



CHOSTAKOVITCH

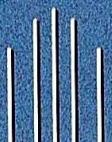
string quartets

Quatuor Debussy



Mécénat
Musical

© & © ARION PARIS 1999 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 68461 - Copyright reserved in all countries.





L'UN DES PLUS GRANDS
PLAISIRS DE LA MUSIQUE,
C'EST DE LA FAIRE
AIMER AUX AUTRES.

Mécénat
Musical



Le grand compositeur russe Dimitri Chostakovitch (1906-1975) se caractérise par un enracinement dans l'environnement politique, social et culturel de son époque plus profond que celui de la plupart des musiciens de tous les temps. En tant que compositeur, il était si intimement attaché à la Russie que l'on a peine à imaginer que son talent ait pu s'épanouir hors des frontières de sa patrie. A cet égard, il se distinguait fondamentalement d'Igor Stravinski ou de Serge Prokofiev, capables de vivre et de travailler aussi bien en Occident qu'en Russie, à la condition d'y trouver des esprits susceptibles d'apprécier leur musique. Au contraire, presque toutes les œuvres majeures de Chostakovitch ont été écrites en réaction à des événements survenus dans son pays. Ce n'est pas sans raison qu'il a été qualifié «chroniqueur de son époque» : il suffit, pour s'en convaincre, de songer aux œuvres qu'il a composées pour des occasions précises, telles que la *Deuxième Symphonie* «dédiée à Octobre», destinée aux cérémonies du dixième anniversaire de la Révolution, ou encore *Le Chant des forêts*, un oratorio sur le reboisement des friches, qui appuyait les directives staliniennes sur la transformation de la nature. Le contenu programmatique émotionnel de beaucoup d'autres œuvres est nettement plus important et tout à fait tangible, bien qu'évidemment plus difficile à décrire. En celà, Chostakovitch se situait dans le droit fil de la tradition russe, que reflètent les œuvres de nombreux compositeurs et, surtout celles de Modeste Moussorgski, de Piotr Tchaikowski et de Serge Rachmaninov. Depuis des générations, les mélomanes russes étaient habitués à entendre de la musique chargée d'une puissante affectivité.

Aussi ne faut-il pas s'étonner de la grande compréhension que rencontra rapidement l'œuvre de Chostakovitch auprès de ses auditeurs, en dépit de sa complexité et de son modernisme indéniable.

Les mélomanes surent déchiffrer tant bien que mal les idées que Chostakovitch introduisait subtilement dans ses compositions. En un temps où il n'existant que fort peu d'écrivains soviétiques qui ne fussent au service du régime criminel, où le cinéma, la peinture et l'architecture étaient entièrement sous le joug du pouvoir stalinien, la musique de Chostakovitch qui, par sa nature même, se dérobait à une interprétation concrète, jouissait d'une certaine marge de liberté. C'est pourquoi une foule d'auditeurs ne voyaient pas seulement en lui le symbole d'un grand art, mais aussi et surtout le compositeur capable d'exprimer dans sa musique les sentiments de dizaines de milliers de russes opprimés. Cela explique que, du temps de Staline, il ait été le «numéro un» officiel dans le domaine de la musique, alors même que ses œuvres mettaient constamment le régime dans l'embarras et que beaucoup d'auditeurs les interprétaient comme une protestation contre la tyrannie, qui se manifestait dans l'extension du mal et de la violence. Cet aspect était particulièrement sensible dans ses *Symphonies*. A partir de la *Cinquième*, la création de chacune de ses œuvres symphoniques prit ainsi un caractère de fête nationale.

La musique de chambre de Dimitri Chostakovitch constitue un vaste chapitre dans l'œuvre du grand compositeur russe. Depuis son premier *Trio pour violon, violoncelle et piano* (1923) et ses *Deux pièces pour octuor à cordes* (1924-25), juvéniles compositions, Chostakovitch reviendra

régulièrement au genre «musique de chambre» avec des interruptions plus ou moins longues pouvant durer parfois de nombreuses années. Il y eut toutefois des périodes où les œuvres furent créées les unes après les autres.

A part trois sonates - pour *violoncelle et piano* (1934), pour *violon et piano* (1968) et pour *alto et piano* (1975) - il faut compter parmi les formes cycliques les plus monumentales, son *Quintette avec piano* (1940), son *Deuxième Trio* (1944) et quinze *Quatuors à cordes* (1938-1974). Les *Quatuors* constituent à l'égal des *Symphonies*, la partie la plus importante de sa biographie créatrice. Le compositeur y aborde la même sphère thématique que celle qu'il évoque dans ses *Symphonies*. Ce n'est pas par hasard si certains *Quatuors* de Chostakovitch sont créés presque en même temps que ses *Symphonies*, devenant en quelque sorte leurs «satellites», étant intégralement analogues et très proches de celles-ci. Les quinze *Quatuors* de Chostakovitch sont quinze chapitres d'un gigantesque roman, dont chacun contient le récit de choses vécues, ressenties, réfléchies...

Le *Quatrième Quatuor* en ré majeur op. 83 est une des œuvres majeures du compositeur dans le domaine de la musique de chambre. Contrairement au quatuor précédent, il se caractérise par une atmosphère lyrique et intime, sans conflit marqué, et dénuée des violentes collisions si caractéristiques de Chostakovitch. Le premier mouvement, d'une grande concision, joue le rôle d'introduction. Sa facture inhabituelle mérite une attention particulière : la superposition progressive des voix, conjuguée à l'utilisation simultanée des cordes à vide, donne en effet l'impression d'un effectif

instrumental qui va croissant. Le deuxième mouvement, empreint d'une infinie tristesse, renonce à toute note dramatique au profit d'une simplicité et d'une expressivité extrêmes. Avec le troisième mouvement, Chostakovitch a créé l'un de ses meilleurs scherzos. L'élan moteur y règne en maître d'un bout à l'autre et l'on voit apparaître d'intéressantes gammes modales. Un ample final, qui entretient des liens distincts avec le classicisme russe et en particulier avec Moussorgski, vient couronner l'ensemble.

Ce Quatuor a été composé en 1949 : les trois premiers mouvements durant l'été, le quatrième dans les dernières journées du mois de décembre. Une première audition privée, donnée par le Quatuor Beethoven, eut lieu au domicile du compositeur en présence de quelques-uns de ses amis, le 25 septembre 1950, pour son anniversaire. En 1952, David Oistrakh s'intéressa à cette pièce. Mais ce ne fut que le 3 décembre de l'année suivante que le Quatuor Beethoven put la présenter au public moscovite.

Pendant l'été de 1960, Chostakovitch partit pour les environs de Dresde, en Allemagne de l'Est, où il voulait achever au contact direct des artistes la musique du film *Cinq jours, cinq nuits*. Ce fut durant ce séjour, au cours des pauses qui émaillèrent son travail, qu'il composa son *Huitième Quatuor à cordes* en ut mineur op. 110, en trois jours seulement - entre le 12 et le 14 juillet. La première exécution eut lieu le 2 octobre 1960 à Léningrad, donnée par le Quatuor Beethoven.

Les cinq mouvements du *Huitième Quatuor* s'enchaînent sans interruption. Un trait tout à fait caractéristique de cette pièce est l'utilisation de matériaux thématiques fondamentaux tirés de

différentes œuvres antérieures. L'ensemble des cinq mouvements est traversé par le monogramme musical ré-mibémol-ut-si (D-eS-C-H), déjà rencontré dans le *Premier Concerto pour violon* et dans la *Dixième Symphonie*, et qui fait ici fonction de motif principal.

Le quatuor expose d'emblée ce motif dans un tempo de *Largo*. Passant tour à tour aux différentes voix, il se transforme inopinément pour faire place à une allusion du début de l'introduction de la *Première Symphonie*. Le thème suivant apparaît du reste comme une citation du premier mouvement de la *Cinquième Symphonie*. *L'Allegro molto* est un scherzo dynamique, ardent. La vitalité de cette musique rappelle la *Toccata dramatique* de la *Huitième Symphonie*; à un autre endroit, en revanche, on voit surgir, obstiné, le thème du final du deuxième *Trio avec piano*. Le troisième mouvement, un scherzo lui aussi, se distingue du précédent par sa couleur sonore saturée et sensible et par son caractère de valse presque irréelle. Par deux fois, on entend résonner ici le thème initial du premier mouvement du *Premier Concerto pour Violoncelle*. Dans le quatrième mouvement, Chostakovitch utilise le motif funèbre du chant révolutionnaire *Torturé à mort dans une cruelle captivité*. Cette mélodie se transforme pour évoquer le motif de l'air «Sérocha, mon bien-aimé» du dernier acte de son opéra *Lady Macbeth du district de Mzensk*. Le *Largo* final est une fugue, qui s'appuie sur le motif principal tandis que, vers la fin, apparaît une nouvelle fois le lien avec le premier mouvement.

Le *Huitième Quatuor* occupe une place à part dans toute la littérature pour cette formation. C'est une œuvre d'une incroyable force expressive.

Galina, la fille du compositeur, raconte qu'après l'avoir achevé, son père avait avoué : «Je me le suis dédié à moi-même».

Ces propos confirment l'aspect autobiographique de cette pièce. Comment expliquer autrement que Chostakovitch y rattache ses œuvres capitales et les événements qui leur sont liés - à *Lady Macbeth*, aux *Première* et *Cinquième Symphonies* et au *Trio avec piano*?... Pourquoi, dans le *Largo*, si proche d'un requiem par sa nature, Chostakovitch cite-t-il, sur la toile de fond des sons longuement étirés que jouent l'alto et le violoncelle, le motif funèbre du chant révolutionnaire universellement connu en Russie *Torturé à mort dans une cruelle captivité*, un motif qui se transforme, nous l'avons dit, pour donner naissance à un autre, tiré de *Lady Macbeth de Mzensk* — une œuvre qui fut certainement à l'origine du plus terrible drame de sa carrière de compositeur ? La dédicace — aux *victimes de la guerre et du fascisme* — ne possède-t-elle pas une signification plus générale, où n'était-elle pas censée abuser les autorités ?...

Le *Treizième Quatuor à cordes* en si bémol mineur op. 138, et la *Quatorzième Symphonie* sont les premières de plusieurs œuvres de Chostakovitch que l'on peut interpréter comme un adieu à la vie. A cette époque, sans renoncer à tout espoir de recouvrer un jour ses forces, le compositeur était déjà conscient de la gravité de sa maladie. La mort devint une des ses hantises, comme le révèle le *Treizième Quatuor*, composé en 1970. Elle témoigne également de la poursuite de ses recherches dans le domaine du langage musical. Outre des thèmes dodécaphoniques, on relève en effet, dans ce quatuor, un traitement des

cordes en percussion caractéristique de l'avant-garde des années soixante, la baguette d'archet étant frappée sur la caisse de résonance de l'instrument. Mais cette musique ne recherche jamais l'effet. Elle ne contient pas non plus d'éclaircie — tout le quatuor étant empreint d'une tristesse et d'un pessimisme sans fond, ce qui explique le titre souvent donné de *Requiem pour quatuor à cordes*.

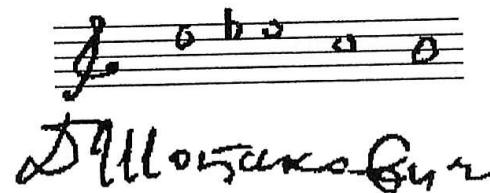
Cette œuvre est une immense complainte, dédiée à l'altiste du Quatuor Beethoven, Vadim Borissovsky. Elle forme un monologue particulièrement adapté à la tessiture de l'instrument, ainsi qu'à sa couleur naturellement élégiaque. Le *Treizième Quatuor* forme une arche d'un seul tenant : un *Adagio* en six parties. L'œuvre, comme dans le *Douzième Quatuor*, fait usage d'une structure de douze notes tout en accordant une certaine prééminence à l'intervalle de seconde mineure. Au commencement Chostakovitch laisse l'alto introduire le premier thème. C'est une auto-citation qui est empruntée aux passages choraux sur le chagrin et la mort de sa musique de film du *Roi Lear*. Cette élégie se poursuit sous forme fuguée aux quatre instruments, retrouvant dans un lointain battement les mânes d'une cérémonie liturgique orthodoxe.

Irrésistiblement sombre et douloureux d'expression, il est en un seul mouvement continu marqué *Adagio*, même si l'importante section centrale *Doppio movimento* est d'un mouvement plus alerte. Ce *Doppio movimento* débute *pianissimo* sur une phrase en staccato du premier violon. Toute cette partie est pour l'essentiel dominée par un motif en triolet, sorte de lamentation. Cette partie est l'une des plus

admirables de Chostakovitch, peut-être sa musique la plus raffinée de cette période, à l'exception de celle de la *Quatorzième Symphonie*. Le fragment suivant est une sorte de nocturne. Les quatre instruments se mettent tout à coup à avancer d'un même pas en une marche funèbre. La fin du *Quatuor* est extraordinairement originale : l'alto joue un son seul, un si bémol aigu longuement tenu, d'une intensité croissante allant du *pp* au *ffff*.

Le *Treizième Quatuor* fut créé le 13 septembre 1970 par le Quatuor Beethoven, dans la Salle Glinka à Léningrad.

Krystof Meyer



The life of the great Russian composer Dmitry Shostakovich (1906-1975) was more deeply rooted in the political, social and cultural events of his day than that of most musicians, of any time. As a composer, he was so closely linked to Russia that it is hard to imagine that his talent could have flourished outside his native land. In this respect, he was very different from Igor Stravinsky or Sergey Prokofiev, both of whom were able to live and work in the West and in Russia, so long as they found minds that were capable of appreciating their music. On the contrary, almost all of Shostakovich's major works were written in reaction to events that took place in his own country. It is not without reason that he has been described as a 'chronicler of his time': we only have to think of the works he composed for specific occasions, such as his Symphony No. 2, 'To October', prompted by a commission to mark the tenth anniversary of the October Revolution, or Song of the forests, an oratorio about the reforestation of fallow, supporting Stalin's directives on the transformation of nature. The emotional, programmatic content of many other of his works is clearly more important and quite tangible, though, of course, more difficult to describe. In that, Shostakovich was in line with Russian tradition, as reflected in the works of many composers, especially those of Modest Mussorgsky, Pyotr Ill'yich Tchaikovsky and Sergey Rachmaninov. For generations, Russian music lovers had been accustomed to hearing music that was full of potent affectivity. It is hardly surprising, therefore, that, despite their complexity and undeniable modernity, Shostakovich's works met so readily with such great understanding from his audiences.

Music lovers managed somehow or other to decipher the ideas Shostakovich surreptitiously slipped into his compositions. At a time when very few Soviet writers were not in the service of the criminal regime, and films, painting and architecture were completely under the yoke of Stalin's power, Shostakovich's music, which, by its very nature, escaped concrete interpretation, enjoyed a certain degree of freedom. For that reason, very many listeners saw him not only as a symbol of music at its greatest, but also, and above all, as a composer who was able, through his music, to express the feelings of the tens of thousands of Russians who were then being oppressed. That explains why, in the field of music, he was the official 'number one' at that time, even though his works constantly put the regime in a quandary, and many listeners interpreted them as a protest against the tyranny that was all too visible in the evil and violence that were proliferating. That aspect was particularly clear in his Symphonies—so much so that, from No. 5 onwards, each one was premiered with the general enthusiasm one only expects on a national holiday.

Dmitry Shostakovich's chamber music—the work of a great Russian composer—represents a vast chapter in his œuvre. After his early works—the first Trio for violin, cello and piano of 1923 and the Two Pieces for string octet of 1924-25—Shostakovich returned regularly to the chamber genre, though he sometimes neglected it for several years at a time. There were nevertheless periods of swift production of such works.

Apart from three sonatas—for cello and piano (1934), violin and piano (1968) and viola and piano (1975)—his most monumental cyclic forms

included his Piano Quintet (1940), his second Trio (1944) and his fifteen String Quartets (1938–1974). Together with his Symphonies, his quartets form the most important part of his creative, biographical output. In both, the composer approached the same thematic sphere. It was no mere coincidence that some of Shostakovich's quartets were premiered almost at the same time as his symphonies, thus becoming, as it were, their 'satellites', being inwardly analogous and very similar to them. Shostakovich's fifteen quartets are like the fifteen chapters of a gigantic novel, each one containing an account of experiences, feelings and considerations.

String Quartet No. 4 in D major, op. 83, is one of the composer's finest chamber pieces. Unlike the previous quartet, its mood is one of lyricism and intimacy, without any marked contention, and without the violent clashes that are so typical of Shostakovich's work. The first, very concise, movement acts as an introduction. Its unusual structure deserves particular attention: indeed, the gradual superposing of the voices, combined with the simultaneous use of open strings, gives the impression of a build-up in instrumental strength. The second movement, tinged with infinite sadness, abandons all drama, adopting instead a very great simplicity and expressiveness. The third movement is one of Shostakovich's finest scherzos. The driving spirit prevails throughout, and we find interesting modal scales creeping in. The work is crowned by an expansive finale, bearing distinct associations with Russian classicism, particularly Mussorgsky.

This quartet was composed in 1949, the first three movements during the summer, and the

fourth during the final days of December. The Beethoven Quartet gave the first, private performance on Shostakovich's birthday, 25 September 1950, at the composer's home, with a number of friends as guests. In 1952, David Oistrakh showed an interest in this piece, but the Beethoven Quartet was unable to present it to Moscow audiences until the following year, on 3 December 1953.

During the summer of 1960, Shostakovich went to stay near Dresden in East Germany, where, in direct contact with the artists, he hoped to finish his music for the film *Five days – five nights*. It was during that stay, and during the same period, that he composed his String Quartet No. 8 in C minor, op. 110; it took him just three days, from 12 to 14 July. The first performance—again by the Beethoven Quartet—was given on 2 October 1960 in Leningrad.

The five movements of this eighth String Quartet follow on without a break. One of the most typical features of this piece is its use of basic thematic material from various earlier works. The musical monogram D-S-C-H (D-E flat-C-B), which Shostakovich had already used in his First Violin Concerto and Tenth Symphony, runs throughout the five movements, serving as the principal motif.

This motif is immediately set forth in a tempo de largo. Passing to the different voices in turn, it suddenly changes, giving way to an allusion to the beginning of the introduction to his First Symphony. Furthermore, the following theme seems to be a quotation from the first movement of his Fifth Symphony. The Allegro molto is a dynamic and ardent scherzo. The vitality of this music is reminiscent of the dramatic Toccata from the

Eighth Symphony; at another point, however, the insistent theme from the Second Piano Trio unexpectedly puts in an appearance. The third movement, also a scherzo, differs from the previous one both in colouring (here saturated, though sensitive) and character (a waltz, almost unreal). Twice in this movement, we hear the opening theme from the first movement of the First Cello Concerto. In the fourth movement, Shostakovich uses the funeral motif from the revolutionary song, 'Tortured to death in cruel captivity'. This tune is then transformed to evoke the motif from the aria 'Serocha, my beloved' from the last act of his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk district*. The final Largo is a fugue, based on the principal motif, while the link with the first movement appears again towards the end.

String Quartet No. 8 stands apart from every other work for that combination of instruments. It is incredibly expressive and forceful. Galina, the composer's daughter, says that, when her father had completed it, he admitted: 'I devoted it to myself.'

Those words confirm the autobiographical aspect of this piece. How else could we explain the fact that Shostakovich connects it with his major works—*Lady Macbeth*, Symphonies Nos. 1 and 5, the Piano Trio, and so on—and the events relating to them? Why, in the Largo, so redolent of a requiem, does Shostakovich quote (with the viola and cello playing long-drawn sounds in the background) the funeral motif from 'Tortured to death in cruel captivity', a revolutionary song that was known to every Russian—a motif, which, as we have already mentioned, is transformed into another motif, this time from *Lady Macbeth of*

Mtsensk—a work that was undoubtedly at the origin of the most terrible dramatic event in his career as a composer? Does not the dedication—'to the victims of war and fascism'—have a more general meaning, or was it not meant to mislead the authorities?

String Quartet No. 13 in B flat minor, op. 138, and Symphony No. 14 are the first of several works by Shostakovich that may be interpreted as a farewell to life. At that time, although he still hoped he would one day recover his strength, the composer was already aware of the seriousness of his illness. Death became an obsessive fear, as we discover in String Quartet No. 13, composed in 1970. It also shows his continuing research in the field of musical language. Indeed, apart from the dodecaphonic themes, we notice, in this Quartet, a percussive treatment of the strings that was typical of avant-garde works of the 1960s, with the wood of the bow striking the body of the instrument. In this music, however, there is never any striving for effect, nor is there ever a moment of respite: the whole of the quartet is tinged with infinite sadness and pessimism—which explains the title that is often given to this work: '*Requiem for String Quartet*'.

The piece is a vast lament, dedicated to the violist of the Beethoven Quartet, Vadim Borissovsky. It forms a monologue for the viola, taking into account its range and its naturally elegiac colouring. String Quartet No. 13 forms a single, continuous arch: an Adagio in six parts. As in Quartet No. 12, Shostakovich uses a dodecaphonic structure, whilst granting some prominence to the interval of a minor second. At the beginning, he allows the viola to introduce the

first theme, which is again a borrowing from an earlier work—in this case, the choral passages, dealing with sorrow and death, from his score for the film King Lear. The elegy is taken up as a fugue by all four instruments and a distant beating evokes the shades of an Orthodox religious ceremony.

Irresistibly sombre and sorrowful in expression, the quartet forms one continuous movement, marked 'Adagio', although the important middle section, Doppio movimento, is in a livelier tempo. This Doppio movimento begins pianissimo on a staccato phrase from the first violin. The whole of this part is essentially dominated by a triplet motif, a sort of lamentation. This part is one of Shostakovich's most admirable achievements and,

possibly, the most sophisticated music he wrote during that period, with the exception of his Symphony No. 14. The following fragment is a sort of nocturne. The four instruments suddenly begin to move at the same pace, in a funeral march. The end of the Quartet is extraordinary in its originality: the viola plays—and holds—just one note, a high B flat, which increases in intensity from pp to fffff.

The Beethoven Quartet first performed String Quartet No. 13 on 13 September 1970, at the Glinka Auditorium in Leningrad.

Krzysztof Meyer
Translation: Mary Pardoe

Le Quatuor Debussy



Photo : Frédéric Jean

Christophe Collette, violon
Dominique Lonca, violon
Vincent Deprecq, alto
Yannick Callier, violoncelle

Le Quatuor Debussy

« Il n'y a pas de théorie ; il suffit d'entendre. Le plaisir est la règle ! »

Claude Debussy.

Le Quatuor Debussy ne s'est pas contenté d'emprunter son nom prestigieux au grand Claude de France ; il a pour ainsi dire, épousé son goût pour la liberté, les rencontres audacieuses et pour les voyages de l'autre côté du miroir. La musique n'est pas une chose figée ou inerte, elle est en mouvement. C'est ce que fait entrevoir de la manière la plus vivante qui soit, le Quatuor Debussy. On peut trouver que quatuor et plaisir sont bien antinomiques quand on sait quel travail acharné il faut fournir pour arriver à obtenir une sonorité homogène. Le quatuor à cordes est une des formes les plus élevées de la musique, peut-être la plus pure, mais c'est aussi la plus diaboliquement difficile. Il s'agit pourtant bien de plaisir.

Leur talent, c'est d'arriver à jouer Chostakovitch, Brahms, Debussy ou Haydn «sans accent», avec un respect absolu de l'esprit de chaque compositeur mais avec aussi une transparence, une puissance et un moelleux qui sont devenus leur carte de visite.

Olivier Bellamy

Créé en 1990, au sein du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, Premier Grand Prix en 1993 du Concours International de Quatuor à Cordes d'Évian, le Quatuor Debussy se produit depuis sur les plus grandes scènes. En 1996, les troisièmes Victoires de la Musique le distinguent comme «Meilleure Formation de Musique de Chambre» de l'année pour son disque consacré à Brahms et Debussy. Curieux de toutes les musiques, le Quatuor Debussy s'est doté d'un répertoire riche et varié comme en témoignent ses précédents enregistrements dont celui, très remarqué, de l'œuvre pour quatuor d'Anton Webern. Il aime aussi programmer les œuvres de notre temps, soutenu dans cette démarche par l'association «musique nouvelle en liberté».

The Debussy Quartet

'There is no theory; one only has to listen. Pleasure is the rule!'

Claude Debussy.

Not content with borrowing the name of the Great Claude, the Debussy Quartet also espoused, so to speak, his taste for freedom, for bold encounters and trips through the looking-glass. Music is not something stiff or inert; it is constantly on the move. In the liveliest possible way, the Debussy Quartet allows us to glimpse that movement. One may imagine that pleasure is most incompatible with the idea of the string quartet—one only has to think of the relentless effort it takes to obtain a homogeneity of sound. The string quartet is one of the highest forms of music, and possibly the purest, but it is also the most diabolically difficult. Yet it must be a pleasure.

Their talent lies in their ability to play Shostakovich, Brahms, Debussy and Haydn without the slightest 'accent' and with absolute respect for the spirit of each composer, but also with a transparency, a forcefulness and a mellowness of sound that have become their hallmark.

Olivier Bellamy

Created in 1990 at the Lyons Conservatoire, winner of the Premier Grand Prix at the Evian International String Quartet Competition in 1993, the Debussy Quartet now appears on the great stages of the world. In 1996 the quartet was voted Best Chamber Ensemble of the Year at the third French Classical Music Awards (Victoires de la Musique Classique) for its recording of Brahms and Debussy. Taking a keen interest in every type of music, the Debussy Quartet now has a rich and varied repertoire, as may be seen from its previous recordings, which include a highly acclaimed version of Anton Webern's complete string quartets. The musicians also like to perform modern works; in this they are supported by the association «Musique nouvelle en Liberté».