouillée du quatuor classique. La simplicité extrême des thèmes proposés par Chostakovitch rappelle, inévitablement, le travail thématique de Beethoven ou de Haydn, capables d'élaborer des mouvements - en l'occurrence tout un quatuor - à partir d'une simple formule rythmique ou d'un intervalle.

Le caractère brut du matériau thématique permet, par ailleurs, au compositeur de renouer, dans le deuxième mouvement, avec l'excitation primaire d'une écriture machinale.

Dans ses Onzième (1966) et Douzième quatuors à cordes (1968), Chostakovitch renonce a priori à la structure classique. Le Douzième quatuor présente la première occurrence notable de séries dodécaphoniques – l'utilisation des douze tons de la gamme chromatique sans hiérarchie ni fonction – dans l'œuvre de Chostakovitch. La relative ouverture de l'URSS sous Khrouchtchev a conduit certains musiciens à s'approprier quelques traits des avant-gardes occidentales. Cet « acte de résistance » traduit chez Chostakovitch une autre perspective. L'ajout d'un matériau chromatique lui permet d'agrémenter la forme classique d'un thème qui contredit la polarité des tonalités propre à la forme sonate. Par ailleurs, la structure du quatuor en deux mouvements, dont le second est trois fois plus long que le premier, contribue à un déséquilibre structurel. Cependant, ce deuxième mouvement peut être réarticulé en trois sections, certes intriquées mais rappelant le scherzo, le mouvement lent et le final d'un quatuor classique.

Les sept mouvements du Onzième quatuor renvoient à des petites formes lyriques ou de divertissement : Introduction – Scherzo – Récitatif – Étude – Humoresque – Élégie – Conclusion. Chostakovitch dédie ce quatuor à Vassili Chirinski, second violon du Quatuor Beethoven qui a créé la plupart de ses quatuors, décédé subitement durant l'été 1965. La ligne du deuxième violon présente des étrangetés, comme si les trois membres fondateurs du Quatuor cherchaient désespérément à combler le vide causé par la disparition de leur collègue. Ainsi, dans l'humoresque, le second violon se limite à une oscillation entre sol et mi tel le chant obstiné d'un coucou. Durant l'élégie, le second violon délaisse l'accompagnement pour un contre-chant voilé piano ou avec sourdine. Il sera également responsable du désagrègement de la fugue du premier scherzo, déjà rendue grotesque par les glissandi du contre-sujet. Ainsi, cette ode funèbre s'articule à travers l'effritement des formes classiques du quatuor.

Requiem aeternam

La santé de Chostakovitch se détériore considérablement dans les années 1970. Il multiplie les allers-retours à l'hôpital de Kurgan, ce qui restreint ses périodes de travail. C'est dans ce contexte qu'il compose sa Quatorzième symphonie, dédiée à Benjamin Britten. Cette oeuvre prend la forme d'une vaste réflexion sur la mort articulée comme un cycle de onze Lieder, à mettre en lien avec le War Requiem écrit en 1962 par le compositeur anglais.

Quelques jours après la création de cette page, à Leningrad, le 29 septembre 1969, Chostakovitch débute la composition de son Treizième quatuor à cordes. Son mouvement - unique - apparaît comme un véritable tour de force. Chostakovitch contraint les musiciens à la rigueur d'une seule battue fixée dès la première mesure. Cette irrévocabilité du temps s'associe à une musique qui ne procède que par geste. L'effet le plus impressionnant réside dans les coups d'archet contre la table des instruments, exprimant la matérialité absurde du squelette et une vision nihiliste de l'existence. Les derniers cris des instruments sur un contre-si bémol aigu rappellent inévitablement l'expression du néant derrière la mort de Marie dans Wozzeck d'Alban Berg, opéra adoré de Chostakovitch.

Peut-on tirer de ce treizième quatuor une philosophie de l'existence de Chostakovitch? Difficilement! Car Chostakovitch ne cesse de se contredire dans ses dernières compositions. Face à cette expression angoissante de la mort, le Quatorzième quatuor à cordes propose une transfiguration apaisante. Dans les dernières mesures, les coups de butoir qui débutaient le quatrième mouvement du Huitième quatuor réapparaissent, pianissimo, dans la sérénité de fa dièse majeur - peu après une allusion discrète au thème céleste de Lohengrin. Composé en 1973, le Quatorzième quatuor interrompt un silence de dix-huit mois succédant à la Quinzième symphonie dont la création a provoqué une angoisse profonde chez le compositeur. Il touche, dans cette oeuvre, un niveau d'abstraction rarement atteint, ne serait-ce que dans l'évocation musicale de sa dédicace au violoncelliste du Quatuor Beethoven: Sergeï Chirinski.

Le thème initial du final, par un labyrinthe croisement des dénominations allemande, italienne et cyrillique des notes, évoque le diminutif du prénom du violoniste, Seryozha. Tout le quatuor découle de petites cellules formant le premier thème mélodique du violoncelle. De ce travail savant émergent quelques allusions mélodiques dont le début du prélude de Tristan et Iseult de Wagner dans les premières mesures du deuxième mouvement, déjà évoqué dans la Quinzième symphonie ; ou, encore, l'air de Seryozha de Lady Macbeth du district de Mtsensk dans le mouvement final. Loin de la citation explicite telle qu'on la rencontre dans le Huitième quatuor, ces réminiscences apparaissent comme le fruit irrationnel du subconscient.

À l'inverse, le Quinzième quatuor à cordes (1974) est aux antipodes des élaborations « pour initiés » du quatuor précédent. Le plus long des quatuors de Chostakovitch présente une remarquable transparence. Malgré leur homogénéité de tempo, les mouvements obstinément lents ne cessent de se contredire. L'Elégie initiale se construit sur un thème strictement diatonique : une réinterprétation du thème du Lied « Der Tod und das Mädchen » [La jeune fille et la mort] de Schubert. À l'inverse, la Sérénade qui suit – et sa juxtaposition de crescendos – s'appuie sur une série dodécaphonique. Le Nocturne présente une mélodie lyrique au milieu d'un jeu de contrepoint savant. La Marche funèbre du cinquième mouvement interrompt ce langage abstrait par un numéro digne d'une musique de film. Cette écriture aphoristique ne permet pas de réduire l'esthétique du dernier Chostakovitch à un seul système d'écriture. Contrairement à ce que la lecture officielle soviétique, âprement reprise par la musicologie moderne, a affirmé, le quinzième quatuor ne saurait être perçu comme une anthologie ni de la musique russe, ni des esthétiques de Chostakovitch. Car, il refuse à l'auditeur la paresse d'une interprétation univoque.

Loin des préoccupations socio-politiques, les dernières compositions de Chostakovitch demeurent les moins connues du compositeur. Dans ses contradictions volontaires, il nous force à renoncer à toute interprétation simple ou simpliste de sa musique. Et si le reflet négatif de Staline derrière les notes du Chostakovitch « dissident » permet aisément de satisfaire notre quête obstinée de réponses évidentes, il l'éclaire au détriment de la richesse de son oeuvre. Tony Palmer dans son biopic consacré à Chostakovitch, *Testimony*, ne se trompe pas lorsqu'il fait réapparaître l'ombre de Staline sur le lit de mort du compositeur : « Quelque chose est mort dans ta musique, lorsque je suis mort. Tu cessas de parler ! ». Derrière ces paroles du dictateur, le réalisateur critique notre manière de réduire la musique de Chostakovitch à un acte de résistance, là où elle est une oeuvre d'art accomplie et polychrome.

Horsfortee

Guillaume Castella

Le Quatuor de Jérusalem

« Passion, précision, chaleur, un mélange en or : voici les qualités de l'excellent Quatuor de Jérusalem » (New-York Times).

C'est sur les bancs de l'Académie Rubin (Jérusalem) que se forme le Quatuor de Jérusalem, voilà plus de vingt ans, en 1993.

A l'exception de l'altiste d'alors, Amihai Grosz, natif de Jérusalem, tous les autres membres du quatuor sont originaires de l'ex-URSS. Le premier violon Alexander Pavlovsky est né à Kiev (aujourd'hui en Ukraine), le second violon, Sergei Bresler, à Kharkov (en Ukraine), et le violoncelliste, Kyril Zlotnikov, à Minsk (en Biélorussie). Ensemble, ils se forment à l'art si particulier du quatuor à cordes auprès de violoniste d'origine roumaine Avi Abramovitch. Le succès ne se fait pas attendre. De premiers prix prestigieux viennent couronner leur talent et les portes des salles de concert du monde entier s'ouvrent à eux.

Depuis 2010, Ori Kam, israélo-californien, ancien élève de Chaim Taub, Pinchas Zukerman, Patinka Kopec et Wilfried Strehle, tient le pupitre d'alto au sein de l'ensemble.

Le développement du jeu du Quatuor de Jérusalem, sa maturité, son équilibre intérieur, la chaleur de son timbre, proche de la voix humaine, son attention toujours en éveil, une profondeur d'expression saisissante lui permettent d'aborder un large répertoire avec une exigence sans concession et un sens de la perfection sonore fort distinctive. Héritier de la tradition des grandes formations du XXe siècle, il entretient, de manière toute particulière, une proximité étroitement idiomatique avec la musique de Chostakovitch dont il se fait, de longue date, le défenseur aussi enthousiaste que fidèle.