

G0100029803428



KHATIA BUNIATISHVILI Motherland

Motherland

*

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685–1750

- 1 Aria: "Schafe können sicher weiden" 4:50
(WAS MIR BEHAGT, IST NUR DIE MUNTRE JAGD! – CANTATA BWV 208: NO. 9)
SHEEP MAY SAFELY GRAZE · ARRANGEMENT: EGON PETRI

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY 1840–1893

- 2 October: Autumn Song (The Seasons op. 37b: No. 10) 4:51
D MINOR · ANDANTE DOLOROSO E MOLTO CANTABILE

FELIX MENDELSSOHN 1809–1847

- 3 Lied ohne Worte in F-sharp minor op. 67/2 1:44
SONG WITHOUT WORDS · ALLEGRO LEGGERO

CLAUDE DEBUSSY 1862–1918

- 4 Clair de lune (Suite bergamasque: No. 3) 5:33
IN D-FLAT MAJOR · ANDANTE TRÈS EXPRESSIF

GIYA KANCHELI *1935

- 5 When Almonds Blossomed 2:08
MAIN THEME FROM THE FILM BY LANA GOGOBERIDZE
IN D MINOR / C MAJOR

GYÖRGY LIGETI 1923–2006

- 6 Musica ricercata No. 7 2:49
CANTABILE, MOLTO LEGATO

JOHANNES BRAHMS 1833–1897

- 7 Intermezzo in B-flat minor op. 117/2 5:10
ANDANTE NON TROPPO E CON MOLTA ESPRESSIONE

FRANZ LISZT 1811–1886

- 8 Wiegenlied S 198 3:09
CHANT DU BERCEAU · ANDANTE

ANTONÍN DVOŘÁK 1841–1904

- 9 Dumka – Slavonic Dance in E minor op. 72/2 3:18
FOR PIANO FOUR HANDS · ALLEGRETTO GRAZIOSO
WITH GVANTSA BUNIATISHVILI, PIANO

MAURICE RAVEL 1875–1937

- 10 Pavane pour une infante défunte 5:55
G MAJOR

FRÉDÉRIC CHOPIN 1810–1849

- 11 Étude in C-sharp minor op. 25/7 4:39
LENTO

ALEXANDER Scriabin 1872–1915

- 12 Étude in C-sharp minor op. 2/1 2:24

ANDANTE

DOMENICO SCARLATTI 1685–1757

- 13 Sonata in E major K 380 2:52

ANDANTE COMODO

EDVARD GRIEG 1843–1907

- 14 Homesickness (Lyric Pieces op. 57: No. 6) 3:44

IN E MINOR · ANDANTE – MOLTO PIÙ VIVO – TEMPO I

TRADITIONAL / KHATIA BUNIATISHVILI *1987

- 15 Vaguiorko ma 2:36

DON'T YOU LOVE ME?

GEORGE FRIDERIC HANDEL 1685–1759

- 16 Minuet in G minor (Suite de Pièces pour le Clavecin HWV 434) 3:50

ARRANGEMENT: WILHELM KEMPF

ARVO PÄRT *1935

- 17 Für Alina 5:03

IN B MINOR

KHATIA BUNIATISHVILI, PIANO

RECORDING PRODUCER: ANDREAS NEUBRONNER

EXECUTIVE PRODUCER: ANSELM CYBINSKI

PIANO TECHNICIAN: THOMAS HÜBSCH

RECORDED: APRIL 15–19, 2013

JESUS-CHRISTUS-KIRCHE, BERLIN

PHOTOGRAPHY © ESTHER HAASE / SONY CLASSICAL

BOOKLET EDITORS: TEXTHOUSE

ARTWORK: BÜRO DIRK RUDOLPH

PUBLISHERS

TRACK 1: BOOSEY & HAWKES, INC., NEW YORK

MAIN THEME FROM WHEN ALMONDS BLOSSOMED BY GIYA KANCHELI: KANCHELIMUSIC

"CANTABILE, MOLTO LEGATO" AUS *MUSICA RICERCATA* VON GYÖRGY LIGETI
MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG VON SCHOTT MUSIC, MAINZ, GERMANY

FÜR ALINA VON ARVO PÄRT © UNIVERSAL EDITION A.G., WIEN

MIT FREUNDLICHER GENEHMIGUNG VON SCHOTT MUSIC, MAINZ, GERMANY

TRACK 16: BOOSEY & HAWKES BOTE & BOCK GMBH, BERLIN

KHATIA WOULD LIKE TO DEDICATE THIS ALBUM TO HER MOTHER NATALIE

Prologue

Prolog (Bach)

Die Ablehnung des Paradieses

Er sprach: »Ich kann dir keine Flügel geben, aber die Liebe wird dich von der Erdenlast befreien und dich dem Himmel näher bringen. Ich kann dir nicht erlauben, meine himmlischen Wohnungen zu erschauen, aber dein Geist wird dich auf anderen Pfaden an meine Tore führen. Ich kann dir keine Unsterblichkeit schenken, aber deine Seele wird auf ewig befreit sein von allem Schmerz des Fleisches und auch im Wasser nicht nach sich selbst suchen.«

»Das will ich nicht«, antwortete er, streichelte die Erde mit seinen Fußsohlen, schaute auf seine Schafe und lächelte: Freude durchdrang ihn, und die Liebe, die er still gewonnen hatte, wärmte ihm das Herz.

Prologue (Bach)

Refus du paradis

« Je ne peux te donner d'ailes, dit-il, mais en contrepartie l'amour te libérera de la pesanteur terrestre et te rapprochera du paradis. Je ne peux t'autoriser à lever les yeux vers mon séjour, mais ton esprit t'amènera par une voie escarpée à mes portes. Je ne peux te conférer l'immortalité, mais l'âme sera à jamais éloignée de la douleur physique et ne se cherchera pas elle-même, pas même dans l'eau. »

« Ce n'est pas ce que je veux », répondit-il. Il sortit, caressa la terre de la plante de ses pieds, observa les moutons et sourit : il éprouvait de la joie, et l'amour qu'il avait silencieusement obtenu avec peine lui réchauffait la poitrine.

Prologue (Bach)

Refusing Paradise

"I can't give you wings," he said, "instead, love will free you from the earth's weight and will bring you closer to heaven; I can't allow you to look up at my dwellings, but your mind will bring you by a difficult path to my gates; I can't grant you immortality, but the soul will be removed for ever from the body's pain and it won't start searching for itself even in the water."

"I don't want that," he replied. He came out, caressed the earth with the soles of his feet, looked at the sheep and smiled: he felt joy, and the love that he had silently extracted warmed his breast.

(Khatia Buniatishvili)



Motherland

*



Es gibt Orte, die umso mythischer werden, je konkreter man sie zu fassen versucht. Das Land, in dem »Schafe sicher weiden können«, weil über sie ein »guter Hirte wacht«, ist so ein Ort. Er steht programmatisch als Titel über jenem Teil von Bachs »Jagdkantate«, mit dem Khatia Buniatishvili's Album *Motherland* beginnt. Und auch der Name des Albums, *Motherland*, das Mutterland, ist so ein Ort, der in unserer Vorstellung immer größer wird, je mehr man ihn mit Details ausschmückt. Oder ihn in Tönen zum Klingen bringt. Um Letzteres geht es Khatia Buniatishvili in diesem Album, und sie führt dazu Werke von so unterschiedlichen Komponisten wie Händel, Ravel, Ligeti und Pärt zusammen. Auch Stücke, die ursprünglich nicht für Klavier geschrieben und transkribiert worden sind, finden sich in *Motherland*: das georgische Volkslied *Vaguiorko ma* zum Beispiel, oder die Filmmusik *When Almonds Blossomed* des georgischen Komponisten Giya Kancheli.

All diese Werke eint etwas Wesentliches: Es sind leise, intime, eher suchende als auftrumpfende Stücke. In ihnen artikuliert sich eine Sehnsucht, ein Wunsch oder eine Atmosphäre. Oft wird eine Landschaft beschrieben, eine Jahreszeit evoziert oder zum Tanz aufgefordert. Doch ist dieser Tanz keiner, für den man einen hell erleuchteten Ballsaal und teure Garderobe braucht, eher eine lachende Schwester, mit der es sich um das Klavier wirbeln oder über den Leimboden des Hofes tanzen lässt. Sogar der Ausschnitt aus Bachs Jagdkantate, die ursprünglich für einen repräsentativen Anlass, den Geburtstag des Herzogs von Sachsen-Weißenfels, komponiert worden ist, klingt in der Fassung für Klavier solo intim, verträumt, man ist versucht zu sagen: wie eine reine Idee. Die Idee eines Ortes, in dem Ruhe und Frieden wohnen, in dem man sich geborgen fühlt. In dem die Frage, die *Vaguiorko ma* stellt, »Liebst du mich nicht?«, zur Erleichterung des Fragenden beantwortet wird.

Dieser Ort ist auch deshalb ein Mythos, eine utopische Abstraktion, weil Leben immer Veränderung, Entwicklung und damit auch Vergehen bedeutet. Das wissen jene Stücke, die von den Jahreszeiten und darin vom ständigen Wandel in der Natur erzählen: Das »Herbstlied« aus Tschaikowskys *Jahreszeiten-*

Zyklus zum Beispiel, das für den Monat Oktober steht. Melancholisch mäandert hier eine Melodie durch die Stimmen, durch die Zeit. Ohne größere Ausbrüche oder dramatische Wendungen, dafür voller Wiederholungen, Echos, als wisse man zu gut, was kommen muss und dann auch kommt: das »morendo«, ein langsames Verklingen im vierfachen Pianissimo. Ein Stück, bei dem der Eindruck bleibt, seine Ergebnisheit mache es leicht, bewahre es vor der Schwere.

Leichtfüßigkeit, eine tänzerische Eleganz, zieht sich wie ein roter Faden durch das Album und mündet zuweilen, wie in Mendelssohns *Lied ohne Worte* op. 67/2, in sprühende, geradezu kecke Lebenslust. Dasselbe gilt für Dvořáks *Slawischen Tanz* op. 72/2, zu dem sich Khatia Buniatishvili's Schwester Gvantsa mit ans Klavier setzt. Die vier Hände fliegen derart beschwingt über die Tasten, neigen sich in die schwere Eins des Dreiertaktes und heben sich wieder aus ihr hinaus, dass einem nur die Logik versichert, hier handle es sich um zwei Menschen.

In Dvořáks Rhythmen fühlt sich Khatia Buniatishvili zu Hause. Gleiches gilt für das Stück ihres georgischen Landsmannes Giya Kancheli, das Buniatishvili aus dem Film *Rotsa akvavda nushi* (*When Almonds Blossomed*) der georgischen Regisseurin Lana Gogoberidze kennt. Die von Kancheli für den Film komponierte Weise ist einfach, ganz auf ihre melancholische Melodie konzentriert. Sie in *Motherland* zu integrieren, macht den sehr persönlichen Zugang von Khatia Buniatishvili zu diesem Album deutlich. *Motherland*, das Mutterland, ist eben immer ein zugleich persönlicher und kollektiver Mythos. Ein Mythos, den sich jeder auf seine Art und Weise zu eigen macht.

Das andere Zeugnis von Khatia Buniatishvili's ganz persönlicher Handschrift in diesem Album ist das aus dem Westen Georgiens stammende Volkslied *Vaguiorko ma*. Ein Stück, das die Pianistin in ihrer eigenen Bearbeitung spielt und das sich von vielen Werken auf diesem Album darin unterscheidet, dass es hier zu einem Ausbruch kommt, der Ton dramatisch und wild wird. Ein Volkslied ist immer eine Aneignung, ob es auf dem Klavier gespielt, im Chor gesungen oder in einer anderen Formation zu Gehör gebracht wird. Nicht jede Version jedoch bricht gegen Ende in solche Vehemenz aus, geht der dem Lied vorangestellten Frage »Liebst du mich nicht?« derart dringlich-eindringlich nach.



Ein Mythos verfärbt sich, wird größer und oft noch bunter vor dem inneren Auge, wenn wir das Anvisierte nur noch aus der Ferne, in der Erinnerung sehen können. Heimweh, die Sehnsucht nach dem Mutterland, als kreativer Motor. Davon erzählt Griegs gleichnamiges *Lyrisches Stück*. Khatia Buniatishvili, die schon länger nicht mehr in Tiflis, sondern in Paris lebt, spielt es in klarem, elegantem Ton. Klingt der belebte Mittelteil – der augenscheinlich für fröhliche Erinnerungen steht – bei Buniatishvili leicht und fein perlend, so schwingt am Anfang und Ende des Stückes Wehmut mit, wobei jedoch bemerkenswert ist, dass diese Wehmut bei Khatia Buniatishvili nicht schwer oder gar schwerfällig wird. »Heimweh« ist hier ein sehnsüchtiges Ziehen, kein lähmendes Stocken.

Hört man Griegs *Lyrisches Stück* »Heimweh« in *Motherland*, ohne zu wissen, was einen erwartet, so kann das Anfangsmotiv mitunter slawisch anmuten. Slawisch? Die Musik von Grieg, der bemüht war, die Volksmusik seiner norwegischen Heimat in seinen Werken anklingen zu lassen? Mag diese Wahrnehmung auch auf Unkenntnis zurückzuführen sein, so offenbart sie doch eine besondere Qualität des Albums *Motherland*: Durch das Zusammenführen von Stücken aus unterschiedlichsten Epochen und Ländern werden die eingespielten Werke neu hörbar und decken Zusammenhänge oder Facetten auf, die bislang im Schatten standen. Gerade bei so berühmten Werken wie »Clair de lune« aus Debussys *Suite bergamasque* meinen wir ja leicht, das Stück über den Mondschein bereits im Schlaf zu kennen. Stellt man es jedoch in die Nähe von Brahms' *Intermezzo*, so zeigt sich noch einmal anders, inwiefern das Naturbild, das »Clair de lune« zugrunde liegt, eine von Paul Verlaine geprägte, symbolistisch-flektierte Natur ist: In »Clair de lune« wird die Natur zum Sinnbild, zu etwas, das der Betrachter in Augenschein nimmt und sich im Prozess des Schauens bewusst anverwandelt. Der romantische Wunsch, in der Natur sein Inneres gespiegelt zu sehen, sich in sie hineinzubegeben und in ihr zu verlieren, um sich dort ganz unmittelbar wiederzufinden, ist einer distanzierten Beobachtung gewichen, die sieht und fühlt und begreift und abstrahiert und in dem gefundenen Symbol noch mehr sieht – und die in diesem dynamischen Akt des Schauens ihre Erfüllung findet und eben nicht in der emphatischen Vereinigung mit dem betrachteten Objekt. Geradezu schwerelos, bildhaft vor uns stehend wirkt Debussys »Clair de lune«, das bereits 1890 und damit zwei Jahre vor Brahms' *Intermezzo* entstand, neben dem Brahms'schen Alterswerk, welches wiederum durch seine Unmittelbarkeit, den Gestus einer unerbittlichen, unaufhörlichen Suche besticht und das Brahms selbst einmal als »Wiegenlied meines Schmerzes« bezeichnet hat.

Ein Wiegenlied ist auch das Werk von Liszt auf diesem Album. Indem Khatia Buniatishvili dieses Stück, das Unschuld als Schutzlosigkeit zu Gehör bringt, auf einem Album vereint mit Händels – von Kempff bearbeitetem – Menuett in g-Moll, zeigt sie, worauf es ihr in *Motherland* auch ankommt: um Intimität, das Gefühl von Geborgenheit im Schutze der Nacht, einer Kammer, eines gesungenen oder gespielten Liedes. Auch das ist Heimat, Mutterland.

Es liegt sicher auch an dieser Umgebung, dass Scarlattis Sonate in E-Dur auf dem Album geradezu fröhlich, wie ein unbeschwerter Kindertanz wirkt und Maurice Ravel's *Pavane pour une infante défunte* nicht mehr an einen höfischen Tanz erinnert, sondern eher an eine Träumerei.

Skrjabins Etüde in cis-Moll, die der Komponist mit gerade einmal fünfzehn Jahren komponierte, hinter Chopins Etüde op. 25/7 zu setzen, die wiederum nur ein paar Nummern hinter Brahms' *Intermezzo* erklingt, ist dramaturgisch sehr spannend. Denn so wird nicht nur die Nähe des jungen Skrjabin zum romantischen Gestus eines Brahms hörbar, sondern auch Skrjabins Verehrung Chopins, dem er seine späteren Etüden widmete. Chopins Etüde erklingt hier mitsamt des virtuosen Ausbruchs in der Mitte ganz im Geiste von *Motherland*: als klingende Suche, *dolce*, fein und klar.

Auch das siebte Stück aus Ligetis *Musica ricercata* fügt sich organisch in das Ensemble von *Motherland* ein. Selbst wenn das Ostinato in der linken Hand wie eine bislang ungehörte Beschleunigung wirkt und aus einer anderen Zeit zu kommen scheint, so erinnert die volksliedhafte Melodie in der rechten Hand doch an andere Werke von *Motherland*. Mit Pärt's *Für Alina* schließt das Album, ein Werk, in dem es wie schon bei Bachs Kantate nicht um ein sich artikulierendes »Ich« geht, sondern vielmehr um einen Raum, der nur in der Stille zu finden ist. *Für Alina* ist ein Stück, das die Einfachheit sucht und darin Erhabenheit findet, Sinn und Frieden.

Mit einem Bogen, der von Bach zu Pärt reicht, der Tschairowsky, Chopin und Kancheli neben vielen anderen zusammenbringt, öffnet *Motherland* Räume, schweift aus in die Weite, die Imagination, und bleibt dabei doch immer bei sich, bei seiner Suche nach jenem Land, das wir alle kennen, auch wenn es jeder in leicht anderen Tönen und Farben malt.

Hannah Dübgen

Motherland

Certains lieux sont d'autant plus mythiques qu'on s'efforce de les définir concrètement. Le pays où « les moutons peuvent paître en sécurité » parce qu'un « bon berger veille » est l'un de ces lieux mythiques, évoqué dans le mouvement de la « Cantate de la chasse » de Bach sur lequel s'ouvre l'album *Motherland* de Khatia Buniatishvili. Le titre de cet album, qu'on pourrait traduire par « matrice », renvoie lui aussi à un lieu qui occupe dans notre imagination une place d'autant plus grande qu'on le définit plus en détails – ou qu'on l'évoque au moyen des sons. Tel est le but que s'est fixé Khatia Buniatishvili avec ce disque où elle a réuni des œuvres de compositeurs aussi divers que Haendel, Ravel, Ligeti ou Pärt. On trouve aussi dans *Motherland* des morceaux qui n'étaient pas initialement destinés au piano ou qui ont été transcrits : le chant folklorique géorgien *Vaguiorko ma*, par exemple, ou la musique du film *Lorsque fleurit l'amandier* du compositeur géorgien Guia Kancheli.

Toutes ces œuvres ont néanmoins un point commun : elles sont discrètes, intimes, plus interrogatives qu'affirmatives. Elles parlent d'un désir, d'une nostalgie ou d'une atmosphère. Certaines décrivent un paysage, d'autres évoquent une saison, d'autres encore invitent à la danse. Mais nul besoin, pour cette danse, d'une salle de bal inondée de lumière ou d'une toilette élégante : il suffit d'une sœur enjouée prête à galoper autour du piano ou à danser sur la terre battue de la cour. Même le mouvement de la « Cantate de la chasse » de Bach, œuvre à l'origine destinée à célébrer solennellement l'anniversaire du duc de Sachsen-Weißenfels, change de caractère dans la version pour piano solo : intime, rêveur, on le dirait réduit à une simple idée. L'idée d'un lieu où règnent le calme et la paix, où l'on se sent en sécurité. Où la question posée dans *Vaguiorko ma* – ne m'aimes-tu pas ? – reçoit une réponse qui met du baume au cœur.

Ce lieu est un mythe, une abstraction utopique, car qui dit vie dit changement, évolution, et donc disparition. C'est pourquoi certaines œuvres parlent ici des saisons et du mouvement perpétuel de la nature. Extrait du cycle des *Saisons*, le « Chant d'automne » de Tchaïkovski correspond au mois





d'octobre : une mélodie sinieuse plane mélancoliquement entre les voix et le temps, sans effusions ni éclats dramatiques, mais en multipliant les répétitions, les échos, comme si elle ne savait que trop ce qui doit arriver : le *morendo*, une disparition progressive dans un quadruple *pianissimo*. C'est la résignation qui donne à cette œuvre sa légèreté, qui la préserve de toute pesanteur.

La légèreté et l'élégance tissent une sorte de fil rouge à travers cet album, aboutissant parfois à une joie de vivre pétulante et presque coquine, comme dans la *Romance sans paroles* op. 67 n° 2 de Mendelssohn ou dans la *Danse slave* op. 72 n° 2 de Dvořák, pour laquelle Khatia Buniatishvili est rejointe au piano par sa sœur Gvantsa. Leurs quatre mains volent sur le clavier, plongeant sur le premier des trois temps de la mesure pour se relever ensuite avec une telle célérité que seule la logique nous assure qu'il n'y a là que deux musiciennes.

Si Khatia Buniatishvili est dans son élément parmi les rythmes de Dvořák, on peut en dire autant pour l'œuvre de son compatriote Guia Kancheli, que Buniatishvili a entendue dans le film *Rotsa akvavda nushi* (« Lorsque fleurit l'amandier ») de la cinéaste géorgienne Lana Gogoberidze. Kancheli a composé pour ce film une chanson très simple, concentrée autour de sa mélodie mélancolique. Le choix de ce morceau éclaire la démarche très personnelle de Khatia Buniatishvili : *Motherland*, la « matrice », est un mythe autant personnel que collectif, un mythe que chacun conçoit à sa manière.

Autre témoignage de la signature très personnelle de Khatia Buniatishvili, le chant folklorique *Vaguiorko ma*, originaire de l'Ouest de la Géorgie, a été arrangé par la pianiste elle-même. Il se distingue de la plupart des autres morceaux sur ce disque en ceci qu'il est interrompu par une sauvage éruption dramatique. Un air folklorique est toujours une appropriation, qu'il soit joué au piano, chanté par un chœur ou interprété par n'importe quelle autre formation musicale. Mais rares sont les versions qui atteignent un tel degré de véhémence, qui répondent avec autant d'intensité à la question initiale : « Ne m'aimes-tu pas ? »

Le mythe change de couleur, devient plus grand et plus intense si l'objet de notre contemplation est loin, inaccessible – et plus encore s'il n'est qu'un souvenir. Quand le mal du pays alimente la

création... C'est le thème d'une des *Pièces lyriques* de Grieg, intitulée justement « Mal du pays ». Khatia Buniatishvili, qui a depuis longtemps quitté Tbilissi et vit aujourd'hui à Paris, joue cette pièce dans une sonorité claire et élégante. Tandis que la section médiane, plus animée, évoque apparemment des souvenirs joyeux, le début et la fin sont placés sous le signe de la mélancolie. Notons toutefois que, sous les doigts de Khatia Buniatishvili, cette mélancolie n'a rien de pesant. Le mal du pays s'apparente ici, non pas à un accablement paralysant, mais à une évasion.

Aux oreilles d'un auditeur non informé, le motif initial de la pièce lyrique « Mal du pays » de Grieg peut paraître slave. Slave – la musique d'un compositeur qui a voulu capturer dans ses œuvres le folklore de sa Norvège natale ? Même si cette impression est le fruit de l'ignorance, elle révèle une caractéristique de l'album *Motherland* : la juxtaposition d'œuvres provenant d'horizons différents ouvre la voie à une nouvelle écoute, met au jour des correspondances et des facettes qui étaient jusque-là demeurées dans l'ombre. Ainsi, tout le monde croit connaître par cœur le « Clair de lune » de la *Suite bergamasque* de Debussy, mais cette page célébrisime prend un nouveau visage si on la compare à l'*Intermezzo* de Brahms. Paysage inspiré par Paul Verlaine, le « Clair de lune » révèle alors son appartenance au courant symboliste : la nature devient ici symbole, une chose que le poète contemple et fait sienne à travers le processus même de la contemplation. Nous n'avons plus affaire au désir romantique de trouver dans la nature un miroir de soi-même, de se perdre en elle pour se retrouver, mais à une contemplation distanciée qui voit, ressent, comprend, abstrait, voit encore plus dans le symbole ainsi obtenu, et trouve son accomplissement dans l'acte dynamique de la contemplation plutôt que dans une fusion emphatique avec l'objet contemplé. Le « Clair de lune » de Debussy (1890) flotte devant nos yeux comme une image, quasi immatériel, tandis que l'*Intermezzo* de Brahms, pourtant composé deux ans plus tard, nous frappe par son immédiateté et son caractère de quête incessante. Brahms a lui-même qualifié ce morceau de « berceuse de ma douleur ».

Motherland contient une autre berceuse, celle de Liszt. En réunissant sur l'album ce morceau où Liszt associe l'innocence à la vulnérabilité et le Menuet en *sol* mineur de Haendel (dans l'arrangement de Kempff), Khatia Buniatishvili souligne une fois de plus ce qui lui tient à cœur dans ce projet : l'intimité,

le sentiment de quiétude et de sécurité que l'on éprouve sous le manteau de la nuit, entre les quatre murs d'une chambre, entre les notes d'une mélodie chantée ou jouée. C'est ça aussi, la matrice.

Dans cette atmosphère essentiellement secrète et retenue, la Sonate en *mi* majeur de Scarlatti prend un air presque joyeux, telle la danse insouciant d'un enfant, tandis que la *Pavane pour une infante défunte* de Maurice Ravel rappelle moins une danse de cour qu'une rêverie.

Avoir placé l'Étude en *ut* dièse mineur de Scriabine, écrite quand le compositeur avait à peine quinze ans, juste après l'Étude op. 25 n° 7 de Chopin, laquelle n'est séparée que par quelques numéros de l'*Intermezzo* de Brahms, est une idée fort judicieuse sur le plan de la dramaturgie. On mesure ainsi à la fois combien le jeune Scriabine était proche du romantisme de Brahms et combien il admirait Chopin, auquel il dédia ses Études composées ultérieurement. L'Étude de Chopin s'inscrit parfaitement – y compris l'envolée virtuose qui la balaye en son milieu – dans l'esprit de *Motherland* : une quête musicale, *dolce*, délicate et claire.

La septième pièce de *Musica ricercata* de Ligeti s'intègre elle aussi organiquement à l'ensemble de *Motherland* : même si l'ostinato de la main gauche sonne comme une accélération intempestive et semble surgir d'une tout autre époque, la mélodie de la main droite partage avec plusieurs autres œuvres de l'album son caractère folklorique. Enfin, *Motherland* se referme sur *Pour Alina* d'Arvo Pärt. Comme dans la cantate de Bach, le « moi » cède ici la place à un espace de silence et de recueillement ; c'est en cultivant la simplicité qu'une œuvre comme *Pour Alina* trouve noblesse, sens et paix.

De Bach à Pärt, en passant par Tchaïkovski, Chopin, Kancheli et bien d'autres, *Motherland* ouvre des portes pour s'évader dans l'espace, dans l'imaginaire, sans jamais perdre le fil de sa poursuite : la quête d'un pays que tout le monde connaît, même si chacun le décrit avec des couleurs et des sons chaque fois légèrement différents.

Hannah Dübgen

Traduction : Jean-Claude Poyet



Motherland

*

There are places that become all the more mythical, the more we try to capture them in concrete images. One such place is the land in which “sheep may safely graze” because they are watched over by a “good shepherd”. It is this movement from Bach’s “Hunt Cantata” that opens Khatia Buniatishvili’s album *Motherland*. Even its title is another such place, growing in our imagination, the more we embellish it with details or express it in musical sounds. It is this that is Khatia Buniatishvili’s concern in the present release, which brings together works by such disparate composers as Handel, Ravel, Ligeti and Arvo Pärt. Also included are pieces that were not originally intended for the piano or have been transcribed for it. Among such works are the Georgian folk song *Vaguiorko ma*, for example, and the main theme from the soundtrack of *When Almonds Blossomed* by the Georgian composer Giya Kancheli.

All these works have one essential point in common: they are quiet, intimate pieces that imply a quest rather than a sense of blatant triumphalism. All of them articulate a yearning, a desire or an atmosphere. Often they describe a landscape or evoke a season of the year, or else they invite the listener to dance. But this type of dance requires no brightly lit ballroom and expensive attire but presupposes a laughing sister with whom to pirouette round the piano or dance on the clay courtyard outside. Even the excerpt from Bach’s cantata, which was originally written for a ceremonial occasion – the birthday of the Duke of Saxe-Weissenfels – strikes an intimate note in the present version for solo piano, sounding dreamy and, one is tempted to say, like the embodiment of a pure idea: the idea of a place inhabited by peace and quiet, a place where we can feel safe and where the question posed by *Vaguiorko ma* (“Don’t you love me?”) receives an answer that the questioner finds comforting and reassuring.

This place has mythic associations and constitutes a utopian abstraction because life presupposes change, evolution and, with it, evanescence. This point is well made by those pieces that tell us about the seasons and about the constant changes in nature: take the “Autumn Song” from Tchaikovsky’s cycle *The Seasons*, for example, a piece that stands for the month of October. Here a melody meanders melancholically through the different voices and through time itself, with no significant outbursts or dramatic turns of phrase, but full

of repetitions and echoes, as if it were only too obvious what is still to come and what does indeed ensue in the form of a *morendo* marking, a slow dying-away, with a final performance marking of *pppp*. This is a piece whose abiding impression is one of a submissiveness that lightens our burden and prevents the music from becoming unduly weighed down.

Light-footedness and a dance-like elegance provide this release with its underlying theme. There are even places where these qualities find expression in an ebullient and even a jaunty love of life, most notably in a piece like Mendelssohn’s *Song Without Words* op. 67 no. 2. And much the same is true of Dvořák’s *Slavonic Dance* op. 72 no. 2, in which Khatia Buniatishvili is joined by her sister Gvantsa. Their four hands fly so swiftly over the keys, leaning into the heavily stressed first beat of each triple-time bar before rising up again from it, that only logic can assure us that we are dealing here with two people.

Khatia Buniatishvili feels at home in Dvořák’s rhythmic language, and the same is true of a piece by her Georgian compatriot Giya Kancheli that the pianist knows from the film *Rotsa akvavda nushi* (When Almonds Blossomed) by the Georgian director Lana Gogoberidze. The melody that Kancheli wrote for the film is a simple one that concentrates entirely on its mood of melancholy. Khatia Buniatishvili’s decision to include it in the present release illustrates her very personal approach to this album, for “motherland” is both a personal and a collective myth that all of us appropriate in ways that are uniquely our own.

The other instance of Khatia Buniatishvili’s very personal imprint on this album is the folk song *Vaguiorko ma* from western Georgia. Performed here in her own arrangement, it differs from many of the other works contained in this release in that it involves a dramatic outburst of savage wildness. A folk song is always an act of appropriation, whether it is played on the piano, sung in a choir or performed in some other formation. But not every version erupts with such violence towards the end or explores the question asked at the start – “Don’t you love me?” – with such urgency and such insistence.

A myth changes colour, becoming bigger and often more brightly coloured before the inner eye, when we can see the object in question only from a distance or in our memory. Homesickness – the longing for the motherland – is a driving force, motivating creativity, as we can see from Edvard Grieg’s *Lyric Piece* of the same name, op. 57 no. 6. Khatia Buniatishvili, who left Tbilisi to live in Paris some time ago, plays this

piece with a crystalline, elegant tone. Its animated middle section, which seems to imply happy memories, sounds light and gently effervescent in the pianist's hands, whereas its outer sections pulsate with sadness, although it is remarkable that in this particular reading of the piece the sadness is neither heavy nor ponderous. Here "homesickness" implies a yearning sense of nostalgia that draws the individual home, not a paralyzing hesitancy that threatens to force us to a standstill.

Anyone listening to Grieg's *Lyric Piece in Motherland* without knowing what to expect may hear something vaguely Slav in the opening motif. Can there really be a Slav element in the music of a composer so anxious to evoke the strains of his native Norway in his works? Although this perception may be based on ignorance, it none the less reveals a particular quality about the present release: by bringing together works from the most disparate periods and countries, Khatia Buniatishvili hopes that it will be possible to hear these pieces in a new way and also that connections or facets previously overlooked will finally be laid bare. Especially with a piece like "Clair de lune" from Debussy's *Suite bergamasque*, we may well be inclined to think that we know this work backwards, but when it is placed in proximity to Brahms's *Intermezzo* op. 117 no. 2, it appears in a different light inasmuch as the image of nature on which Debussy's piece is based is symbolically inflected à la Verlaine: in "Clair de lune" nature becomes a symbol, something that the observer looks at closely and consciously assimilates in the process of observing it. The Romantic desire to see our own inner life reflected in nature, to enter that world and lose ourselves in it in order to rediscover ourselves there, has been replaced by a different way of observing the world. The object is now observed from a distance and seen and felt and understood and subjected to a process of abstraction, allowing the observer to see even more in the symbol, achieving a sense of fulfilment in this dynamic act of seeing, rather than in the act of merging with the object that is being observed, as was previously the case. Debussy's "Clair de lune" seems to appear before us floating weightlessly in space, yet vivid in the extreme. It was written in 1890, predating by two years Brahms's late *Intermezzo*, which impresses by dint of its immediacy and its sense of an implacable and incessant search, encouraging the composer to describe it as the "lullaby of my pain".

Another lullaby featured in the present release is Liszt's *Wiegenlied* S 198, which portrays innocence as defencelessness. By placing it in the company of Wilhelm Kempff's arrangement of Handel's Minuet in G minor, Khatia Buniatishvili shows that one of her principal concerns in compiling this album was to conjure up

the sense of intimacy that is another feature of any homeland or motherland: bound up with such a feeling is the idea of being protected beneath the mantle of night or of being held safely inside a room or caught up within a song, whether that song is played or sung.

This framework is almost certainly the reason why Scarlatti's Sonata in E major K 380 sounds so blithe-spirited in this release, like a carefree children's dance, while Ravel's *Pavane pour une infante défunte* no longer recalls a courtly dance but a reverie.

Scriabin's *Étude* in C-sharp minor op. 2 no. 1, which was written in 1887, when the composer was only fifteen, is placed alongside Chopin's *Étude* op. 25 no. 7, which itself comes only a few tracks after Brahms's *Intermezzo*, thereby producing a very real sense of dramatic tension: in this way it is possible to hear not only the young Scriabin's affinity with the Romantic language of Brahms but also the Russian composer's admiration for Chopin, to whom he dedicated his later piano studies. With its virtuoso outburst halfway through it, Chopin's *Étude* is entirely in the spirit of *Motherland*, a quest in music, *dolce*, delicate and clear-textured.

The seventh piece from Ligeti's *Musica ricercata* likewise fits organically into the present whole. Even if the ostinato in the left hand creates the impression of an unprecedented accelerando and appears to come from another time, the folk-like melody in the right hand recalls other works in this release, which ends with Arvo Pärt's *For Alina*, a piece which, like Bach's Cantata 208, is not about an ego seeking to express itself but about a space that can be found in silence alone. *For Alina* is a piece that seeks simplicity and in that way discovers sublime transcendence, meaning and peace.

With a line that extends from Bach to Pärt and brings together Tchaikovsky, Chopin, Kancheli and many others, *Motherland* opens up new spaces, roaming far afield and fuelling the imagination, while at the same time remaining true to itself in its search for a country that we all know, even if each of us paints that country in slightly different sounds and colours.

Hannah Dübgen
Translation: Daphne Ellis

Épilogue

*

Also Available

*

Epilog (Pärt)

In deinem Bauch bin ich nackt und mein Kopf ist kahl, aber ich schäme mich dessen nicht. In deinem Bauch fühle ich eine Wärme, an die mich später die warme, feuchte Erde erinnern wird. In deinem Bauch vermisse ich nichts: Du bist meine einzige Welt, in der ich allein existiere. Ich möchte deinen Bauch nicht verlassen – ich habe Angst, ich könnte niemals wieder dorthin zurück.

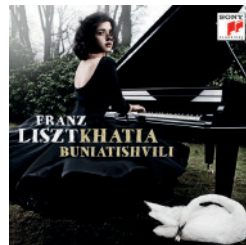
Épilogue (Pärt)

Mon corps est nu dans ton ventre, ma tête est nue, et je n'ai pas honte de ma nudité. Dans ton ventre je sens une chaleur que la terre, humide et chaude, me rappellera un jour. Dans ton ventre je n'ai besoin de rien d'autre : tu es le seul univers dans lequel je suis seul à exister. Je ne veux pas sortir de ton ventre : j'ai peur de n'y pouvoir retourner.

Epilogue (Pärt)

My body is naked in your belly, my head is bare, and I am not ashamed of this nakedness. In your belly I feel a warmth which the earth, wet and warm, will later remind me of. In your belly I don't need anything else: you are the only world in which I alone exist. I don't want to come out of your belly: I am afraid that I shan't be able to return.

(Khatia Buniatishvili)



KHATIA BUNIATISHVILI
LISZT

KHATIA BUNIATISHVILI'S SENSATIONAL DEBUT ALBUM. "I WAS ALWAYS AWARE THAT MY FIRST RECORDING HAD TO BE A PORTRAIT OF LISZT. ONLY HE WOULD ENABLE ME TO PRESENT AS UNITY THE MANY ASPECTS OF MY SOUL." KHATIA BUNIATISHVILI



KHATIA BUNIATISHVILI
CHOPIN

"CHOPIN'S MUSIC IS LIKE A BREATH OF A YOUNG SOUL, WITH NO TIME TO BE INDIFFERENT TO LOVE," SAYS KHATIA BUNIATISHVILI. SHE PRESENTS HER VERY PERSONAL APPROACH TO THE COMPOSER WITH A PROGRAMME ENCOMPASSING FIVE MASTERPIECES, AMONG THEM THE SONATA NO. 2 WITH THE FAMOUS FUNERAL MARCH AS WELL AS THE SECOND PIANO CONCERTO.