

LUNDI 19 NOVEMBRE 2012 - 20H

Frédéric Chopin

Ballade n° 4 en fa mineur op. 52

Franz Liszt

Sonate en si mineur

entracte

Frédéric Chopin

Sonate n° 2 en si bémol majeur op. 35

Sergueï Prokofiev

Sonate n° 7 en si bémol majeur op. 83

Khatia Buniatishvili, piano

Fin du concert vers 21h45.

Frédéric Chopin (1810-1849)

Ballade n° 4 en fa mineur op. 52

Composition: 1842.

Dédicataire : « Madame la Baronne Charlotte de Rothschild ».

Publication: 1843 (Schlesinger, Paris ; Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Durée: environ 11 minutes.

Lorsqu'en 1835 Chopin achève sa *Première Ballade*, il agit en compositeur résolument novateur¹, et, s'appropriant de manière très personnelle certains caractères d'un genre vocal, la ballade chantée avec accompagnement de piano, pour les transférer dans un domaine purement pianistique, crée un nouveau genre qui connaîtra au XIX^e siècle les faveurs des compositeurs et se développera dans diverses directions.

Il ne s'agit pas pour le musicien polonais de composer de la musique à programme, mais de puiser librement dans les ressources de la poésie lyrique folklorique et dans l'univers des poètes romantiques, pour lesquels la ballade est un lieu d'expression privilégiée. Sur ses sources d'inspiration littéraire concernant ses quatre *Ballades*, Chopin resta toujours mystérieux et secret, et si l'on peut supposer que les *Ballades* de son compatriote Adam Mickiewicz, publiées en 1822, ont inspiré le compositeur (comme celles de Goethe, Schiller, Hugo et Byron), on ne peut établir de façon certaine un lien précis entre ces œuvres pour piano et les poèmes de ce recueil.

Dans les innombrables formes qu'adopte la poésie lyrique populaire européenne aux XVIII^e et XIX^e siècles, la ballade occupe, tout en faisant preuve également d'une grande diversité d'aspects, une place particulière : son caractère narratif, généralement légendaire et fantastique, captive l'imagination de l'auditoire. Sa longueur, l'organisation du récit sous une forme souvent dialoguée, qui dégage un fort potentiel dramatique, exercent un attrait puissant sur les poètes romantiques, précédés par ceux de la génération du *Sturm und Drang* : ces derniers voient dans ce genre, qui connaît un développement européen, tout en fleurissant de façon particulièrement remarquable dans les contrées du Nord, un modèle. Pour le musicien qui s'apprête à mettre en musique ces poèmes, s'ouvrent deux voies : la première, préconisée par Goethe, notamment à propos de son *Erlkönig* [*Le Roi des Aulnes*], consiste à adopter la même musique pour chaque strophe, comme le font nombre de ballades populaires ; la monotonie engendrée par cette répétition contribue à créer un caractère folklorique et met l'accent sur le texte. La seconde, pratiquée par Schubert et Carl Loewe, entre autres (ce dernier met en musique les *Ballades* de Mickiewicz en 1835), vise au contraire à mettre en lumière par la musique le caractère dramatique et fantastique du récit : le discours musical change constamment, il emprunte fréquemment au style déclamatoire de l'opéra, et le piano souligne, par une écriture virtuose et de caractère orchestral, les péripéties de l'action.

¹ Clara Wieck publiera en 1836, l'année de la publication de la *Première Ballade* de Chopin, une *Ballade*, dans ses *Soirées musicales*, aux accents passionnés.

Nul doute que Chopin n'ait en mémoire ces modèles, dont on trouve les traces dans ses quatre *Ballades* : lyrisme enflammé, dans lequel les commentateurs ont vu une expression de révolte face à la Pologne opprimée (*Première Ballade*), construction en puissants clairs-obscurs (*Deuxième Ballade*), discours musical sous une forme dialoguée (*Troisième Ballade*), résurgence du *melos* et de la prosodie populaires (*Deuxième, Troisième et Quatrième Ballades*).

Si Mendelssohn adopte dans ses *Lieder ohne Worte* (titre traduit en français par *Romances sans paroles*), publiés en 1835, une position intermédiaire entre *populaire* et *savant*, plutôt savante et germanique sur le plan du langage, mais aussi modeste, en souvenir du modèle du lied, dans le domaine de la construction et des exigences techniques, Chopin au contraire se montre plus occidental dans sa virtuosité marquée par le lyrisme du *bel canto*, et par sa technique de l'instrument, tout en puisant ses mélodies dans ses racines polonaises : on pourrait dire que la cantilène slave pénètre ainsi dans le salon parisien, et que la ballade, genre emblématique du romantisme, dégagée de son contenu littéraire, atteint par l'œuvre de Chopin à une dimension vraiment européenne.

Comme la *Première Ballade*, la *Quatrième Ballade* tire sa construction libre du modèle de la forme sonate : on y retrouve le principe d'une opposition entre deux thèmes dans des tonalités contrastantes, la présence d'un épisode central modulant, qui développe des éléments précédemment entendus, et d'une « réexposition » des thèmes principaux, ici variés. Mais les relations tonales propres à la forme sonate sont profondément modifiées par le compositeur, dans un esprit de vivification du modèle classique par l'esprit de la musique populaire et du romantisme.

Une paisible introduction, hésitant entre *fa* majeur et *do* majeur, inaugure la partition : du délicat maillage de doubles-croches ruisselle une mélodie idyllique, qui s'interrompt dans un point d'orgue rêveur. Elle fait place au thème principal, en *fa* mineur, une mélodie aux accents chromatiques, peut-être tziganes, présentée sobrement. Celle-ci déroule sa ligne au long cours, qui s'altère au fil de modulations, dans une instabilité propre aux mélodies slaves ; elle acquiert ainsi son caractère narratif. Le discours s'interrompt dans une mystérieuse parenthèse (inspirée par la mélodie de l'introduction), qui déploie largement la gamme pentatonique, dessinant un paysage musical élargi. L'énoncé de la mélodie reprend et s'enflamme dans d'orageux développements. Une rapide accalmie conduit au deuxième thème, en *si* bémol majeur, qui, discrètement scandé, déploie progressivement dans le mouvement de ses accords la ferveur d'un hymne. Un épisode beaucoup plus agité, commençant dans le ton de *sol* mineur, semble jouer le rôle d'un volet central contrastant, mais des réminiscences du premier thème et de l'introduction ne tardent pas à s'y faire entendre. Une étrange transition, fondée sur un dessin tiré de la mélodie principale, énoncé dans un aride canon, ramène progressivement le premier thème. Chopin, par un procédé de variation, le pare de tous les artifices du *bel canto*. Le deuxième thème, également amplifié, est réintroduit, non dans le ton de *fa* majeur, comme on pourrait s'y attendre, mais dans celui, plus lointain, de *ré* bémol.

Une spectaculaire modulation en *fa* mineur donne naissance à la tempétueuse coda, qui balaie l'atmosphère élégiaque de l'œuvre dans un souffle tragique.

Anne Rousselin

Franz Liszt (1811-1886)

Sonate en si mineur

Composition : 1852-1853.

Création : le 22 janvier 1857, à Berlin, par Hans von Bülow au piano.

Publication : 1854, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Durée : environ 30 minutes.

En février 1854, Liszt adressa aux Schumann sa *Sonate en si mineur* nouvellement publiée. Elle était dédiée à Robert, en remerciement de sa dédicace de la *Fantaisie op. 17*, qui remontait à 1839, et en témoignage de l'admiration que le Hongrois portait à la musique de l'Allemand, dont il était un fervent défenseur (au fil des années, il créa de nombreuses œuvres de Schumann à Weimar : *Le Paradis et la Péri*, *Faust*, *Manfred*...). Las ! Schumann venait d'être interné à Enderich après s'être jeté dans le Rhin. Quant à sa femme, qui nourrissait depuis longtemps pour Liszt une certaine animosité, elle se fit interpréter la partition par Brahms, et la déclara « *sinistre* », notant dans son journal : « *Que de bruit sans raison. Plus aucune pensée saine, tout est embrouillé ; on ne parvient même plus à y retrouver un enchaînement harmonique clair* ». En règle générale, il fut de bon ton par la suite de partager cette opinion. En plein cœur de la querelle qui opposa tenants de la nouvelle musique (se réclamant de Wagner et Liszt) et partisans de la « *musique durable* » (réunis derrière Brahms) dès la fin des années 1850, certains allèrent d'ailleurs raconter, histoire d'envenimer encore le débat, que Brahms se serait endormi pendant que Liszt lui jouait sa *Sonate*.

D'une manière générale, la *Sonate en si mineur* peina à rencontrer son public avant les années 1950. Liszt lui-même, tout à fait conscient des incompréhensions qu'elle pouvait soulever, la joua d'ailleurs très peu, et sa création en janvier 1857 par Hans von Bülow ne permit pas de l'inscrire au répertoire des pianistes. Aujourd'hui, on lui reconnaît au contraire une importance capitale dans le corpus pianistique du XIX^e siècle : André Boucourechliev parle à son propos de « *chef-d'œuvre absolu* », Claude Rostand d'une « *œuvre unique dans l'histoire de la musique, partition d'une originalité et d'une inspiration stupéfiantes, construction audacieuse en laquelle se résume tout le génie de Liszt* ». Ce qui faisait hier ses faiblesses lui vaut dorénavant l'admiration : sa forme inédite en un très long mouvement (760 mesures), qui rompt avec la tradition des trois ou quatre mouvements de la sonate « orthodoxe » ; la modernité de son langage, aussi bien au niveau architectural que mélodico-harmonique ; son renoncement aux envoûtements d'une virtuosité flatteuse, bien que son écriture pianistique demeure d'une grande

difficulté technique et exige de l'interprète une intense concentration. Et aussi : pas de programme, ni même de titre évocateur (ce qui, chez Liszt, est suffisamment rare pour être souligné), pour « faire passer la pilule ». L'œuvre est intensément dramatique, il suffit d'une seule écoute pour en être persuadé ; mais le compositeur n'a laissé aucune indication à propos d'un quelconque message véhiculé par la musique. La thèse faustienne a cependant souvent été défendue, Liszt étant d'une manière générale très préoccupé du mythe goethéen (vers 1830, il songeait à écrire un opéra sur Faust ; il finira par donner une *Faust-Symphonie*, pensée dès 1840 et créée en 1857), et la *Sonate* présentant notamment un souvenir thématique du *Quasi Faust* de la *Grande Sonate* d'Alkan. D'autres ont suggéré une interprétation plus religieuse, évoquant les figures d'Adam, d'Ève et du serpent et/ou interprétant le *grandioso* comme le triomphe de la foi.

Les questions formelles à l'œuvre dans la *Sonate en si mineur*, qui méritent une attentive analyse sur partition, sont complexes. Elles peuvent d'ailleurs être envisagées selon plusieurs angles de vue, en raison de la coexistence de plusieurs strates ayant chacune leur logique architecturale ainsi que d'un travail poussé sur les métamorphoses thématiques. Ceci explique notamment que les avis des musicologues divergent sur le nombre de thèmes que compte la pièce. Nous nous contenterons donc de quelques brèves remarques. Sur les strates formelles tout d'abord : on peut à la fois penser la *Sonate* comme un seul très grand mouvement, adoptant la forme sonate (exposition - développement - réexposition - coda), ou comme une suite de trois ou quatre mouvements enchaînés, dont le passage *Andante sostenuto* formerait le mouvement lent. La coda, qui inverse l'ordre des motifs entendus dans les premières minutes, convoque quant à elle une idée de circularité, la *Sonate* s'achevant sur les mêmes gammes déclives qui l'inauguraient (avec, cependant, l'ajout de trois accords aux sonorités célestes). Au niveau motivique se détachent tout particulièrement quelques moments : les toutes premières mesures, où le matériau musical semble lutter pour s'extirper de sa gangue ; l'énonciation, juste après, de deux motifs fondamentaux (le premier sur septième diminuée, le second qui grogne dans les profondeurs du piano - évoquant, selon les tenants de la référence faustienne, Méphistophélès) ; plus loin, un *grandioso* typique de Liszt, dont la fière mélodie s'élève, un court temps seulement, sur de puissantes battues d'accords ; un *andante sostenuto* en *fa* dièse majeur qui commence comme un choral (thème de Gretchen pour les faustiens) ; un fugato, en début de réexposition, sur les deux thèmes initiaux.

Angèle Leroy

Frédéric Chopin

Sonate pour piano n° 2 en si bémol mineur op. 35

Grave - Doppio movimento

Scherzo - Più lento - Tempo I

Marche

Finale. Presto

Composition: 1839.

Publication: 1840, Troupenas, Paris.

Durée: environ 24 minutes.

Deuxième Sonate : il y en a donc, n'ayons pas peur des lapalissades, une première. Celle-ci est œuvre de jeunesse, composée alors que Chopin n'a pas dix-huit ans, et publiée seulement à titre posthume; celle-là est œuvre de maturité: onze ans la séparent de sa grande sœur polonaise. Chez Chopin, mort à trente-neuf ans seulement, c'est beaucoup; durant cette décennie, il a composé, entre autres, les vingt-quatre *Études*, les *Préludes* de l'opus 28 ou les deux premières *Ballades*. Pour achever sa nouvelle sonate, il mettra deux ans en tout: à la *Marche* composée en 1837 viendront s'ajouter en 1839, à la faveur d'un été chez George Sand à Nohant, les premier, deuxième et quatrième mouvements. «*J'écris à présent une Sonate en si bémol mineur où se trouvera la marche que tu connais. Cette sonate comprendra un allegro, un scherzo en mi bémol mineur, la marche et un bref final: trois pages, peut-être, de mon écriture. Après la marche, la main gauche joue à l'unisson avec la droite*», confie-t-il le 8 août 1839 dans une longue (une fois n'est pas coutume) lettre à son ami Julien Fontana.

On la surnomme la *Sonate « funèbre »*; nulle part, pourtant, Chopin n'a utilisé ce terme - pas même, contrairement à ce qu'on lit souvent, à propos de cette *Marche* poignante (il fit d'ailleurs supprimer l'adjectif du troisième tirage de l'édition française). Il faut dire cependant qu'elle parle d'elle-même: point n'est besoin d'en rajouter. Sonorités feutrées des accords ramassés et de la tessiture volontiers cantonnée sous le *do* «du milieu», tonalité de *si bémol mineur*, rythme immuable des notes pointées et alternance régulière des premier et sixième degrés, répétitions de courts motifs et construction fortement symétrique, rien ne manque à cette marche des *topoi* funèbres, magnifiquement réinterprétés ici. À tel point, d'ailleurs, que la juxtaposition, sans transition, d'un doux trio en *ré bémol majeur* pourrait presque prendre des allures de collage. Ce n'était pas la première marche funèbre de Chopin (*Prélude n° 20 op. 28*), ce ne sera pas la dernière non plus (*Marche funèbre op. 72 n° 2*); mais c'en est en quelque sorte le parangon, et c'est elle qui accompagnera, dans une version orchestrée, ses funérailles.

Le reste de la sonate ne se départit ni des tonalités obstinément mineures (décidément, le trio tranche, comme son cousin *più lento* du scherzo, en *sol bémol majeur*) ni des bémols en pagaille: cinq pour le *si bémol* du premier mouvement et du finale, six pour le *mi bémol* du scherzo. Malgré un second motif en choral d'accords peu à peu animé d'un vrombissement

de main gauche qui veut un instant donner un visage souriant au discours, le premier mouvement est tout entier dans ce thème haletant lancé à la huitième mesure: haché de silences, engendré par le quasi-bégaiement de ses répétitions, il semble tourner en rond. C'est sur lui que se fondera tout le développement, avec ses effets de strette; par souci de rééquilibrage, la réexposition l'omettra - mais c'est pour mieux le reprendre une dernière fois dans la coda... Le scherzo, avec ses accords pressés et l'élan de ses basses, poursuit la voie d'un pianisme puissant dont témoignent aussi certaines des *Études*, des *Ballades* ou des *Scherzos*: Wagner, qui traitait Chopin de « compositeur pour la main droite », devait avoir obstinément fermé ses oreilles à toutes ces pages! La sonate s'achève sur une sorte de mirage auditif qui en a déstabilisé plus d'un: « Ce n'est plus de la musique », disait Schumann, et en un sens, il n'avait pas tort. Pierre Brunel souligne à raison son caractère déceptif (mais en rien décevant !): les deux mains en doublure d'octaves tout du long (donc sans aucune harmonie affirmée), sur un ruban ininterrompu de triolets rapides (donc sans rythme), presque sans la moindre indication de nuance ou d'interprétation, dans une durée très ramassée. Il fallait oser : c'est étourdissant.

Sergueï Prokofiev (1881-1953)

Sonate pour piano n° 7 en si bémol majeur, op. 83

Allegro inquieto

Andante caloroso

Precipitato

Composition : 1939-1942.

Première audition : Moscou, Maison des Syndicats, 18 janvier 1943, par Sviatoslav Richter.

Première édition : 1943, Muzgiz, Moscou.

Durée : environ 17 minutes.

Toutes trois esquissées en 1939 et achevées entre 1940 et 1944, les *Sixième*, *Septième* et *Huitième Sonates* de Prokofiev marquent le retour du compositeur vers un genre classique, qu'il avait affectionné dans sa jeunesse en Russie avant de le perdre quelque peu de vue pendant ses années à l'étranger (1918-1935). Pour nombre de compositeurs soviétiques, la Deuxième Guerre mondiale fut un puissant stimulus, incitant les musiciens à insuffler dans leurs créations le caractère grandiose et tragique des événements. Prokofiev apporta sa part à une moisson d'œuvres au souffle épique, au sein de laquelle on trouve l'opéra *Guerre et Paix* et la *Cinquième Symphonie*. Contribution unique au XX^e siècle au patrimoine de la sonate, ces « sonates de guerre », telles qu'elles sont habituellement dénommées, reflètent également ces sombres années, même si la dernière des trois présente un univers plus serein.

Achevée au printemps 1942 à Tbilissi, où Prokofiev et d'autres artistes avaient été envoyés par les autorités qui souhaitaient les tenir à l'abri des combats et des bombardements, la *Septième Sonate* est contemporaine de l'achèvement de *Guerre et Paix*, tel qu'il fut conçu dans sa première version. La création de l'œuvre, un peu moins d'un an après l'achèvement de la partition, suscita un très vif enthousiasme, et fut considérée comme un événement musical de première importance, dont Prokofiev et Sviatoslav Richter partagèrent les lauriers. Ce dernier avait appris l'œuvre en un temps record, quatre jours seulement, un exploit si l'on considère l'extrême difficulté de la partition. Israel Nestiev, le biographe soviétique de Prokofiev, apporte des précisions sur le déroulement de cette soirée : « *Le 18 janvier, tout le monde musical moscovite était présent dans la Salle d'Octobre de la Maison des Syndicats. L'auteur fut rappelé maintes fois. Quand le public se fut presque entièrement dispersé, Richter dut rejouer toute la sonate à la demande des enthousiastes qui étaient demeurés dans la salle, parmi lesquels figuraient David Oistrakh et Victor Chébaline.* » Le chroniqueur poursuit : « *La critique soviétique reconnut immédiatement la valeur de cette composition. On affirma que dans la musique de cette sonate s'exprimait « la perception du monde saine et entière du citoyen soviétique » et que dans ses accents impérieux résonnait « la voix de la Patrie ».* L'œuvre reçut le Prix Staline Second Grade, qui lui fut retiré en 1948 quand Jdanov prononça la condamnation artistique de Prokofiev.

Comme la *Sixième Sonate*, la *Septième Sonate* se distingue par un contraste entre le respect des principes du genre, qui lui donne une sorte de perfection classique, et la modernité du langage et de la technique. Ceux-ci ne récusent pas pour autant un héritage, qui puise autant chez Beethoven (unité de matériau et dynamisme du discours) que chez Schumann (lyrisme des thèmes et élaboration d'une polyphonie de caractère pianistique). La tonalité, pleinement assumée, est mise à mal par d'abruptes modulations et dissonances ; de même, le discours mélodique, souvent plus diatonique dans l'énoncé des thèmes, est soumis à de multiples distorsions qui donnent à l'œuvre un caractère expressionniste.

Le premier mouvement fait dominer une forme de contrepoint à la fois très clair et très pianistique, générateur d'un dynamisme implacable, qui explose en de sauvages trépidations. Le motif principal, exposé aux deux mains, tournoie dans une nébuleuse chromatique pour buter inlassablement sur la tonique (*si* bémol), ainsi chargée d'une extrême tension et obscurcie progressivement de dissonances. Le compositeur varie et développe implacablement ce matériau, que ce soit sur le plan mélodique, ou dans ses aspects rythmiques, ce qui donne naissance à des épisodes aux accents sauvages et primitivistes. Une transition adoucit l'atmosphère pour introduire le second thème, au lyrisme rêveur et désenchanté (il porte l'indication *piano, espressivo e dolente*). Lui-même dérivé de l'élément principal, il déploie ses contours étirés et un peu anguleux dans un climat tonal incertain, qui oscille entre un *la* bémol majeur troublé d'altérations et le ton de *do* majeur. Une très habile transition (*poco a poco accelerando*) réintroduit progressivement, sur la répétition de la note *ré*, l'atmosphère inquiétante du début. Le développement est ainsi introduit sans rupture : il porte la tension à son paroxysme dans des accents martelés qui rappellent ceux de la *Toccatà* op. 11. Le discours aboutit à un

épisode plus ironique ; celui-ci se déroule dans un univers diatonique teinté de polytonalité, et se concentre sur la répétition obstinée d'une formule un peu simplette, donnant naissance à un étagement sonore qui rappelle *Petrouchka* de Stravinski. La réexposition est inaugurée par le deuxième thème (en *si* bémol cette fois), afin de laisser le matériau principal triompher dans une lapidaire coda aux accents diaboliques.

L'*Andante caloroso* qui fait suite, apporte, par la beauté de son thème principal et son lyrisme intérieur, un saisissant contraste avec les deux mouvements extrêmes. Construite en une forme ternaire, cette page contient elle-même de violents clairs-obscurs.

Le thème, en *mi* majeur, se déploie dans un registre inhabituellement grave ; il est donné aux deux mains à un intervalle de dixième. Les commentateurs ont souligné la parenté entre ce début et celui du lied de Schumann *Wehmut* (op. 39 n° 9) : le thème de Prokofiev semble effectivement en être une réminiscence précise, tant dans sa courbe mélodique que dans sa présentation. Le volet central (*Poco più animato*) introduit une texture plus fluide, exploitant un mouvement mélodique conjoint tiré du thème. Le discours s'élargit et s'anime progressivement dans un lyrisme épanoui. Mais le point culminant de l'épisode, par l'effet de cette tension progressivement installée, fait entendre une lugubre volée de cloches, dont le tintement obstiné sera repris par un motif gémissant. L'insistante sonnerie s'assourdit peu à peu, permettant le retour très abrégé de la première partie, formant une laconique coda : l'énoncé du thème est suivi de cinq mesures conclusives qui font résonner un ultime écho du sinistre glas.

Le finale, une implacable toccata dans une mesure asymétrique à 7/8, ressuscite le « pianisme d'airain », insolent et sauvage, qui avait valu au jeune Prokofiev une gloire mêlée de scandale. L'accord de *si* bémol majeur y triomphe, remis en question toutefois par le martèlement de la main gauche qui introduit une couleur de mode mineur. Toute la partie principale se présente comme une expansion de cet accord du grave à l'aigu, dans une progression chromatique qui le surcharge de dissonances, conduite dans un implacable crescendo. L'épisode central n'abandonne pas la métrique irrégulière qui confère à cette page sa tension explosive, et, de la sorte, se démarque peu des volets extrêmes : plus ironique, et laissant échapper un soupçon de mélancolie, il se concentre sur la répétition d'un *ostinato*, perturbée par l'intrusion d'éléments agressifs. La reprise de la partie initiale conduit à une saturation sonore d'où émerge, triomphante et d'une simplicité provocante, la gamme de *si* bémol.

Anne Rousselin

Khatia Buniatishvili

La pianiste géorgienne Khatia Buniatishvili est née le 21 juin 1987 à Tbilissi. Sa sœur aînée Gvantsa et elle découvrent le piano dès leur plus jeune âge grâce à leur mère, passionnée de musique. Le quatre-mains est toujours l'une des activités favorites des deux sœurs. Le talent extraordinaire de Khatia est reconnu dès l'enfance; à six ans, elle se produit pour la première fois en soliste avec un orchestre. Elle est ensuite invitée à jouer en Suisse, aux Pays-Bas, en France, en Allemagne, en Belgique, en Italie, en Autriche, en Russie, en Israël et aux États-Unis. Khatia n'aime pas être considérée comme une enfant prodige; la virtuosité en tant que telle ne l'intéresse pas. Elle s'enthousiasme avant tout pour les pianistes des générations précédentes: Serge Rachmaninov, Sviatoslav Richter et Glenn Gould. Elle admire sa « pianiste favorite », Martha Argerich, parce qu'elle est unique, et ne la considère donc pas comme un modèle à imiter. La jeune pianiste se voit comme « une personne entièrement du XX^e siècle », et s'identifie peu à ses confrères contemporains. Le jeu chaleureux, parfois plaintif, de Khatia Buniatishvili pourrait refléter une certaine proximité avec la musique traditionnelle géorgienne. De fait, elle affirme que celle-ci a considérablement influencé sa musicalité. Pendant ses études au conservatoire d'État de Tbilissi, Khatia Buniatishvili remporte le prix spécial du Concours de piano Horowitz à Kiev, en 2003, et le premier prix de la fondation soutenue par Elisabeth Leonskaïa. Lors

du concours de piano de 2003 à Tbilissi, elle fait la connaissance d'Oleg Maisenberg, qui la convainc d'aller étudier à l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne. Au douzième Concours Arthur Rubinstein, en 2008, elle remporte le troisième prix; nommée meilleur interprète d'une œuvre de Chopin, elle reçoit aussi le prix du public. « Artiste de la nouvelle génération » de la BBC pour 2009-2011, Khatia Buniatishvili collabore régulièrement avec les orchestres de la BBC. Elle reçoit un prix du Borletti-Buitoni Trust en 2010, et est nommée « étoile montante » par le Musikverein et le Konzerthaus de Vienne pour la saison 2011-2012. En 2011 Khatia Buniatishvili sortait son premier album, un recital Liszt chez Sony Classical. Elle nous livre cette fois son premier album orchestral, présentant un répertoire dédié à Chopin. En 2012-2013 sont prévues plusieurs tournées avec l'Orchestre de la Radio de Francfort et Paavo Järvi, au Japon et Europe avec la Kremerata Baltica, avec l'Orchestre de Chambre de Bâle (Krystian Zimerman), aux États-Unis (dont une série avec le San Francisco Symphony dirigée par Vladimir Jurowski), mais également des concerts avec le Philharmonia de Londres et Paavo Järvi, le Symphonique de Vienne et Gianandrea Noseda, l'Orchestre de Paris et Andreï Boreïko, l'Orchestre de la Radio Suisse Italienne et Pietari Inkinen. De plus elle jouera en récital à Singapour, Tokyo, Barcelone, Paris, Londres, Baden-Baden...

Les partenaires média de la Salle Pleyel

L'EXPRESS

LE FIGARO

KHATIA BUNIATISHVILI



joue

Chopina

« ...sa virtuosité à couper le souffle témoigne d'un élan vital irrésistible et d'un rapport totalement naturel avec l'instrument. »

Classica 2011



Concerto pour piano n°2
Orchestre de Paris : Paavo Järvi
Sonate n°2, Valse en do # mineur,
4^e Ballade en fa mineur, Mazurka en la mineur



Liszt :
Sonate en si mineur,
Méphisto - Valse, Rêve d'amour,
La lugubre gondola,
Prélude & fugue en la mineur

L'artiste dédicacera ses disques à l'issue du récital

01 42 56 13 13 | www.sallepleyel.fr

Menahem Pressler

Récital de piano

LUNDI 10 DÉCEMBRE | 20H

Franz Schubert

Sonate en sol majeur D 894

Sonate en si bémol majeur D 960

György Kurtág

Impromptu - al onghorese

Salle
Pleyel

© Cité de la musique



MAIRIE DE PARIS



L'EXPRESS

LE FIGARO

PETIT-DÉJEUNER LITTÉRAIRE

LA PLÉIADE

Venez partager un café en compagnie de **Hugues Pradier** directeur éditorial de la Bibliothèque de La Pléiade et échanger autour de cette célèbre Bibliothèque.

Mercredi 21 novembre à 10h

Fnac des Ternes - Rayon librairie, niveau 3



ÉVÈNEMENT
FNAC
GRATUIT

Découvrez tous les événements de votre magasin sur fnac.com

