



Khatia Buniatishvili

Mardi 6 février 2018 – 20h30

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE



— PROGRAMME —

Johannes Brahms

Sonate n° 3

ENTRACTE

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Casse-Noisette – arrangement de Mikhaïl Pletnev

Franz Liszt

Mephisto-Waltz n° 1

Rhapsodie espagnole

Khatia Buniatishvili, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H25.

— LES ŒUVRES —

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonate pour piano n° 3 en fa mineur op. 5

I. Allegro maestoso

II. Andante. Andante espressivo

III. Scherzo. Allegro energico – Trio

IV. Intermezzo (Rückblick). Andante molto

V. Finale. Allegro moderato ma rubato – Presto

Composition : 1853.

Dédicace : à la comtesse Ida von Hohenenthal.

Création : *Andante* et *Scherzo*, le 23 octobre 1854, au Gewandhaus de Leipzig, par Clara Schumann ; en entier, début décembre 1854, à Magdebourg, par Hermann Richter.

Première édition : Bartholf Senff, Leipzig, 1854.

Durée : environ 40 minutes.

*« Mir ist leide dass der Winter biede wald
und auch die Heide hat gemacht kahl... » **

« Il est arrivé, cet homme au sang jeune, autour du berceau de qui les Grâces et les Héros ont veillé. Il a nom Johannes Brahms. Il vient de Hambourg où il travaillait en silence et où un professeur excellent et enthousiaste l'instruisait dans les règles les plus difficiles de son art. Il m'a été présenté récemment par un maître estimé et bien connu. [...] À peine assis au piano, il commença à nous découvrir de merveilleux pays. Il nous entraîna dans des régions de plus en plus enchantées. Son jeu, en outre, est absolument génial : il transforme le piano en un orchestre aux voix tour à tour exultantes et gémissantes. Ce furent des sonates, ou plutôt des symphonies déguisées ; des chants, dont on saisissait la poésie sans même connaître les paroles [...] ; de simples

* « Combien je suis triste que l'hiver ait dépouillé la forêt et la lande » (premiers vers d'une chanson traditionnelle allemande à laquelle Brahms emprunta le thème de sa Sonate n° 3).

pièces pour piano, tantôt démoniaques, tantôt de l'aspect le plus gracieux [...]. Et alors il semblait qu'il eût, tel un torrent tumultueux, tout réuni en une même cataracte, un pacifique arc-en-ciel brillant au-dessus de ses flots écumants [...]. »

C'est par ces lignes enthousiastes et lyriques, inscrites dans un article intitulé « *Neue Bahnen* » (Nouvelles Voies) que Schumann salue l'arrivée à Düsseldorf du jeune Brahms, qu'il rencontre le 30 septembre 1853. Le jeune compositeur, qui avait été l'élève d'Eduard Marxsen, pédagogue réputé de Hambourg, avait entamé, au printemps de cette même année, une vie itinérante de tournées et de rencontres aux côtés du violoniste Eduard Reményi. C'est sur les conseils et muni des recommandations du grand violoniste Joseph Joachim que Brahms se présente à Robert et Clara Schumann, à qui il fait entendre ses premiers opus.

Composée en grande partie avant la rencontre avec Schumann (l'*Andante* et l'*Intermezzo* furent probablement écrits durant l'été 1853, pendant un séjour sur les bords du Rhin, et le manuscrit du premier mouvement porte la date du 1^{er} octobre), la *Sonate n° 3* fut achevée pendant le séjour de Brahms à Düsseldorf, où elle fit l'objet de discussions entre le jeune compositeur et son mentor. Écrites dans la lignée tracée par les sonates de Schumann et par sa *Fantaisie* op. 17, tout en développant un univers très personnel, les trois sonates pour piano de Brahms – il ne revint plus jamais à ce genre après la composition de la troisième – affirment une conception orchestrale du piano, dont l'écriture marquée par de très larges accords et de vertigineux déplacements rend l'exécution difficile, un rapport étroit à la poésie et à l'univers du lied, un discours empreint d'une liberté qui le rapproche de la fantaisie. La *Sonate n° 3* atteste une volonté de concentration et d'unité du matériau, notamment dans le premier mouvement, tandis que le retour du thème de l'*Andante* dans l'*Intermezzo* donne à l'œuvre une dimension cyclique. Si le *Scherzo* porte la marque schumanienne, des références à Beethoven émaillent la partition, soulignant la volonté du jeune musicien de se placer sous l'égide de cette figure tutélaire.

L'*Allegro maestoso*, en *fa* mineur, laisse éclater un motif impérieux ponctué de puissantes basses. La trame musicale, de caractère orchestral,

évoque aussi les sonorités de l'orgue, impression que viennent corroborer les harmonies tourmentées, qui rappellent Bach. Contrastant avec ces sonorités éclatantes, une deuxième phrase murmure en sourdine une variante du motif initial, accompagnée par un bourdon à la main gauche, lui-même réminiscence de la *Symphonie n° 5* de Beethoven. Le coloris est plus populaire, mais les couleurs modales introduisent là aussi une forme de religiosité qui annonce *Un requiem allemand*.

La deuxième tonalité structurelle du morceau, *la* bémol majeur, est annoncée sans transition par un thème vaillant qui adopte l'allure d'un choral, scandé dans le grave par la répétition du motif principal. Le climat s'adoucit pour introduire la seconde idée principale de la forme sonate, une mélodie palpitante d'émotion, également dérivée du premier thème, qui oscille entre *la* bémol et *do* bémol majeur. Une reprise de cette exposition est suivie d'un développement titanesque qui amplifie l'idée principale et son commentaire. Le premier thème y fait une théâtrale apparition en *sol* bémol majeur, ton de l'accord de sixte napolitaine, à la fois proche de la tonique principale et lointain par son armure. La réexposition est annoncée par une spectaculaire présentation du thème, faisant entendre le motif dans le grave, précédant son retour éloquent dans un âpre dialogue aux deux mains. Dans un esprit de concentration, le compositeur réintroduit directement les deux thèmes du groupe secondaire, en *fa* majeur, avant l'énoncé de la coda triomphale.

L'*Andante* cite trois vers du poète romantique Karl Christian Ernst von Bentzel-Sternau (1767-1849) : « La nuit tombe, la lune brille, / Deux cœurs unis par l'amour / S'enlacent avec béatitude. » Le compositeur fait alterner deux épisodes, l'un en *la* bémol majeur, le second en *ré* bémol majeur, tonalité de la sous-dominante qui s'impose tout au long de cette page (mais aussi de l'œuvre entière) comme un véritable centre d'attraction tonal. Le mouvement, contrairement aux principes usuels de composition, s'achève dans cette seconde tonalité. Le premier thème marque l'omniprésence de l'intervalle de tierce, qui répand à tous les niveaux sa douceur (procédé typiquement brahmsien) : la mélodie fait entendre une succession de tierces descendantes, doublées à la tierce par la main gauche, et le discours passe de *la* bémol à *do* bémol majeur, dans un rapport de tierce entre les deux tonalités. À la descente initiale s'oppose

la remontée arpégée de la mélodie, qui cite la *Sonate « Pathétique »* de Beethoven (ainsi que le mouvement lent de la *Symphonie n° 9*). Un duo plein de tendresse entre deux voix, dans l'aigu, apporte une note moins contemplative. Le deuxième épisode (en ré bémol, *poco più lento*) marque une progression dans l'effusion lyrique : un mouvement de berceuse s'esquisse tout d'abord dans un doux balancement des deux mains puis donne naissance à un thème passionné. Le compositeur réintroduit la première partie, dans une écriture élargie. Mais la tonalité de ré bémol s'impose encore une fois, et c'est un nouveau thème qui apparaît, dans une expression fervente qui s'élève jusqu'au triomphe : sa présentation sur pédale lui confère à la fois stabilité et tension. La coda rappelle le premier thème, transmué ici en un radieux arpège de ré bémol.

Le *Scherzo*, en si bémol mineur, prend l'allure d'une valse, au caractère abrupt et passionné, qui se fait l'écho de certaines pages du *Carnaval* de Schumann : *Chiarina* et *Estrella* ne sont pas loin. Le trio impose au contraire une forme de gravité dans son écriture de choral. Le compositeur procède au retour du scherzo par une très habile transition, réintroduisant progressivement les accents véhéments de ce dernier dans la conduite plus solennelle des accords.

Dans une efficace dramaturgie, l'*Intermezzo* fait surgir le souvenir du premier thème de l'*Andante*, décoloré par les échos d'une marche funèbre, dont on entend, dans le grave, les tambours voilés de crêpe : réminiscences du motif de la *Symphonie n° 5* mais aussi de la *Marche funèbre* de la *Sonate* op. 26 de Beethoven. Le *Finale* recèle, derrière un discours d'une grande variété d'allure parfois rhapsodique, une solidité de structure et une volonté de synthèse des principaux caractères de la partition qui conduisent infailliblement l'auditeur des ténèbres à la lumière, comme en témoigne également l'opposition des tonalités *fa* mineur / *fa* majeur. Conçu en un rondo d'amples proportions, il fait entendre en premier lieu un refrain très développé, en *fa* mineur : très rythmé et présentant des inflexions modales populaires, celui-ci dégage une puissance terrienne tandis que son énoncé, émaillé de changements de registres et de modulations, rappelle l'esprit du scherzo et de la fantaisie. Lyrique, le premier couplet se déroule en *fa* majeur, et sa mélodie s'appuie sur les lettres musicales F, A, E (*fa, la, mi*), allusion à la devise de Joachim : « *Frei, aber*

einsam » (Libre, mais seul). Une transition fait entendre le martèlement du refrain en ré bémol majeur. Le retour de ce dernier donne naissance au deuxième couplet (en ré bémol), qui tire son matériau de la descente des basses concluant le refrain : harmonisé dans une texture de choral, le motif de quatre notes annonce le deuxième thème du finale de la *Symphonie n° 1*. Le refrain, quelque peu modifié, s'oriente vers le ton de fa majeur, dans lequel la section conclusive érige un brillant édifice polyphonique, fondé sur les quatre notes descendantes ; dans une exaltation croissante, le discours entremêle des accents beethovéniens, échos de la *Sonate op. 110*, à de tempétueuses rafales que Liszt n'aurait pas reniées.

Anne Rousselin

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893)

Casse-Noisette – arrangement de Mikhaïl Pletnev

- I. Marche
- II. Danse de la fée Dragée
- III. Tarentelle
- IV. Intermezzo
- V. Danse russe
- VI. Danse chinoise
- VII. Pas de deux. Andante maestoso

Composition du ballet : hiver 1891-1892.

Suite arrangée pour piano par Mikhaïl Pletnev en 1978.

Durée : environ 17 minutes.

Bien qu'écrits pour répondre à des commandes, les ballets de Tchaïkovski témoignent du sens du merveilleux d'un compositeur qui s'y révèle particulièrement sensible au monde de l'enfance, auquel il consacra aussi un *Album pour enfants* op. 39 inspiré par Schumann. Familier de ce répertoire, Mikhaïl Pletnev en a proposé plusieurs arrangements afin de permettre aux mélomanes de goûter cette musique en dehors des scènes des maisons d'opéra ou de ballet : on lui doit ainsi des suites orchestrales tirées de *La Belle au bois dormant* et du *Lac des cygnes*, mais

aussi des transcriptions pour piano de *Casse-Noisette* et de *La Belle au bois dormant*. Malgré la séduction puissante opérée par l'orchestration de Tchaïkovski, tout particulièrement dans *Casse-Noisette*, dernier des trois ballets (il fut composé à l'hiver 1891-1892), il émane un charme indéniable de ces versions pianistiques. Elles offrent en outre aux pianistes frustrés par l'intérêt limité du piano de Tchaïkovski – bien qu'il aimât l'instrument, il semble avoir écrit la plupart des œuvres qu'il lui consacra sans s'y investir outre mesure, en résulte un corpus en grande part ignoré, où se côtoient le bon et le moins bon – la possibilité de s'approprier quelques-unes des plus grandes pages des ballets dans une transcription d'une grande qualité pianistique, qui ne dédaigne d'ailleurs pas, à l'occasion, de s'adonner au plaisir d'une virtuosité patente !

Sans reprendre exactement les numéros choisis par Tchaïkovski pour sa suite orchestrale, qui fut créée peu de temps avant la première du ballet en 1892, la suite pianistique de Mikhaïl Pletnev se fonde sur les mêmes « tubes » : la *Marche* inaugurale et ses joyeuses fanfares, la *Danse de la fée Dragée*, qui continue de scintiller même sans son célesta originel, l'étourdissante *Danse russe* (au piano, on en aura plein les doigts !) et la *Danse chinoise*, minuscule mélodie dans l'aigu sur accompagnement piétinant. On y entend aussi une tarentelle pressée et un intermezzo enchanteur (et pour cause : c'est l'arrivée de Clara et du Casse-Noisette au palais enchanté de Confiturembourg), et l'on finit sur le *Pas de deux* de la fée Dragée et du prince Orgeat avec lequel se terminait la fête magique, avant que la petite Clara ne se réveille seule dans le salon de ses parents.

Franz Liszt (1811-1886)
***Mephisto-Waltz n° 1* S. 514**

Composition : 1859-1860, inspirée du texte de Nikolaus Lenau (1836).

Durée : environ 10 minutes.

Cette *Mephisto-Waltz n° 1* représente l'un des plus célèbres avatars du mythe faustien chez Liszt. L'attirance du musicien pour celui-ci a engendré la *Faust-Symphonie*, achevée en 1843, qui proposait « trois portraits psychologiques » des protagonistes du drame goethéen. Mais elle a également donné lieu à des pièces de plus petites dimensions : quatre valse, notamment, en porteront le nom, ainsi qu'une polka – la *Sonate en si*, elle, n'y fera pas ouvertement référence, même si de nombreux commentateurs y entendent aussi une évocation. Ces *Mephisto-Walzer* sont d'effectifs et d'époques divers : la première précède les trois autres de plus de vingt ans ; elle semble avoir été pensée au piano et à l'orchestre de façon plus ou moins simultanée (en version orchestrale, elle s'appelle *Danse à l'auberge du village*, et elle est publiée comme deuxième pièce des *Deux Épisodes du Faust de Lenau*), tandis que la seconde fut transcrite de l'orchestre au piano, et que les deux dernières ont été directement écrites pour l'instrument.

Fondée – comme le nom du recueil orchestral l'indique – sur la version de l'histoire donnée en 1836 par Nikolaus Lenau, la pièce évoque la séduction de Hannchen par Faust (il l'abandonnera, enceinte, par la suite). Arrivant à la noce de la jeune femme, Faust entraîne les danseurs dans une danse échevelée débordant de sensualité tandis que Méphisto les accompagne de son violon brutalement raclé (écoutez les quintes martelées du début) ; puis il séduit la mariée d'un thème *amoroso*, qu'il teinte de fausses hésitations et développe petit à petit. Le rossignol chante dans la nuit alors que le couple s'éloigne : la jeune fille est perdue, un dernier éclat de piano le confirme.

Angèle Leroy

Franz Liszt

Rhapsodie espagnole S. 254

Composition : vers 1863.

Durée : environ 15 minutes.

Des rhapsodies lisztienues, on connaît d'abord les « hongroises », et pour cause : elles sont au nombre de dix-neuf (dont quinze composées autour de 1850, quelques années après le voyage de Liszt en Hongrie) et chantent à grand renfort de *lassan* et de *friska* le pays natal du compositeur, qui veut y donner « une sorte d'épopée nationale de la musique bohémienne ».

La *Rhapsodie espagnole*, elle, est seule. Liszt n'y cherche pas ses racines, mais se laisse simplement aller au plaisir du souvenir de son voyage de 1844-1845. Sa joyeuse virtuosité – ce n'est pas encore tout à fait le temps du dépouillement – s'y fixe sur deux thèmes empruntés : Liszt est le roi de la paraphrase, on le sait. Le premier, donné après deux pages flamboyantes typiques de son pianisme, est celui des *Folies d'Espagne*, vraisemblablement né au Portugal et passé d'un compositeur à l'autre avec une rare célérité – thème que l'on connaît la plupart du temps dans la version de Corelli (en 1700), sur laquelle Rachmaninov brodera, soixante-dix ans après Liszt, d'exigeantes variations pour piano. Le second est une *jota* (danse populaire) aragonaise, dont Glinka avait lui aussi fait son miel en 1845 dans son *Caprice brillant* op. 2. En 1857, à la mort de Glinka, sa sœur dédia cette partition à Liszt, qui en était proche ; cela décida vraisemblablement le compositeur à reprendre les esquisses de sa *Grande Fantaisie de concert sur des mélodies espagnoles*, qui devint alors la *Rhapsodie espagnole*. Les deux thèmes sont traités dans l'esprit de la variation, le tout dessinant un petit quart d'heure de musique virtuose dont les élèves de Liszt, à la suite de Hans von Bülow, défenseur inspiré de la partition, firent l'un de leurs morceaux favoris.

A. L.

— LES COMPOSITEURS —

Johannes Brahms

Né à Hambourg, Brahms doit ses premiers rudiments de musique à son père. Plusieurs professeurs de piano prennent ensuite son éducation en main, notamment Eduard Marxsen, qui lui donne une solide technique de clavier et lui enseigne la composition et l'harmonie. Brahms compose ses premières œuvres tout en se produisant le soir dans les bars, et découvre la littérature à l'occasion d'un séjour à la campagne en 1847. En 1853, une tournée avec le violoniste Eduard Reményi lui permet de faire la connaissance de plusieurs personnalités musicales allemandes, tel Liszt, et de nouer des relations d'amitié avec deux musiciens qui joueront un rôle primordial dans sa vie : le violoniste Joseph Joachim et le compositeur Robert Schumann, qui devient son mentor et l'intronise dans le monde musical par un article laudateur. L'époque, qui voit Brahms entretenir avec la pianiste Clara Schumann une relation passionnée à la suite de l'intermède puis de la mort de son mari, est celle d'un travail intense : exercices de composition et étude des partitions de ses prédécesseurs assurent au jeune musicien une formation technique sans faille. Les partitions pour piano – trois *Sonates*, *Variations sur un thème de Schumann* op. 9, quatre *Ballades* – témoignent de son don. En 1857, Brahms quitte Düsseldorf pour Detmold, où il

compose ses premières œuvres pour orchestre – sérénades, *Concerto pour piano n° 1* –, qu'il crée en soliste en janvier 1859. Il revient à Hambourg pour quelques années, y poursuivant notamment ses expériences de direction de chœur. Il repart, à Vienne, en 1862, où se présentent d'intéressantes opportunités, comme le poste de chef de chœur de la Singakademie, qu'il abandonne cependant en 1864. De nombreuses tournées de concerts en Europe jalonnent ces années d'intense activité, riches en rencontres (Hermann Levi en 1864, Hans von Bülow en 1870). La renommée du compositeur est alors clairement établie, et la diffusion de ses œuvres assurée, notamment par l'éditeur Simrock, bien qu'il soit considéré par certains comme un musicien rétrograde. En 1868, la création à Brême du *Requiem allemand*, initiée à la mort de sa mère en 1865, achève de le placer au premier rang des compositeurs de son temps. C'est également l'époque des *Danses hongroises*. Un temps à la tête de la Société des amis de la musique de Vienne (1872-1875), Brahms concentre dès 1873 ses efforts sur la sphère symphonique (*Variations sur un thème de Haydn*). L'achèvement, après une très longue gestation, et la création triomphale de la *Symphonie n° 1* en 1876 ouvrent la voie aux trois symphonies suivantes,

composées en moins de dix ans, ainsi qu'au *Concerto pour piano n° 2* (1881) et au *Double Concerto* (1887). Les propositions (de poste, notamment, que Brahms refuse) affluent de tous côtés, et le compositeur se voit décerner de nombreuses récompenses. La fin de sa vie le trouve plus volontiers porté vers la musique de chambre (quintettes à cordes, sonates et trios, puis, à partir de la rencontre avec Richard Mühlfeld, en 1891, œuvres avec clarinette) et le piano, qu'il retrouve en 1892 après un silence de treize ans, donnant coup sur coup quatre recueils aussi personnels que poétiques (*Opus 116* à *Opus 119*). Un an après la mort de l'amie bien-aimée Clara Schumann, l'année de la publication de sa dernière œuvre, les *Quatre Chants sérieux*, Brahms s'éteint à Vienne.

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Formé en droit à Saint-Pétersbourg, Piotr Ilitch abandonne le ministère de la Justice pour une carrière musicale. L'année de son inauguration (1862), il entre au Conservatoire de Saint-Pétersbourg dirigé par Anton Rubinstein, dont il est l'élève. Sa maturation est rapide. Dès sa sortie, il est invité par Nikolaï Rubinstein, le frère d'Anton, à rejoindre l'équipe du Conservatoire de Moscou, qui ouvrira en septembre 1866 : Tchaïkovski y enseignera jusqu'en 1878. Sa première décennie passée à Moscou regorge d'énergie : il se consacre à la symphonie (n°s 1 à 3), à la musique à programme (*Francesca da*

Rimini), compose son *Concerto pour piano n° 1* et ses trois quatuors. *Le Lac des cygnes* (1876) marque l'avènement du ballet symphonique. Intégré dans la vie des concerts, publié par Jurgenson, Tchaïkovski se fait rapidement un nom. Au tournant des années 1860-1870, il se rapproche du Groupe des Cinq, partisan d'une école nationale russe (avec la *Symphonie n° 2* « *Petite-russienne* », puis *Roméo et Juliette* et *La Tempête*). Mais il se voudra au-dessus de tout parti. L'année 1877 est marquée par une profonde crise, lorsqu'il se marie, agissant à contre-courant d'une homosexualité acceptée. C'est aussi l'année de la *Symphonie n° 4* et de son premier chef-d'œuvre lyrique, *Eugène Onéguine*. Nadejda von Meck devient son mécène, ce qui lui assure l'indépendance financière pendant treize années, assortie d'une correspondance régulière. Tchaïkovski rompt avec l'enseignement. Entre 1878 et 1884, il ne cesse de voyager, à l'intérieur de la Russie et en Europe. Outre le *Concerto pour violon* et l'opéra *Mazeppa*, il se réoriente vers des œuvres plus courtes et libres (*Suites pour orchestre*), et la musique sacrée (*Liturgie de saint Jean Chrysostome, Vêpres*). S'il revient en Russie en 1885, il repart bientôt en Europe, pour diriger des tournées de concerts, cultivant des contacts avec les principaux compositeurs du temps. La rupture annoncée par M^{me} von Meck, en 1890, est compensée par une pension à vie accordée par le tsar et des honneurs internationaux. Après la *Symphonie n° 5*

(1888), Tchaïkovski retrouve une aisance créatrice. Il collabore avec le chorégraphe Marius Petipa pour le ballet *La Belle au bois dormant*, auquel succède un nouveau sommet lyrique : *La Dame de Pique*. L'opéra *Iolanta* et le ballet *Casse-Noisette* connaîtront une genèse plus rebelle. La *Symphonie n° 6 « Pathétique »* est créée une dizaine de jours avant sa mort, dont la cause n'a jamais été élucidée. Parmi les Russes, Tchaïkovski représente l'assimilation des influences occidentales et de l'héritage classique, unis au génie national. Ce romantique qui vénérât Mozart marque l'histoire dans les domaines de l'opéra, de l'orchestre et du ballet.

Franz Liszt

Éveillé à la musique par son père, Liszt se révèle particulièrement précoce et, en quelques mois, maîtrise un large répertoire et démontre ses qualités d'improvisateur. À 9 ans, il se produit sur scène pour la première fois et attire l'attention de plusieurs nobles, dont le prince Esterházy, qui prennent financièrement en charge son éducation musicale. Parti pour Vienne, il suit l'enseignement de Czerny et Salieri. Ses concerts y font sensation. En 1823, il quitte Vienne pour Paris. Refusé au Conservatoire, il prend des cours avec Antoine Reicha et Ferdinando Paër. Il rencontre le facteur Sébastien Érard, qui lui offre un piano de sept octaves muni du nouveau système à double échappement. Ses premières compositions comprennent un opéra, *Don Sancho* (1825), et son

Étude en douze exercices (1826), base des futures *Études d'exécution transcendante*. Il fréquente les salons parisiens et lie connaissance avec Chopin et Berlioz, dont il transcrit la *Symphonie fantastique* pour piano. Il entend également Paganini, qui lui inspirera les six *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838-1840). Le scandale de sa liaison avec une femme mariée, Marie d'Agoult, le pousse à fuir la France pour la Suisse, puis Rome : de ces voyages sont nés les deux premiers volumes des *Années de pèlerinage*. En 1839, il revient en Hongrie, dont la musique populaire l'inspirera pour ses *Rhapsodies hongroises*. De 1839 à 1847, il donne environ un millier de concerts dans toute l'Europe. Liszt est novateur : il aborde tout le répertoire pour clavier, joue de mémoire et utilise le mot « récital » pour désigner ses concerts. Les années 1840-1850 marquent un tournant dans son approche de la technique de piano : mains alternées, *glissandi* (*Totentanz*), notes répétées... En 1842, il est nommé Kapellmeister à Weimar. Commence alors une période riche : il crée la forme moderne du poème symphonique, dont *Les Préludes* sont le plus célèbre exemple. Dans la *Sonate en si mineur* (1863), en un seul mouvement, il développe deux formes sonate simultanément. La *Faust-Symphonie* (1854), quant à elle, révèle ses qualités d'orchestrateur. En décembre 1859, il quitte Weimar pour Rome. Sa vie personnelle mouvementée le pousse à se retirer pour deux

ans dans un monastère, où il reçoit les ordres mineurs en 1865. À cette période, il compose notamment l'*Évocation à la chapelle Sixtine* et deux oratorios : *Die Legende von der heiligen Elizabeth* et *Christus*. À partir de 1869, il partage son temps entre Rome, Weimar et Budapest. Dans ses dernières compositions, plus sombres,

il poursuit ses recherches harmoniques en inventant de nouveaux accords. Il aborde la tonalité avec liberté, jusqu'à l'abandonner, et prévoit sa dissolution (*Bagatelle sans tonalité*, 1885). Après un dernier voyage en Angleterre, il revient à Weimar très affaibli et meurt pendant le Festival de Bayreuth.

— L'INTERPRÈTE —

Khatia Buniatishvili

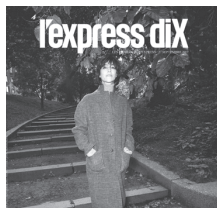
Née en Géorgie en 1987, Khatia Buniatishvili commence le piano à l'âge de 3 ans, donne son premier concert avec l'Orchestre de Chambre de Tbilissi à 6 ans et se produit à l'étranger à 10 ans. Elle étudie à Tbilissi avec Tengiz Amirejibi, et se perfectionne à Vienne avec Oleg Maisenberg. Elle fait ses débuts aux États-Unis au Carnegie Hall de New York en 2008. Depuis, elle se produit au Hollywood Bowl, iTunes Festival, BBC Proms, aux festivals de Salzbourg, Verbier, Gstaad, La Roque d'Anthéron, de la Ruhr, au Progetto Martha Argerich, et dans les plus grandes salles : Carnegie Hall de New York, Walt Disney Concert Hall à Los Angeles, Royal Festival Hall à Londres, Musikverein et Konzerthaus de Vienne, Concertgebouw d'Amsterdam, Philharmonie de Berlin, Philharmonie de Paris et Théâtre des Champs-Élysées, Scala de Milan, Fenice de Venise, Palau de la música catalana de

Barcelone, Victoria Hall de Genève, Tonhalle de Zurich, Rudolfinum de Prague, Shanghai Grand Theater, Centre national des arts du spectacle de Pékin et de Mumbai, Tokyo Suntory Hall, Singapore Esplanade Theatre... Parmi ses partenaires, citons les chefs d'orchestre Zubin Mehta, Plácido Domingo, Kent Nagano, Neeme et Paavo Järvi, Yannick Nézet-Séguin, Mikhaïl Pletnev, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Myung-Whun Chung, Philippe Jordan. Elle collabore avec les orchestres les plus prestigieux – Israel Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic, les symphoniques de San Francisco, Seattle, Toronto, São Paulo, China Philharmonic, NHK Symphony, London Symphony, BBC Symphony, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Filarmonica della Scala, Vienna Symphony, Rotterdam Philharmonic, Munich Philharmonic... Au cours des dernières saisons, Khatia Buniatishvili

s'est engagée dans différents projets : concert caritatif en faveur des réfugiés syriens pour le 70^e anniversaire des Nations Unies, concert caritatif à Kiev en faveur des personnes blessées en zone anti-terroriste, concert *To Russia with Love* pour les droits de l'homme en Russie, participation à la DLDWomen conference. Khatia Buniatishvili a collaboré au dernier album du groupe de rock Coldplay, *A Head Full Of Dreams*. Elle enregistre en exclusivité chez Sony Classical. On lui doit un récital Liszt (2011), un disque Chopin avec l'Orchestre de Paris et Paavo Järvi (2012), les récitals *Motherland* (2014) et *Kaleidoscope* (2016). Elle a également enregistré l'album *Piano Trios* avec Gidon Kremer et Giedrė Dirvanauskaitė (ECM, 2011) et un disque avec Renaud Capuçon (Erato, 2014). Khatia Buniatishvili a été deux fois lauréate d'un ECHO Klassik, pour son album Liszt et pour *Kaleidoscope*. Ont récemment paru les *Concertos pour piano n° 2 et n° 3* de Rachmaninov avec le Czech Philharmonic, sous la direction de Paavo Järvi (Sony Classical).

l'express

L'actu en temps réel sur **lexpress.fr**



et sur votre smartphone avec l'application



TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

Entreprises

Devenez partenaires

SOUTENEZ LES PROJETS

Concerts, expositions, programmes éducatifs

REJOIGNEZ PRIMA LA MUSICA

Le Cercle des entreprises mécènes

ORGANISEZ VOS ÉVÉNEMENTS PRIVÉS

OFFRES AUX ENTREPRISES

Sabrina Cook-Pierrès

01 44 84 46 76 • scook@philharmoniedeparis.fr

MÉCÉNAT ET PARRAINAGE D'ENTREPRISES

Camille Assouline

01 53 38 38 32 • cassouline@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS
GRANDES CONFÉRENCES

Alain Badiou

La fuite de l'œuvre

Mercredi 7 février 2018 – 18h30

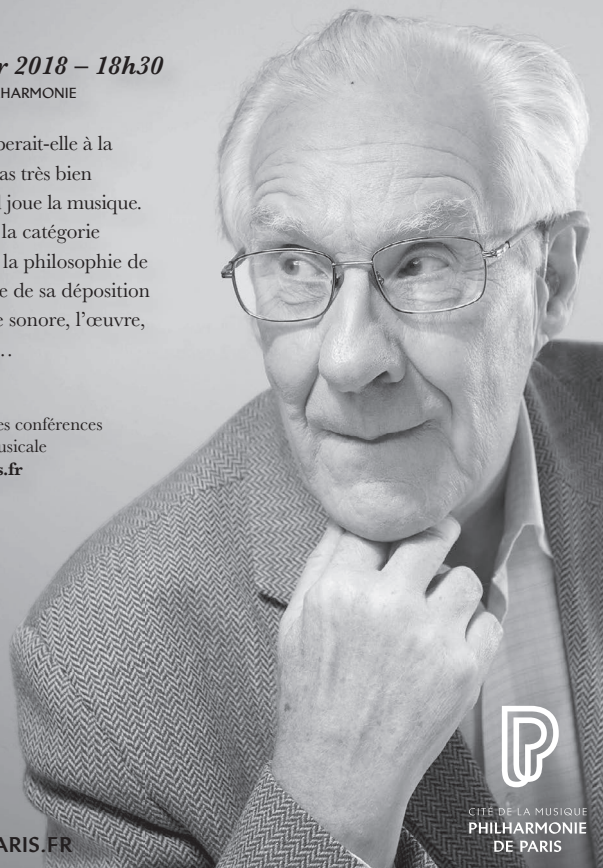
SALLE DE CONFÉRENCE – PHILHARMONIE

L'œuvre musicale échapperait-elle à la rationalité ? On ne sait pas très bien « ce qui se passe » quand joue la musique. Le philosophe interroge la catégorie d'œuvre, un impensé de la philosophie de la musique. Car, distincte de sa déposition écrite et de son existence sonore, l'œuvre, en musique, est en fuite...

Retrouvez toutes les Grandes conférences dans la rubrique Culture musicale sur **philharmoniedeparis.fr**

Entrée libre
sur réservation
01 44 84 44 84

PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
**PHILHARMONIE
DE PARIS**

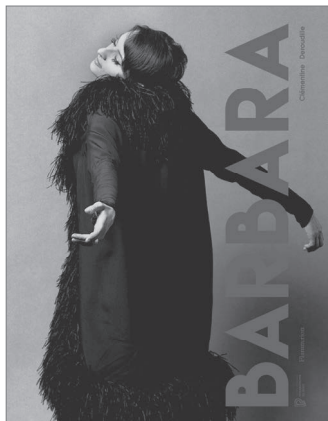
LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

BARBARA

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Sous la direction de Clémentine Deroudille

Barbara : une longue dame brune, un visage aux traits dessinés, des textes ciselés chargés de mélancolie, telle est l'image en clair-obscur qui s'impose sur papier glacé. Derrière l'image figée et consacrée de la « dame en noir », Clémentine Deroudille nous raconte l'histoire de la vraie Barbara, petite fille juive à l'enfance meurtrie, qui décida que le spectacle serait sa vie et le théâtre, le décor de son quotidien. Au fil des nombreux documents réunis, qu'il s'agisse de photographies rares, manuscrits inédits, archives personnelles, dessins, extraits d'interviews et de chansons, se dessine le portrait d'une femme vibrante, espiègle, entièrement dévouée à son art.



Coédition Flammarion

272 pages • 24 x 31 cm • 35 €

ISBN 978-2-0814-1588-1 • OCTOBRE 2017

 CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Flammarion