



Opéra Orchestre  
National  
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

mercredi 16 juin 2021  
Opéra Berlioz/Le Corum

# Khatia et Gvantsa Buniatishvili



montpellier  
Méditerranée  
métropole





**Opéra Orchestre  
National  
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

**Valérie Chevalier**  
directrice générale  
**Michael Schönwandt**  
chef principal

**Khatia Buniatishvili**  
**Gvantsa Buniatishvili**  
pianos

- 9 min      **Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)**  
*La Flûte enchantée* – Ouverture
- 19 min      **Franz Schubert (1797–1828)**  
*Fantaisie pour quatre mains en fa mineur D. 940*
- 5 min      **Johann Sebastian Bach (1685–1750)**  
*Suite n° 3 en ré majeur BWV 1068* – Air  
3 min      *Suite n° 2 en si mineur BWV 1067* – Menuet – Badinerie
- 14 min      **Johannes Brahms (1833–1897)**  
*Danses hongroises n°s 1, 4, 5, 6*
- 12 min      **Maurice Ravel (1875–1937)**  
*La Valse*

Durée : ± 1h15  
sans entracte

# Wolfgang Amadeus Mozart

## *La Flûte enchantée* – *Ouverture*

Le choix de la formation à quatre mains ou à deux pianos apparaît assez tardivement dans l'histoire de la musique occidentale. Quelques compositions étaient apparues pour deux clavecins au XVII<sup>e</sup> siècle. Au siècle suivant, Couperin, Mattheson, Haendel et Bach la choisissent, mais n'empêcheront pas cette formation de rester en retrait : Mozart n'écrit qu'une seule sonate pour deux pianos. Peu à peu, Brahms, Chabrier, Mendelssohn égayent la période romantique de quelques œuvres spécifiques, et ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que les compositeurs vont se saisir de cette source sonore extraordinaire leur permettant d'ouvrir le public à de nouvelles sensations et de bousculer les impératifs commerciaux : comment les éditeurs auraient-ils pu s'intéresser à une formation requérant deux instruments dans le même endroit, alors que rares étaient les foyers possédant ces deux instruments ? Davantage prometteur, le « quatre mains » ne nécessitait qu'un seul instrument et permettait de réduire, transcrire, arranger symphonies, quatuors, lieder et opéras, promettant de longues soirées musicales où le contact avec l'essence de la composition était préservé, ce que l'immense musicien qu'était Franz Liszt avait parfaitement saisi dans ses brillantes transcriptions, plus ou moins fidèles à l'original,

qu'elles se nomment fantaisies, réminiscences ou paraphrases.

Cette soirée s'ouvre donc sur *La Flûte enchantée*, testament musical et spirituel de Mozart, opéra établissant une harmonie entre des éléments apparemment irréconciliables : la féerie populaire telle qu'elle se donnait dans les faubourgs de Vienne et le message maçonnique, sans pour autant qu'il soit nécessaire d'avoir été initié. L'Ouverture débute majestueusement « à la française » et affirme d'emblée la profondeur de son propos. Elle sera suivie d'un *fugato*, plus attentif à servir l'énergie qu'il génère qu'à se plier à une structure académique. Nerveux, il bondit et rebondit d'élan en élan, imprimant la condition de marche en avant inexorable, inhérente à tout parcours initiatique quels qu'en soient les méandres.

## Franz Schubert

### *Fantaisie pour quatre mains en fa mineur* *D. 940*

La *Fantaisie pour piano à 4 mains en fa mineur D. 940* de Schubert date de 1828, année de la disparition du compositeur. De nombreux commentateurs considèrent qu'elle est peut-être la plus belle œuvre jamais écrite pour piano à quatre mains, certainement aussi en raison de la profondeur de la confiance, à proprement parler bouleversante. La dédicace à son élève, la jeune princesse Karoline Esterhazy de Galantha, « l'immortelle bien-aimée »

de Schubert, n'y est certainement pas pour rien, celle à qui « toutes ces œuvres sont dédiées » selon les propres paroles du compositeur et dont la position sociale bien supérieure empêchait toute forme de rapprochement.

Le plan de cette *Fantaisie* la rapproche d'une symphonie ou d'une Sonate. Le thème principal du 1<sup>er</sup> mouvement devient le motif qui unifie puissamment l'œuvre. En son milieu, Schubert place un *Largo* au thème si chantant qu'il ne déparerait pas dans un opéra bel canto (!), puis le fait contraster aussitôt avec un *Allegro* vivace au ton de *Scherzo*. Enfin, le mouvement final confère à l'ensemble sa forme en arche en renouant avec le thème du 1<sup>er</sup> mouvement nous le présentant dans le ton de *fa* mineur et de *fa* majeur !

Cette fantaisie fut créée le 9 mai 1828 par Schubert et son ami Franz Lachner.

## **Johann Sebastian Bach**

*Suite n° 3 en ré majeur, BWV 1068 – Air*  
*Suite n° 2 en si mineur, BWV 1067 – Menuet – Badinerie*

Peut-être composées vers 1731, à Cöthen et Leipzig et probablement créées par le Collegium Musicum de Leipzig, les *Suites n° 2 et 3* de Bach font

partie d'un ensemble de quatre suites pour un orchestre du XVIII<sup>e</sup> siècle (BWV 1066-69, avec 2 hautbois, 1 basson, 3 trompettes, timbales, cordes et clavecin). Leur titre réel est cependant *ouvertures*, donné en français par Bach parce qu'elles débutaient par une ouverture à la française très développée. On les considère comme les sommets de l'histoire du genre, véritables synthèses entre style français et style italien.

Les avis divergent encore au sujet de leur période exacte de composition. Pour une part, leurs premières ébauches faisant appel aux cordes seules pourraient bien dater du séjour de Bach à la cour d'Anhalt-Cöthen (entre 1717–23), et peut-être même encore avant, ou bien plus tardivement à Leipzig (après 1723) comme le montrent des études plus récentes, basées sur la graphologie et la qualité du papier utilisé.

D'une durée d'une vingtaine de minutes chacune, ces *Suites* se présentent comme une succession de danses d'origine française (courantes, gavottes, menuets, bourrées, passepieds, gavottes ou giges), styles que Bach connaissait parfaitement et qui jouissaient d'un prestige important en Allemagne où toutes les cours parlaient le Français et cherchaient à imiter le modèle insurpassable de Versailles (courante, gavotte, forlane (introduite en France au XVII<sup>e</sup> siècle), bourrée, passepied,...). Durant ses trois années de formation à Lüneburg, dès l'âge de 14 ans, le jeune Johann Sebastian avait copié, des partitions de grands compositeurs. À cette époque où il

fréquente assidûment l'organiste Georg Böhm, il a même eu l'occasion de s'offrir quelques escapades à la cour de Celle, où étaient engagés dans l'orchestre de nombreux musiciens français, dont au moins un élève de Lully, Thomas de la Selle, professeur de danse.

Il faut s'imaginer Bach, en extérieur, sous les frondaisons du Café Zimmermann de Leipzig, en train de s'escrier à faire jouer ses ouvertures, à en recopier les différentes parties, un peu pressé par le temps, aidé de son fils Carl Philip Emanuel et son élève préféré Johann Ludwig Krebs : chez les Bach, tout le monde mettait la main à la pâte !

De par leur origine chorégraphique, les suites appellent une pulsation soutenue et une vigueur rythmique variables, à mi-chemin entre l'élégance de la cour et la robustesse des danses villageoises. On ne s'étonnera pas que leur instrumentation soit typique de ce qui se faisait en France au XVII<sup>e</sup> siècle, particulièrement avec les deux hautbois.

## Johannes Brahms

### *Danses hongroises*

La version originale des 21 *Danses hongroises* de Brahms est celle que vous entendrez dans ce concert, pour piano à 4 mains, tandis que leur arrangement pour orchestre a échappé à leur créateur pour se classer au hit-parade des bis. Seules 3 d'entre elles (les n<sup>os</sup> 1, 3 et 10) ont été transcrites par leur auteur en 1873,

et les 5 dernières ont été orchestrées par Antonin Dvořák, dont les débuts de carrière ont été encouragés par Brahms.

Elles furent composées à Hambourg entre 1852 et 1869 et firent autant pour la réputation de Brahms que son célèbre *Concerto pour violon* et ses 4 *Symphonies*. D'ailleurs, la place de ces danses hongroises est parfaitement légitime dans ce concert puisqu'il était un ami proche (à Vienne, tout le monde se connaissait dans le milieu musical) du « Roi de la valse » et – quoique fort différent dans son style – un sincère admirateur. Leur esprit populaire est bien réel, même si elles ne sont pas davantage hongroises que la musique de Carmen de Bizet n'est espagnole !

Au contraire, c'est la veine bohémienne « alla zingarese » qui semble avoir inspiré Brahms, lui, le luthérien d'Allemagne du Nord dont la 1<sup>e</sup> visite en autriche-Hongrie n'eut lieu qu'en 1862. On a l'impression qu'il se souvient ici des auberges qu'il fréquentait durant ses jeunes années, lui ayant donné le goût pour la musique légère et la musique de danse.

Quant à son goût pour la musique tzigane, elle est due à la rencontre en 1853 du violoniste Ede Reményi, de 5 ans son aîné, qui portait le nom allemand d'Eduard Hoffmann et était un musicien d'origine mi-hongroise, mi-allemande. Les deux musiciens furent recrutés simultanément par un riche armateur mélomane de Hambourg, et leur amitié naquit après avoir animé plusieurs concerts de la cité hanséatique.

Les dix premières danses furent publiées sans numéro d'opus en 1869 sous le titre *Ungarische Tänze*, et Brahms en orchestrera trois en 1873 : la première en *sol* mineur, la troisième en *fa* majeur et la dixième en *mi* majeur. Contrairement à Berlioz qui concevait ses œuvres à partir de timbres / d'alliages spécifiques, celles de Brahms partent de son instrument, le piano. Pourtant, Schumann avait caractérisé les œuvres pour piano de jeunesse de son ami alors à peine âgé de 20 ans en 1853 de « symphonies déguisées », reconnaissant qu'elles renfermaient une puissance qui réclamait un grand effectif orchestral.

Cette remarque vaut notamment pour les *Danses hongroises* de Brahms publiées en deux séries pour piano à quatre mains (en 1859 pour les danses 1 à 10, et en 1880 pour les danses de 11 à 21).

Ce qui intéressait Brahms dans la musique populaire hongroise (explorée au XX<sup>e</sup> siècle par Bartók et Kodály), ce fut le charme ensorceleur de l'univers sonore des tziganes, déjà devenu depuis Haydn et Schubert un coloris auquel la musique savante aimait à recourir. Un climat d'exubérante vitalité comme de sombre mélancolie les anime de bout en bout. Brahms utilise ces mélodies qu'il avait recueillies dans sa prime jeunesse en ajoutant certaines de sa propre invention, les danses 1 à 10 étant davantage marquées par la fougue mélodique quand la série ultérieure est davantage habitée par une atmosphère de tristesse.

Enfin, une belle singularité de cette

musique – qui est pour beaucoup dans son succès jamais démenti jusqu'à nos jours – réside certainement dans ses fluctuations agogiques avec des passages d'une tension retenue laissant place à une force explosive, dans une alternance d'intensification et d'apaisement.

## Maurice Ravel

### *La Valse*

Le compositeur du *Boléro* avait toujours éprouvé une grande affection pour la danse et la valse en particulier. « Vous savez, écrivait-il à un ami, mon immense sympathie pour ces rythmes admirables. » Dès 1911, il avait composé une série de courtes valse pour piano – huit au total – qu'il orchestra un an plus tard. Et puis il y eut « la » Valse, « poème chorégraphique » destinée aux Ballets russes, chef-d'œuvre de maturité pourtant sèchement refusé par Serge Diaghilev, impresario canalisant les arts de son temps, chorégraphe méphistophélique attentif aussi bien aux attentes du public qu'à la transgression des conventions.

Francis Poulenc a été témoin de la scène de refus de Diaghilev et l'a consignée dans un article sur les Ballets russes : « Qu'il me soit permis d'évoquer ici une bien étonnante fin d'après-midi chez Mme Sert, l'égérie de Diaghilev, plus connue sous le nom de Misia. Cette Misia était une amie intime de Ravel. Ravel, venant de terminer *La Valse*, souhaitait la voir montée aux Ballets russes. Rendez-vous fut pris pour présenter, chez Misia, la partition à Diaghilev.

Stravinsky assistait à l'audition et, tout jeune musicien, j'eus la permission de me cacher dans un coin du salon. Diaghilev arriva. Ravel, minutieux comme toujours, expliqua longuement quel était son dessein pour cette œuvre puis il joua *La Valse* à quatre mains [avec Marcelle Meyer]. Diaghilev écouta, le front soucieux, car tout de même, "Ravel c'était Ravel", puis, la musique finie, il resta longtemps silencieux. Sachant que les sourds grognements, les jeux de monocle et de râtelier n'annonçaient rien de bon chez Diaghilev, je me faisais tout petit dans mon fauteuil, gêné d'assister à une telle scène. Sortant du lourd silence qui pesait sur nous tous, Diaghilev dit avec beaucoup de respect, mais aussi une implacable franchise : "Bravo, Ravel ! Bravo, c'est très beau, mais ce n'est pas un ballet. C'est le portrait d'un ballet. C'est trop court, trop résumé." Le sort en était jeté. Misia, à qui *La Valse* était dédiée et dont Sert, son mari, devait faire la mise en scène, essaya vainement d'arranger les choses. Diaghilev resta inflexible. Étant donné qu'on n'est jamais parvenu à donner une chorégraphie à la hauteur de ce chef-d'œuvre, cela prouve que Diaghilev, une fois de plus, avait raison. »

Et Poulenc témoigna ultérieurement de la fin de l'histoire : « Ravel reprit sa musique tout tranquillement, sans se soucier de ce qu'on pouvait penser, et est reparti bien calmement. » Une leçon de modestie dont le compositeur devait se souvenir toute sa vie.

Si la version finale de cette *Valse* un peu particulière n'était pas

transposable dans un ballet, elle n'en est pas moins (selon les propres mots de Ravel) un « tourbillon fantastique et fatal », évocation pleine d'à propos de la grandeur, de la décadence et aussi de la destruction de la civilisation occidentale.

Petit détail qui a son importance : la version pour piano seul a servi de base de travail à Ravel pour la version à deux pianos que vous allez entendre dans ce concert, mais aussi la version orchestrale que l'on entend aussi très souvent au concert symphonique.

Benjamin François  
Mai 2021

# Khatia Buniatishvili

piano



Née en Géorgie en 1987, elle 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 au Carnegie Hall de New York en 2008. En 2009, elle donne son premier récital à La Roque d'Anthéron. Depuis, elle se produit aux festivals de Salzbourg, Verbier, Menuhin Festival Gstaad, Hollywood Bowl, BBC Proms et dans les plus grandes salles : 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, Victoria Hall de Genève, Tonhalle de Zurich, Shanghai Grand Theater, Tokyo Suntory Hall, Singapore Esplanade Theatre, etc. Parmi ses partenaires, on peut citer Zubin Mehta, Plácido Domingo, Kent Nagano, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Yannick Nézet-Séguin, Mikhail Pletnev, Vladimir Ashkenazy, Semyon

Bychkov, Myung-whun Chung, Philippe Jordan... Elle collabore avec les orchestres de renom : 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, Munich Philharmonic...

Au cours des dernières saisons, elle s'est engagée dans différents projets : concert caritatif en faveur des réfugiés Syriens pour le 70<sup>e</sup> anniversaire des Nations Unies, concert caritatif à Kiev en faveur des personnes blessées en zone d'opération anti-terroriste, concert « To Russia with Love » pour les Droits de l'Homme en Russie, participation à la DLDWomen conference. Elle a collaboré au dernier album du groupe de rock Coldplay, *A Head Full Of Dreams*. Chez Sony Classical, paraît *Sonate en si mineur de Liszt* (2011), mais aussi un disque Chopin avec l'Orchestre de Paris et Paavo Järvi (2012), *Motherland* (2014), *Kaleidoscope* (2016), les *concertos n<sup>os</sup> 2 et 3* de Rachmaninov avec le Czech Philharmonic sous la direction de Paavo Järvi. Elle a aussi enregistré *Piano Trios* avec Gidon Kremer et Giedre Dirvanauskaite (ECM, 2011) et un CD de sonates pour violon et piano de Franck avec Renaud Capuçon (Erato, 2014), un album Schubert (2019). Elle a été deux fois lauréate ECHO Classik à Berlin en 2012 et en 2016, pour son album Liszt et pour *Kaléidoscope*. Elle enregistre *Labyrinth* (2020), dernier album de musique qui réunit des pages de Bach à Gainsbourg.

# Gvantsa Buniatishvili

piano



donnent régulièrement des concerts ensemble, toujours acclamées par la critique.

Gvantsa Buniatishvili est née en Géorgie en 1986, et se produit déjà très jeune en public, aussi bien en récital et en duo à quatre mains avec sa sœur Khatia qu'avec orchestre, y compris à l'étranger.

Diplômée du conservatoire de Tbilissi, dans la classe de Tengiz Amiredjibi, elle s'est produite notamment à Vienne (Musikverein), Paris (Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Élysées, Philharmonie), Aix-en-Provence (Grand Théâtre de Provence), Prague (Rudolfinum Concert Hall), Berlin (Philharmonie), Dortmund (Konzerthaus), Stuttgart (Liederhalle), Turin (Conservatoire Verdi), Innsbruck, Genève, Zurich, Montreux...

Elle est invitée par les festivals de la Ruhr, Lucerne, Schubertiade en Autriche, La Roque d'Anthéron, Eygalières, Saint-Denis, Auvers-sur-Oise, au Gstaad Menuhin Festival, au Antalya piano festival, au Al Bustan festival à Beyrouth et au Progetto Martha Argerich à Lugano.

Gvantsa Buniatishvili a enregistré de nombreux albums aux côtés de sa sœur, et les deux pianistes reconnues