

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Jeudi 14 novembre 2019 – 20h30

Khatia Buniatishvili



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Programme

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 17 « La Tempête »

Sonate n° 14 « Clair de lune »

ENTRACTE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 8 « Pathétique »

Sonate n° 23 « Appassionata »

Khatia Buniatishvili, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

Les œuvres Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 17 en ré mineur op. 31 n° 2 « La Tempête »

I. Largo – Allegro

II. Adagio

III. Allegretto

Composition : 1802.

Publication : 1804, Nägeli, Vienne.

Durée : environ 25 minutes.

« Ces œuvres anéantissent tout ce qui a été écrit auparavant », écrit Josephine von Brunswick à sa sœur Thérèse en recevant la partition des trois sonates de l'*Opus 31*. L'appréciation dut plaire au compositeur, qui avait confié après l'achèvement de la *Sonate « Pastorale »* op. 28 à son ami Wenzel Krumpholz : « Je ne suis guère content de ce que j'ai écrit jusqu'à présent : à partir de maintenant, je veux ouvrir un nouveau chemin. » L'intense crise vécue lorsque Beethoven avait pris conscience de l'irréversibilité de sa surdité avait abouti à peu près à la même époque à la décision de prendre le destin à bras-le-corps, comme en témoigne le testament de Heiligenstadt, lettre à ses frères écrite en octobre 1802 et jamais envoyée.

Une nouvelle ère s'ouvre. Elle est moins tourmentée que l'on pourrait s'y attendre : ainsi, seule « La Tempête », deuxième sonate de cet *Opus 31*, s'abandonne au tragique, les deux autres l'encadrant de manière plutôt détendue. Apocryphe, comme la plupart des surnoms attachés aux sonates, ce titre fait référence à la pièce de William Shakespeare – une référence, qui, semble-t-il, est du fait de Beethoven lui-même. Il aurait en effet répondu à son ami et biographe Anton Schindler, toujours friand de parallèles, de « clés » herméneutiques et d'« idées poétiques » (une tendance qui fatiguait régulièrement le compositeur) : « Lisez *La Tempête* de Shakespeare. »

Chercher dans la *Sonate n° 17* la transposition de l'univers de la romance shakespearienne n'a pour autant pas grand sens : on sait que Beethoven se réclamait de toute façon bien

plus de l'« expression du sentiment » que de la « peinture en musique » (« Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei », affirmait-il à propos de la « Pastorale »). Contentons-nous de remarquer que cette sonate présente des attributs propres à lui conférer une place parmi les « grandes sonates » de Beethoven, dans l'organisation de son discours (le début du premier mouvement, avec ses tonalités étrangères et ses alternances de tempi, est symptomatique d'une construction musicale « en direct » chère au musicien) comme dans son affect, marqué par la tonalité de ré mineur et certains gestes « romantiques » – on notera notamment le recours à la pédale, cadré par le compositeur. Un pianisme tout aussi riche de couleurs (on croirait parfois entendre des cordes ou des timbales) qu'idiomatique achève de donner à cette sonate, qui se conclut sur un rondo tournoyant, un visage caractéristique des problématiques qui animent Beethoven à cette époque.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 14 en ut dièse mineur op. 27 n° 2 « Clair de lune »

I. Adagio sostenuto

II. Allegretto

III. Presto agitato

Composition : 1801.

Dédicace : à la comtesse Giulietta Guicciardi.

Publication : 1802, Cappi, Vienne.

Durée : environ 15 minutes.

Sonates « quasi una fantasia » : c'est ainsi que Beethoven nomme les deux pièces qui forment l'*Opus 27*, publiées séparément en 1802 chez Cappi. Le compositeur prévient dès la page de titre. « Sonata quasi una fantasia », sonate à la manière d'une fantaisie (Liszt ajoutera à *Après une lecture du Dante* : « fantasia quasi sonata »). Cette esthétique qui s'épanouira véritablement sous les doigts des romantiques, Schumann en tête, mais dont Haydn ou Mozart ont déjà fait usage, permet à Beethoven de s'affranchir des formes en pratique dans le genre de la sonate au profit d'un style (faussement, bien sûr) improvisé, qui prend pour chacune des deux œuvres un visage un peu différent.

La seconde sonate de l'opus est la plus connue des deux : quel pianiste amateur ne s'est pas essayé à l'*Adagio* initial de cette si fameuse « Clair de lune » ? (Le titre n'est pas de Beethoven, mais du poète Ludwig Rellstab, qui, cinq ans après la mort du compositeur, compara l'effet du premier mouvement à celui d'un clair de lune sur un lac suisse. Cela fit les délices des éditeurs, des pianistes et du public – et en agaça certains, qui trouvaient le surnom mièvre.) L'*Adagio*, donc, est aussi riche qu'il a l'air simple. Joué de bout en bout sans le voile de la pédale (c'est ce que veut dire le *senza sordino* qui signifie « sans les étouffoirs », et dont la mise en œuvre n'est pas sans poser des questions complexes aux interprètes), il fait planer sur un tapis de triolets des notes répétées qui sonnent comme un glas, sorte d'« efflorescence mélodique [d'une] sombre harmonie » (Berlioz). Cette page indubitablement nocturne laisse la place à un court *Allegretto* qui joue le rôle d'une parenthèse charmante avant un nouvel abîme, celui du *Presto agitato* final, tout fiévreux de doubles croches pressées et tout grondant d'élans rageurs, qui réussit le tour de force d'équilibrer ce premier mouvement, pourtant si prenant, en déplaçant l'émotion en un tout autre endroit.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 8 en ut mineur op. 13 « Pathétique »

I. Grave – Allegro di molto e con brio

II. Andante cantabile

III. Rondo. Allegro

Composition : 1797-1798.

Dédicace : au prince Karl von Lichnowski.

Publication : 1799, Eder, Vienne.

Durée : environ 18 minutes.

Vraisemblablement donné par l'éditeur Eder en 1799, mais cautionné par Beethoven qui dédie l'œuvre à son bienfaiteur le prince Lichnowski, le sous-titre « Grande Sonate pathétique » ne manque pas de nous interroger sur la catégorie esthétique du pathétique. Celle-ci entretient un lien avec l'héroïsme qui s'incarne tant dans l'œuvre (la *Symphonie* n° 3

« *Eroica* ») que dans la vie de Beethoven (la lutte contre la surdité). On en trouverait ici la première expression, déclinée à la fois par le choix des tonalités (do mineur, la bémol majeur) et par l'impact de l'introduction lente – indiquée « grave » – aux contrastes saisissants. Menuet ou scherzo ne sont plus de mise. Beethoven privilégie une architecture en trois mouvements qu'il flanque d'un portique tenant lieu d'introduction. Elle donne le ton de l'œuvre, prend au collet l'auditeur qu'elle ne lâchera plus. Sa lenteur et son rythme pointé, alliés au ton tragique de do mineur, à la théâtralité de violents contrastes de nuances et du geste conclusif d'une gamme chromatique descendante couvrant plus de deux octaves, font toute sa puissance expressive – en un mot, son pathétique.

Le déroulement de l'*Allegro di molto e con brio* révèle la fonction architecturale de l'introduction qui souligne par ses retours les articulations de la forme, marquant à la fois le début du développement et la coda. Le mouvement lent tient à la fois de la forme lied – par le contraste entre un thème principal en majeur et un thème secondaire au relatif mineur – et du rondo – par le retour varié du thème principal à la manière d'un refrain. Le refrain du Rondo final montre une nette parenté avec le second thème du premier mouvement. Trois couplets alternent, le second étant proche d'un choral. Quant au refrain, ses retours sont toujours différents : il est prolongé, voire privé de son anacrouse initiale lors de sa dernière apparition qui s'accompagne d'un geste conclusif de gammes descendantes renouant avec l'introduction lente. Outre la modernité de ce climat pathétique, l'idée se profile d'une conception de la sonate comme un tout unitaire, par-delà les mouvements, jetant un pont vers ce que sera la forme cyclique.

Lucie Kayas

Sonate n° 23 en fa mineur op. 57 « Appassionata »

I. Allegro assai

II. Andante con moto

III. Allegro ma non troppo – Presto

Composition : 1804-1805.

Publication : 1807, Bureau d'art et d'industrie, Vienne.

Durée : environ 20 minutes.

« Un torrent de feu dans un lit de granit » : c'est ainsi que le musicologue Romain Rolland parlait de la *Sonate op. 57 « Appassionata »* dans son *Beethoven*. L'une des plus connues des trente-deux sonates, l'une des plus véhémentes aussi, l'« *Appassionata* » symbolise à l'égal des *Symphonies n° 3 et n° 5* ou de l'ouverture de *Coriolan*, le style héroïque de Beethoven.

Son début est un véritable rapt musical, d'une originalité dont les premiers interprètes et critiques prirent immédiatement la mesure. La suite ne démerite pas et le compositeur y traite le matériau musical en véritable bâtisseur, se délectant de la sauvagerie des contrastes et dédaignant toute facilité. Les tournures les plus osées y abondent, et tout y est magnifique, depuis le développement, avec ses détours harmoniques qui se poursuivront dans la réexposition, jusqu'à la coda où la cellule originelle, si brillamment développée tout au long de ces dix minutes, semble, après une dernière bourrasque, retourner au néant dont elle était sortie. L'*Andante con moto* qui suit, un thème et variations, marque un recul dans la fièvre, mais pas dans l'inspiration, et débouche sur la houle farouche de l'*Allegro ma non troppo*, aux accords répétés, au thème tournoyant, au sombre *fa mineur* et à la coda furieuse.

L'histoire de la réception de cette sonate montre la place particulière qu'elle tient dans la littérature pour piano, entre étonnement face à ses bizarreries (c'est la position du critique de la très influente *Allgemeine musikalische Zeitung* en 1807) – bizarreries que l'éditeur Crazz essayait peut-être de gommer ou du moins de faire admettre quand, en 1838, il donna à l'œuvre le surnom d'« *Appassionata* », qui lui est depuis resté – et admiration, qui fait de ces quelque vingt minutes de musique un sujet de commentaires et d'analyses innombrables.

Angèle Leroy

Le saviez-vous ?

Les sonates pour piano de Beethoven

La sonate pour piano constitua pour Beethoven un terrain d'expérimentation privilégié, ce qui s'explique en partie par les importantes mutations que connut la facture de l'instrument (augmentation de l'étendue et de la puissance, nouveau système de pédales). D'emblée, les trois *Sonates op. 2* (1793-1795) adoptent une structure en quatre mouvements habituellement réservée au quatuor à cordes et à la symphonie ; elles se distinguent par leur ampleur sonore et la diversité des caractères qui se succèdent au fil des mouvements. Pour la première fois chez Beethoven, la *Sonate n° 8 en ut mineur « Pathétique »* (1797-1798) commence avec une introduction lente, à la fois majestueuse et tragique. Les *Opus 26 et 27*, en s'écartant davantage des schémas habituels, franchissent une étape supplémentaire. La *Sonate n° 12 op. 26* (1800-1801) commence avec un thème et variations de tempo modéré (à la place du traditionnel allegro de forme sonate) et comporte, en troisième position, une *Marcia funebre « sulla morte d'un Eroe »*. L'expression *quasi una fantasia* accolée aux deux *Sonates op. 27* (1801) est motivée par l'emprunt à la liberté formelle de la fantaisie. En effet, les mouvements de ces partitions s'émancipent parfois de toute structure préétablie. De plus, ils s'enchaînent, créant une continuité à l'échelle de l'œuvre entière. Dans la *Sonate n° 14 op. 27 n° 2* (la célèbre « *Clair de lune* »), les mouvements sont de plus en plus rapides afin de terminer sur un Presto agitato dont l'impétuosité rageuse dépasse les possibilités d'un instrument de l'époque. Beethoven poursuit dans cette voie avec les *Sonates n° 21 « Waldstein »* (1804) et n° 23 « *Appassionata* » (1804-1805) qui, par leurs textures et leurs contrastes de nuances, semblent vouloir rivaliser avec l'orchestre.

Le saviez-vous ?

Si chaque partition comporte son lot d'innovations, ce sont toutefois les cinq dernières sonates (1816-1822) qui s'avèrent véritablement révolutionnaires, notamment parce qu'elles réalisent la fusion entre la fugue, le thème et variations et la forme sonate. Il suffit d'écouter le contrepoint heurté de la *Sonate n° 29 op. 106 « Hammerklavier »* pour comprendre que la fugue n'est pas ici un exercice académique en hommage au passé, mais une possibilité de bâtir une architecture monumentale à partir d'un matériau préalablement fracassé. La brutalité de certains gestes est compensée par une référence de plus en plus prégnante à la voix : « Très chantant, avec le sentiment le plus intime » (*Sonate n° 30 op. 109*), « Chant plaintif » (*Sonate n° 31 op. 110*), *Arietta* (second mouvement de la *Sonate n° 32 op. 111*). Il est par ailleurs révélateur que Beethoven termine ses *Sonates n° 30 et n° 32* avec des variations : une forme qui permet d'obtenir une infinie diversité de couleurs et de caractères, comme s'il s'agissait d'embrasser tout l'univers. On ne s'étonnera pas que le pianiste, chef d'orchestre et compositeur Hans von Bülow ait comparé *Le Clavier bien tempéré* de Bach à l'Ancien Testament, et les trente-deux sonates pour piano de Beethoven au Nouveau Testament.

Hélène Cao

Ludwig van Beethoven

Le compositeur

Les dons musicaux du petit Ludwig inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart ; il planifie ainsi dès 1778 diverses tournées qui ne lui apportent cependant pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Karl Lichnowski, le comte Razumovski ou le prince Franz Joseph Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : ce sont ainsi les *Six Quatuors à cordes op. 18* par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la *Pathétique n° 8*, mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Première Symphonie*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven est promis à un brillant avenir, il souffre des

premières attaques de la surdité. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le *Testament de Heiligenstadt*, lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon et piano « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates n° 12 à 17* : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* »...). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors « Razumovski » op. 59* ou des *Cinquième et Sixième Symphonies*, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse *Lettre à l'immortelle bien-aimée* dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses œuvres, malgré l'hommage qui

lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate « Hammerklavier »*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres

du début des années 1820 (la *Missa solemnis* qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Neuvième Symphonie* qui allait marquer de son empreinte tout le ^{xix}^e siècle et les suivants) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; parmi l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

Khatia Buniatishvili

L'interprète

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 Amiredjibi 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, Menuhin Festival Gstaad, La Roque-d'Anthéron, Klavier-Festival Ruhr, Projet Martha Argerich à Lugano, et dans les plus grandes salles : 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, La 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, Beijing NCPA, Mumbai NCPA, Tokyo Suntory Hall, Singapore Esplanade Theatre, etc. Parmi ses partenaires, on peut citer les chefs d'orchestres internationaux tels que Zubin Mehta, Plácido Domingo, Kent Nagano, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Yannick Nézet-Séguin, Mikhail Pletnev, Vladimir Ashkenazy, Gustavo Dudamel, Jaap van Zweden, Semyon Bychkov, Myung-Whun Chung, Philippe Jordan, Long Yu, François-Xavier Roth et Leonard Slatkin. Elle collabore

avec les orchestres les plus prestigieux : Israel Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Seattle Symphony, Philadelphia Orchestra, Toronto Symphony, São Paulo State Symphony, China Philharmonic, NHK Symphony, London Symphony, BBC Symphony, Orchestre de Paris, Orchestre national de France, Filarmonica della Scala, Vienna Symphony, Rotterdam Philharmonic, Orchestre philharmonique de Radio France, Tonhalle de Zurich, Orchestre national de Lyon, Munich Philharmonic, l'Orchestra Nazionale de Santa Cecilia. Au cours des dernières saisons, Khatia Buniatishvili s'est engagée dans différents projets : concert caritatif en faveur des réfugiés syriens pour le soixante-dixième 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 à l'album du groupe de rock Coldplay, *A Head Full of Dreams*. En exclusivité chez Sony Classical, Khatia Buniatishvili a enregistré un récital *Liszt* (2011), un disque *Chopin* avec l'Orchestre de Paris et Paavo Järvi (2012), le récital *Motherland* (2014), le récital *Kaleidoscope* (2016). Elle a aussi enregistré *Piano Trios* avec Gidon Kremer et Giedre Dirvanauskaitė (ECM, 2011) et un CD de sonates pour violon et piano avec Renaud Capuçon (Erato, 2014). Khatia Buniatishvili a été deux fois lauréate

ECHO Klassik à Berlin en 2012 et en 2016, pour son album *Liszt* et pour *Kaleidoscope*. Dernière parution, les *Concertos n° 2 et 3* de Rachmaninoff avec le Czech Philharmonic sous la direction de Paavo Järvi (Sony Classical) et en 2019, un album *Schubert* (Sony Classical).



Partenaire de la Philharmonie de Paris

met à votre disposition ses taxis pour faciliter
votre retour à la sortie du concert.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.

10ans



DÉMOS
PHILHARMONIE DE PARIS

Merci   Khatia Buniatishvili,
marraine des orchestres D mos.

DONNONS
POUR
DÉMOS
avant le
29 janvier 2020

Conception graphique : BEIC Photo : Au du Parc pour l'Adore Ce que Vous Faites Licence : E.S. n  011330, n  011346, n  011347



DONNONSPOURDEMOS.FR



avec le soutien de



france+tv

TROISCOULEURS

PHILHARMONIE DE PARIS

saison
2019-20

PIANO À LA PHILHARMONIE

PIERRE-LAURENT AIMARD
NICHOLAS ANGELICH
MARTHA ARGERICH
DANIEL BARENBOIM
KHATIA BUNIATISHVILI
CHICK COREA
LUCAS DEBARGUE
NELSON FREIRE
HÉLÈNE GRIMAUD

EVGENY KISSIN
KATIA ET MARIELLE LABÈQUE
LANG LANG
MURRAY PERAHIA
MIKHAÏL PLETNEV
MAURIZIO POLLINI
ANDRÁS SCHIFF
ALEXANDRE THARAUD
DANIIL TRIFONOV
YUJA WANG

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - [PHILHARMONIEDEPARIS.FR](http://philharmoniedeparis.fr)



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS