

STARS INTERNATIONAL

Klavierabend Khatia Buniatishvili

STARS INTERNATIONAL

Klavierabend Khatia Buniatishvili

Nikolaisaal Potsdam | Großer Saal
Sonntag, 4. Oktober 2015 | 18.00 Uhr

Khatia Buniatishvili, Klavier

OHRPHON[📧]Kritiker: Der Musikkritiker Clemens Goldberg wird Sie mittels OHRPHON durch das Konzert begleiten. Er empfängt Sie vor dem Konzert und verfasst direkt im Anschluss an den Schlussapplaus eine Sofort-Kritik, exklusiv und nur für Sie.
Bitte melden Sie sich bei Interesse an unserem Infotisch im Foyer.

PROGRAMM

Maurice Ravel (1875-1937)

Gaspard de la nuit. Drei Gedichte für Klavier nach Aloysius Bertrand

1. *Ondine*
2. *Le Gibet*
3. *Scarbo*

Franz Liszt (1811-1886)

Réminiscences de »Don Juan« de Mozart S 418

PAUSE

Franz Liszt

Etude f-Moll S 144/2 *La leggierezza*

Aus: *Trois études de concert*

Franz Liszt

Etude B-Dur S 139/5 *Feux follets (Irrlichter)*

Aus: *Études d'exécution transcendante*

Franz Liszt

Etude gis-Moll S 140/3 *La campanella*

Aus: *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*

Franz Liszt

Grand galop chromatique S 219

Franz Liszt

Ungarische Rhapsodie Nr. 2 cis-Moll S 244/2

(transkribiert von Vladimir Horowitz)

Igor Strawinsky (1882-1971)

Drei Sätze aus *Petruschka*

PIANISTISCHE AKTE AUF DEM DRAHTSEIL

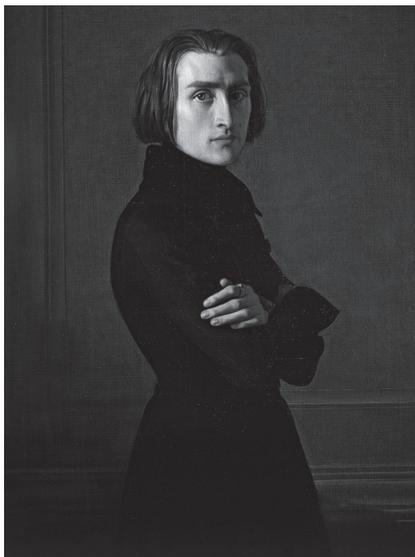


Maurice Ravel am Klavier

Manche Klavierstücke sind derart schwer, dass es fast unmöglich ist, sämtliche Noten zu spielen, welche die Partitur vorgibt. So auch bei *Gaspard de la nuit* (*Schatzmeister der Nacht*) – freilich ein Spitzname für den Teufel. Maurice Ravels Versuch, den Ausdrucksgehalt dreier Prosa Gedichte des vorromantischen Schriftstellers Aloysius Bertrand in Klänge zu fassen, steht zudem für seine Idee, transzendental virtuose Literatur zu kreieren, die quasi als noch unspielbarer gelten sollten als Mily Balakirevs *Islamey* oder Liszts *Études d'exécution transcendante*. Laut Alfred Cortot gehört es »zu den erstaunlichsten Beispielen interpretierender Virtuosität in der Komponistenindustrie«. Dies betrifft nicht nur das Melos, sondern ebenso die

Akkordbildung, rhythmische Strukturierung, Dynamik und Artikulation. Die Figur des Gaspard de la nuit ist ein Symbol von Bertrand, der erst nach seinem Tode Bekanntheit erlangte und Mallarmé und Baudelaire beeinflusste. Bertrand wiederum dürfte mit seinen Nachtgesichtern, historischen Visionen und seiner unruhigen Phantastik inspiriert gewesen sein von den grotesken Kunstwerken des Rembrandt-Zeitgenossen Callot, dessen Stiche gleiche Titel wie Bertrands Gedichte tragen. Nähert man sich nun Ravels »Gaspard«, spürt man geradewegs die reichhaltigen Beziehungen zwischen Musik, Literatur und bildender Kunst. Ihn zogen die musikalische Eleganz und geschliffene Raffinesse der Bertrandschen Sprache in den Bann – Parameter, die stets auch für seine Musik charakteristisch sind. So wählte Ravel die Gedichte *Ondine* (die Wassernixe Undine), *Le gibet* (der Galgen) und *Scarbo* (ein listiger Kobold) und ließ den Text neben seiner Musik abdrucken. Wer allerdings in der deutschen Übersetzung einen Schlüssel zum Verständnis oder zur Interpretation sucht, der irrt im Dunkeln. Man kann sich zwar ein Bild darüber machen, was alles in Bertrands Kopf herumgespuckt haben mag, doch ohne die französische Sprache geht noch mehr verloren.

Nur aus drei kleinen motivischen Zellen besteht etwa *Scarbo*, der boshaft Schabernack treibende Zwerg – ein auf eine Person projizierter, auf der Schattenseite dieser stehender und außer Kontrolle



Franz Liszt, 1839 porträtiert von Henri Lehmann

geratener Albtraum. Allgegenwärtig ist der Schatten jener Stimmung, der sich über Ravels Familie warf, als innerhalb der Schaffensphase zwischen Mai und September 1908 sein Vater durch einen Schlaganfall bereits dem Tod ins Auge blickte – der einen Monat nach Fertigstellung des Werks auch tatsächlich eintrat. Diese sich mit Ausnahme von *Scarbo* mit einer ganz klaren Melodik offenbarenden Tonstücke sind vermutlich die einzigen, die in der Wahl der Thematik und ihrem Gefühlsgehalt durchaus autobiographische Züge aufweisen. Oft verglich man ihn mit Debussy und betonte, dass bei aller Ähnlichkeit jedoch Debussys Musik wesentlich mehr Gefühl besitze und dass

der unmittelbare Eindruck eines Naturbildes, den dieser in seiner Klangsprache schildere, bei Ravel schon zu einer Art intelligent betrachtendem Destillat verwandelt sei. Zur Naturlyrik Ravels gehört zunächst – in *Ondine* – das dunkle Klangesäusel der im Wasser auf- und hinabsinkenden, gefährlich verführerischen Nymphen, die versucht, den Erzähler als König ihres Unterwasserpalasts herunterzulocken: Schönheit und Gefahr sind in Ravels Musik auf wunderbare Art miteinander kombiniert, weshalb er darum bat, dass Ondines Thema nicht hervortreten, sondern von der es umgebenden Atmosphäre absorbiert werden möge. Ebenso solle in *Le gibet* die Glocke, die für die im Licht der untergehenden Sonne rot glühende, vom Galgen baumelnde Leiche läutet, nicht dominieren, sondern »unverdrossen« aus der Ferne tönen. *Scarbo*, der boshafte Zwerg, jetzt hier, nun weg, ist der Meister der Überraschungen: »*Wie oft habe ich sein Lachen in dem Schatten meines Alkoven dröhnen und seinen Fingernagel auf dem seidenen Vorhang meines Bettes kratzen gehört!*«

Das Jahr 1841 brachte für den reisenden Virtuosen Franz Liszt mehrere unvergessliche Ereignisse: die erste Begegnung mit Wagner, umjubelte Konzerte in Paris, London und Hamburg, die Bekanntschaft des Fürsten Lichnowsky in Mainz, und am Ende des Jahres sein Debüt in Weimar, wo er später die wichtigste Stellung seines

Lebens antreten sollte. Dazwischen steht sein Herbstaufenthalt auf der Insel Nonnenwerth im Rhein zusammen mit seiner Lebensgefährtin, der Gräfin d'Agoult, und ihren Kindern. Auch die *Réminiscences de Don Juan* entstanden 1841 und dürften von Liszt auf seinen Konzerten in der Umgebung von Nonnenwerth (Koblenz, Bonn, Köln) gespielt worden sein. Er hat diese Fantasie über Themen aus Mozarts *Don Giovanni* später selbst für zwei Klaviere arrangiert. Beschreibungen von Liszts Spiel beziehen stets das Faszinosum der im Augenblick entstehenden Musik, der Improvisation, mit ein, die in seinen diversen Transkriptionen gipfelte. Liszt sah sich selbst als Schöpfer dieses Genres der Klaviermusik an: *»Das Wort Transcription ward von mir zum 1sten Mal gebraucht, desgleichen Réminiscences, Paraphrase, Illustration, Partition du Piano«*. Besonders berühmt wurden seine Reminiszenzen über Opernthesen.

Der Liszt-Schüler Alexander Serow bezeichnete sie als *»die Quintessenz des Charakters der ganzen Oper«*: *»Die Hauptpersonen und -situationen aller dieser Musikdramen gingen an uns wie lebendig vorüber, wobei auch die Brillanz und Erhabenheit des Spiels mit Tönen, die ‚Pyrotechnik‘ der Kunst des Virtuosen, nicht vergessen war, sondern im Gegenteil die verblüffendsten, blendendsten Ausmaße annahm, um in dem Feuerwerk der Triller, filigranartigen Verzierungen, Kaskaden, blitzeschleudernden Oktaventon-*

leitern unerwartet aufs neue die Themen aufsteigen zu lassen, wie auftauchend aus diesem Tonschwall, sich umarmend und in immer neuen wunderlichen Arabesken miteinander verflochten.« Hier könnte man meinen, dass die ursprünglichen Werke durch unüberlegte Behandlung am meisten zu verlieren hätten. Im Falle der Mozart-Überarbeitung erreicht Liszts phantasievolle Antwort auf ein schon unsterbliches Vorbild einer Oper ihren Höhepunkt. Bemerkenswert ist, dass die eigentliche Mozart-Musik sicher nicht das ist, was das Melodram von Don Giovanni's Leben und Verbrechen bietet: reichlich Stoff für die offenbar schauspielerische Facette eines Liszt. Statt jedoch die Präzision, Eleganz und den wesentlichen Inhalt der Tradition des Klassischen zu einfach zu plündern (auch bei einer treuen Antwort auf die ungezügelten chaotischen Gesehnisse, die die Genialität Mozarts widersinnigerweise darstellen ließ), schafft es Liszt, pianistische Inspiration und unfehlbares Feingefühl zu vereinen. Das Klavier steigert also im Kern das, was Mozart angeregt hat – selbst bei Don Giovanni's schändlichem Untergang, wo Liszts Genialität respektvoll an der Seite Mozarts – und nicht schamlos vor ihm – steht.

Welche Bedeutung das Klavier und sein kunstvoll-virtuoses Spiel für Liszt selbst hatte, geht aus einem Brief des Jahres 1847 hervor, in dem er über das Pianoforte schrieb: *»Es war bis jetzt mein Ich, meine*

Sprache, mein Leben! Es ist der Bewahrer alles dessen, was mein Innerstes in den heißen Tagen meiner Jugend bewegt hat; ihm hinterlasse ich all meine Wünsche, meine Träume, meine Freuden und Leiden. Seine Saiten erbeben unter meinen Leidenschaften, und seine gefügigen Tasten haben jeder Laune gehorcht!« Diese Erkenntnis spiegelt sich bereits in Liszts frühen *Zwölf Großen Etüden*, die er sich mit gerade einmal 15 Jahren in seine flinken Hände notierte. Mit 28 Jahren arbeitete er sie gravierend um, bevor 1851 eine dritte Fassung entstand, die seitdem unter dem Titel *Études d'exécution transcendante* kursierte. Hier befreite er die künstlerisch gewachsenen Etüden von übermäßigem Blend- und Schmuckwerk und setzte die Technik nur noch als »Helferin der Idee« (Busoni) ein. Das mag auch daran gelegen haben, dass Liszt seine Laufbahn als Virtuose zu dieser Zeit bereits beendet hatte. Die Werke erscheinen so künstlerisch gewachsen, der musikalische Gedanke und die poetisch inspirierte Vorstellung kommen deutlicher heraus, statt nur bestimmte technische Probleme (große Sprünge, rasende Oktavgänge, Überschlagen der Hände, Terzenketten etc.) zu behandeln.

Von betont sanglichem Melos erfüllt sind die 1848 publizierten *Drei Konzertetüden*, die sich in ihrem salonartigen Wohlklang bisweilen dem Genre gehobener pianistischer Unterhaltungskunst nähern. Wäh-

rend die erste Etüde vom klanglichen Ausdruck her an die Klaviermusik Schumanns erinnert, fühlt man sich bei der zweiten – *La leggierezza* – in ihrer »Leichtigkeit« in die Welt Chopins gerückt.

In den eigentümlichen chromatischen Läufen der überwiegend leise »irrlichternden« *Zweiunddreißigstel (Feux follets)*, die teils in Doppelgriffen geführt werden, entsteht ein geisterhaftes Bewegungsspiel, das immer wieder von akkordisch gesetzten Sechzehntelmotiven durchzogen ist. Die Begleitung zuckt derweil in Vorschlägen von oben oder unten. Dennoch wirkt der Satz zart, dynamisch reich gestaltet und birgt einige erregte Ausbrüche. In seinen spukhaften Lichtreflexen zaubert das Werk einen geradezu illustrativen Charakter.

Wie viele seiner Zeitgenossen war Liszt fasziniert vom teuflisch flinken Violinspiel Paganinis. Unter dem Eindruck von dessen Konzerten komponierte Liszt nach der sogenannten *Glöckchenfantasie nach Paganini* auch seine *Six Grandes Études de Paganini*. Auch von dieser Etüden-Sammlung gibt es zwei Fassungen aus den Jahren 1838 und 1851, die in ähnlicher Beziehung zueinander stehen wie die Fassungen der *Zwölf Etüden*. Die dritte – *La campanella* – greift ebenfalls auf ein Thema des h-Moll-Violinkonzerts zurück, und das in klanglich sehr reizvollem Glockengeklingel, eingängiger wie graziler Melodik in

hoher Lage, einigen strategischen harmonischen Änderungen und ständig wiederkehrendem Thema.

Der *Grand Galop chromatique* aus dem Jahre 1838 nahm einen bedeutenden Platz in Liszts eigenen Vortragsprogrammen ein, und seine außergewöhnliche Beliebtheit ist wahrscheinlich der Grund für die rasche Veröffentlichung der vereinfachten Fassung sowie jener für Klavier zu vier Händen. Doch im Laufe der Jahre kehrte Liszt bei verschiedenen Gegebenheiten zur Konzertversion zurück, fügte alternative Tonfolgen hinzu und erweiterte die Gesamtstruktur. Die offensichtliche Leichtigkeit der Atmosphäre dieses Stückes machte es unmittelbar zu einem regelrechten »Renner«, den das Publikum zum Abschluss eines jeden Konzertes hören wollte – so auch 1838 in Wien, wo Liszt seinerzeit eine ganze Serie von Auftritten hatte. Eben diese Reihe war einer der Gründe für den Zwist mit Marie d'Agoult, die damals zwei einsame und trübsinnige Monate in Venedig verbrachte. Der Galopp besitzt neben seinen erschreckenden technischen Aufgaben eine phantasievolle Unterströmung, die eine großartige Sequenz von Ganztönen und innerhalb der Coda einige in teuflischer Weise unaufgelöste chromatische Tonfolgen hineinklingen lässt.

Mit folkloristischen Elementen der Musik des Balkans setzte sich Liszt in seinen

Ungarischen Rhapsodien auseinander. Damit begründete er eine Tradition, die sich im Schaffen Béla Bartóks im 20. Jahrhundert konsequent fortsetzen sollte. Liszt verwendete in den ersten, 1851/53 erschienenen 15 *Ungarischen Rhapsodien* (insgesamt komponierte er 19) Themen und Motive, die er für originale ungarische Zigeunermusik hielt. Tatsächlich entstanden viele dieser zumeist populären Melodien bei Tanzvergnügen der Aristokratie und des städtischen Bürgertums und weniger in bäuerlichen Gefilden. Oft wurden diese Melodien stark verändert und von Zigeunerkapellen im Stile einer Kaffeehausmusik gespielt. Was Liszt aus diesen Themen und Motiven seinen Kompositionen einverleibte, wurde in der Folgezeit oft in Unterhaltungskonzerten jeglicher Art und- vom Pianoforte bis zum Orchester – in allerlei Besetzungen interpretiert. Das macht es schwer, die in ihrem Gehalt sehr unterschiedlichen Sätze klar zwischen Kunst-, Haus- und Salonmusik einordnen zu wollen. Ausgehend von mancherlei Skizzen, erarbeitete Liszt akribisch, ehe die Rhapsodien ihre letzte Gestalt erlangten. Auch wenn sich die einzelnen Sätze stark im Detail unterscheiden, bleiben die formalen Grundzüge stets die gleichen: Einem langsamen, verhaltenen Teil folgt ein schneller, temperamentvollstürmischer.

Mustergültig ist dies in der *Ungarische Rhapsodie Nr. 2* umgesetzt, die im Grunde einen ausgeführten Csárdás bildet. Einer



Igor Strawinsky

kurzen Einleitung schließt sich ein mit »Lassú« oder »Langsam« überschriebener Andante-Satz an. Mit den Verzierungen und melodischen Figuren dieses Abschnitts wird bisweilen das für die Zigeunermusik typische virtuose Spiel auf dem Zymbal (Kastenzither) nachgeahmt. Motivisch ist dieser Teil eng mit der Einleitung des Werkes verknüpft. Gleichzeitig bereitet er motivisch auf den »Friss« oder »Lebhaft frisch« bezeichneten zweiten Hauptteil hin. Das beiden Partien eigene punktierte Motiv wird zu Beginn des schnellen Teils mit arpeggierten Vorschlägen verziert. Tonwiederholungen, eine Beschleunigung des Tempos und der Lautstärke tun ihr Übriges, um den Eindruck von echter ungarischer Zigeunermusik hervorzurufen.

In die beschleunigte Bewegung ist zudem eine Kadenz eingeflochten (»cadenza ad libitum«), die Raum für Improvisation lässt (in seinen letzten Lebensjahren hat Liszt selbst anlässlich einer seiner berühmten Meisterklassen eine Kadenz geschaffen). Diese Ungarische Rhapsodie avancierte zu einem der populärsten Werke Liszts, so dass es nicht verwundert, dass sich – etwa 100 Jahre nach ihrer Entstehung – auch »Laien« wie Bugs Bunny sowie Tom und Jerry daran versuchten...

Im Alter von 28 Jahren gelang Igor Strawinsky der Durchbruch, wenn auch nicht in der russischen Heimat, wo der Komponist sich in die Isolation gedrängt fühlte. Als er 1909 dem Ballett-Impresario Sergej Diaghilew begegnete, erteilte ihm dieser zunächst den Auftrag zur Orchestration von Klavierstücken und bald darauf auch zur Komposition des Balletts *Der Feuervogel*. Dessen Uraufführung am 25. Juni 1910 in der Pariser Nationaloper war ein sensationeller Erfolg und brachte die Aufträge zur Komposition von zwei weiteren Ballettkompositionen mit sich: *Petruschka* (1911) und *Le Sacre du Printemps* (1913). Während die eine ebenfalls begeisterte Zustimmung fand, löste die andere den vielleicht populärsten Skandal der Musikgeschichte aus. Fest steht jedoch, dass sich Strawinsky nun neben Claude Debussy und Arnold Schönberg zu den wichtigsten Vertretern der europäischen Avantgarde etabliert hatte. In *Petruschka*

spielen sich burleske Szenen ab, in dem Puppen sich wie Menschen verhalten, wenn sie allein sind, und Menschen verhalten sich untereinander wie Puppen. Die Rahmenszenen muten an wie ein verworrenes Uhrwerk von Farben und Rhythmus, das die Ereignisse der Fastnachts-Kirmes, einen Marktplatz voller Menschen, Buden und die Zauberkünste der Taschenspieler nachzeichnet. Die inneren Teile führen den Hörer in die Bude des Puppenspielers, wo ihm die extremen Emotionen begegnen, die die Puppen vorspielen. Es entfaltet sich ein Eifersuchtsdrama um die seelenlose Ballerina zwischen dem lüsternen Mohren und dem melancholischen Petruschka, dem stets unglücklichen Helden der russischen Jahrmärkte.

Strawinsky notiert in seiner Schrift *Erinnerungen* (1936): »Bei dieser Arbeit hatte ich die hartnäckige Vorstellung einer Marionette, die plötzlich Leben gewinnt und durch das teuflische Arpeggio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, dass es sie mit Fanfaren bedroht. Daraus entwickelt sich ein schrecklicher Wirrwarr, der auf seinem Höhepunkt mit dem schmerzlich-klagendem Zusammenbruch des armen Hampelmannes endet.« Ursprünglich als konzertante Groteske für Klavier, Blas- und Schlaginstrumente konzipiert, bat der Leiter der »Ballets Russes«, Sergei Djaghilew, den Komponisten, aus diesem Werk ein Ballett zu machen. Das neue Stück, dessen Erstaufführung am 13. Juni 1911 im Pariser Théâtre du Châtelet

stattfand, zeichnet sich nicht zuletzt durch einfach strukturierte Melodien aus, die periodisch aneinandergereiht werden, ihrerseits aber diatonische Struktur haben. Der Chromatik des *Feuervogels* sind nun bitonale Wendungen – also die Überlagerung zweier Tonarten zur gleichen Zeit – gegenübergestellt, wodurch reizvoll geschärfte Klangflächen entstehen.

1921 arrangierte Strawinsky für den damals 34-jährigen Pianisten Arthur Rubinstein drei Sätze der Komposition für Klavier solo: *Trois mouvements de Pétrouchka*. Hierbei ging er von der Klavierfassung als dem frühesten Entwurf des Werkes aus. Rubinstein beschreibt in seinen Memoiren die Gespräche mit Strawinsky über die Möglichkeiten des Klaviers, das der Komponist ja eher als Schlaginstrument behandelte. »Ich ging zum Flügel und spielte Teile aus ‚Pétrouchka‘, vor allem die Musik in Pétrouchkas Zimmer. Strawinsky vergaß auf der Stelle alles, was vorangegangen war und wurde ganz professionell. ‚Wie bringen Sie es fertig, dass Ihre Bässe so klingen? Haben Sie eine spezielle Pedaltechnik?‘ ‚Ja selbstverständlich. Ich halte mit dem Fuß die noch vibrierenden Bässe und kann deshalb im Diskant die Harmonien wechseln. ‚Und‘ fuhr ich spaßhaft fort, ‚das von Ihnen so gehasste Klavier kann noch viel mehr.‘ Igor war nun ganz versöhnt. ‚Ich schreibe Ihnen eine Sonate auf Motive aus ‚Pétrouchka‘.« Strawinsky, der selbst wiederholt als Pianist in Erscheinung trat, hinterließ überraschend

KHATIA BUNIATISHVILI

BEI SONY CLASSICAL



MOTHERLAND

Die hochgelobte CD mit Klavierwerken von Bach bis Pärt und von Brahms bis Kancheli – Musik, die für Khatia Buniatishvili das Gefühl von Heimat und Natur vermittelt. „...mit Herzblut, Wucht und Wehmut.“ Audio



LISZT

Gleich für ihre erste CD wurde Khatia Buniatishvili als Nachwuchskünstlerin des Jahres (ECHO Klassik) ausgezeichnet. Mit der berühmten h-Moll-Sonate, dem Mephisto-Walzer u. a. „...eines der interessanten Klavier-Debüts seit langem...“
RBB Kulturradio



CHOPIN

Chopins Klavierkonzert Nr. 2 mit dem Orchestre de Paris unter Paavo Järvi und ausgewählte Solo-Werke. „Buniatishvili schwebt geradezu durch den ersten Satz mit ihren perlenden Läufen und den innigen Momenten.“ NDR Kultur



SONY MUSIC

www.khatiabuniatishvili.de

www.sonymusicclassical.de

www.facebook.com/sonyclassical



wenige Werke für Klavier. Die *Trois mouvements de Pétrouchka* reihen sich dabei ganz vorne ein, gerade weil sie nicht nur größte Anforderungen an den Interpreten stellen, sondern bereits auf dem Klavier so raffiniert farbig wirken, dass sie nicht an eine reduzierte Fassung denken lassen, sondern vielmehr an voll entwickelte, unabhängige Konzertstücke.

Darüber hinaus sind sie dramaturgisch konsequent: Zum einen verdoppelt sich von Stück zu Stück die Spieldauer, zum anderen bildet der Mittelsatz einen introvertierten Ruhepol – falls man das bei dieser Musik überhaupt sagen kann. Sie lebt von tänzerischem Elan und – in harmonischer Hinsicht – von ausgeprägter Polytonalität. Zunächst berücksichtigt Strawinsky die berühmte »Danse russe« aus der ersten Szene des Balletts, wobei er die elektrisierenden, vage symmetrischen Sechzehntel-Figurationen und die scharfen orchestralen Artikulierungen des Danse russe nun als fordernden Test der Fingerfertigkeit gestaltet. Das zweite Stück (*Chéz Pétrouchka*) stellt Petruschka und die Ballerina vor, lässt das unbeholfene Liebeswerben ebenso anklingen wie die schüchternen Annäherungen und das endgültige Abweisen. Hier lässt sich Strawinskys Vorstellung vom Tasteninstrument deutlich erkennen: C-Dur gegen Fis-Dur, weiße gegen schwarze Tasten. Der letzte Satz (*La semaine grasse*) – für seine Notierung verwendet Strawinsky fast immer drei, teilweise sogar vier Systeme (!)

– besitzt wieder allgemeineren Charakter und greift das turbulente Treiben eines Volksfestes während der Fastnacht auf. Zu Beginn sind hier die berühmten oszillierenden Terzen der Streicher und Holzbläser in eine schimmernde und gänzlich idiomatische Klavierfiguration übersetzt, welche fast auf Augenhöhe mit ihrem orchestralen Pendant sind. Es entfaltet sich eine Musik voller pulsierender Rhythmen, voller Motorik, die dem Spieler insbesondere eine behände Sprung- und Schlagtechnik abverlangt. Für den Interpreten also wahrlich ein Ballett auf dem Drahtseil...

Christoph Guddorf

KHATIA BUNIATISHVILI



Khatia Buniatishvili wuchs in Georgien auf. Sehr früh wurde ihre außergewöhnliche Begabung erkannt, und so debütierte sie bereits sechsjährig als Solistin mit Orchester. Mit zehn Jahren folgte sie ersten Einladungen zu Gastspielen in die Schweiz, nach Holland, Frankreich, Deutschland, Belgien, Italien, Österreich, Russland, Israel und in die USA.

Während des Studiums am staatlichen Konservatorium in Tiflis gewann sie 2003 den Sonderpreis des Horowitz-Wettbewerbs in Kiew und den 1. Preis des Elizabeth Leonskaja Scholarship. Beim Klavierwettbewerb in Tiflis 2003 machte sie die

Bekanntheit mit Oleg Maisenberg, der sie zum Wechsel an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst nach Wien bewegte. Beim 12. Arthur-Rubinstein-Wettbewerb 2008 gewann sie den 3. Preis sowie die Auszeichnungen »Best Performer of a Chopin Piece« und »Audience Favorite«.

Orchester-Einladungen führten die Pianistin unter anderem zum Orchestre de Paris, dem Orchestre National de France, dem Philharmonia Orchestra London, dem London Symphony Orchestra, den Münchner Philharmonikern, den Sinfonierchestern des WDR und des NDR, den Wiener Sym-

phonikern, dem Los Angeles Philharmonic und der San Francisco Symphony unter namhaften Dirigenten wie Andrey Boreyko, Semyon Bychkov, Myung-Whun Chung, Daniele Gatti, Paavo Järvi, Philippe Jordan, Vladimir Jurowski, Mikhail Pletnev, Zubin Mehta, Kent Nagano, Andrés Orozco-Estrada und David Zinman.

Ebenso ist Khatia Buniatishvili häufig kammermusikalisch zu erleben, ihre Partner sind dann u. a. Lisa Batiashvili, Renaud Capuçon, Sol Gabetta, Gidon Kremer, Truls Mork oder auch ihre Schwester Gvantsa.

2010 wurde sie mit dem Borletti-Buitoni Trust Award ausgezeichnet und ist in die Reihe der BBC New Generation Artists aufgenommen worden. Vom Musikverein und dem Konzerthaus Wien wurde sie für die Saison 2011/2012 zum Rising Star nominiert. Große Anerkennung erhielt Khatia Buniatishvili 2012 mit dem Echo Klassik als »Beste Newcomerin des Jahres«.

In der Saison 2014/15 spielte Khatia Buniatishvili unter anderem Konzerte im Musikverein in Wien, im Salle Pleyel in Paris, in der Carnegie Hall in New York, beim Verbier Festival, den Salzburger Festspielen und auf dem iTunes Festival in London, sowie eine Deutschlandtournee zusammen mit Paavo Järvi und dem Orchestre de Paris, Konzerte mit Israel Philharmonic und Zubin Mehta, den Bamberger Symphonikern und dem Beethovenorchester Bonn. Zu ihren Highlights in 2015/16 zählen Konzerte mit Los Angeles Philharmonic, dem Royal Philharmonic Orchestra,

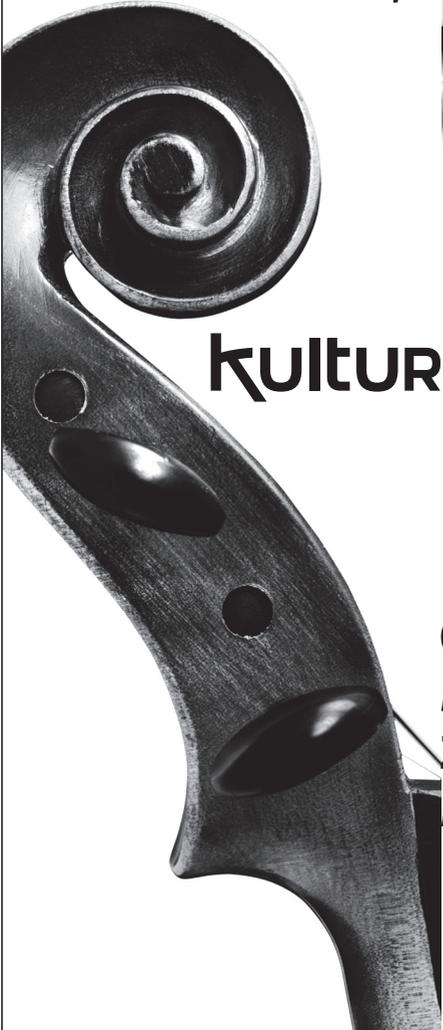
dem Gürzenichorchester Köln, sowie Tourneen mit der Kremerata Baltica, dem Orchestre de Paris und eine Asientournee mit dem Luzerner Sinfonieorchester sowie Solo-Rezitale u.a. in Hamburg, München, Stuttgart, London, Paris und Wien.

92,4



kulturradio^{rbb}

die
kunst
zu
hören



POTSDAMS
TONTRÄGER
WIR LIEBEN
VERWÖHNTE HÖRER

Foto: Simtje Sander

... und bieten Ihnen in der Pause und nach dem Konzert eine feine, anregende CD-Kollektion mit aktuellen Neuerscheinungen und CDs zum jeweiligen Konzert.

Ein erlesenes Sortiment guter Bücher komplettiert unser Angebot.

Informationen und Termine:
www.potsdams-tontraeger.de
Tel.: 0331 – 28 888 39

***Viel Spaß und gute Unterhaltung
wünschen Ihre***



**Nichts verpassen und jetzt ganz vorteilhaft bestellen:
www.pnn.de/abo oder 0331 - 23 76 100**

IMPRESSUM

Herausgeber

Nikolaisaal Potsdam
Konzert- und Veranstaltungshaus
der Landeshauptstadt Potsdam

Geschäftsführerin und Künstlerische Leiterin

Dr. Andrea Palent

Prokuristin | Kaufmännische Leitung | Kooperationen

Heike Bohmann

Dramaturgie | Presse

Astrid Weidauer

Musikkulturelle Bildung | Hörvermittlung

Juliane Niemeyer

Künstlerisches Betriebsbüro | Vermietungen

Axel Grünert

Projektmanagement

Anke Derfert
Sebastian Wiethaup

Marketing

Holger Kirsch

Besucherservice

Gudrun Mentler (Leitung)
Martina Pfeiffer, Ulrike Henning, Robert Greim

Finanzkauffrau

Annette Rindfleisch

Sekretariat | Buchhaltung

Kathrin Mroß

Technische Leitung

Knut Radowsky
Sebastian Wiethaup (Assistent)

Veranstaltungsmeister

Ralf Knobloch
Andreas Juhnke (a.G.) | Simon Weiß (a.G.)

Hausmeister

Marcus Dölle

Programmheft

Redaktion

Astrid Weidauer

Gestaltung

www.maria-pfeiffer.de

Bildnachweis

Seiten 3 & 8: Archiv
Seite 4: Musée Carnavalet, Paris
Seite 12: Esther Haase

