

Valentin Erben - Shani Diluka

Beethoven



VALENTIN ERBEN *cello*
SHANI DILUKA *piano*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

CD1

Sonata in F major, Op.5 No.1

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 1. Adagio sostenuto — Allegro | 16'30 |
| 2. Allegro vivace | 6'45 |

Sonata in G minor, Op.5 No.2

- | | |
|-----------------------------------|-------|
| 3. Adagio sostenuto ed espressivo | 5'06 |
| 4. Allegro molto più tosto presto | 13'27 |
| 5. Rondo. Allegro | 9'16 |

12 Variations on 'See the conqu'ring hero comes', WoO 45

- | | |
|----------------------------------|-------|
| 6. Tema. Allegretto - Var. I-XII | 10'47 |
|----------------------------------|-------|

Sonata in C major, Op.102 No.1

- | | |
|-----------------------------|------|
| 7. Andante — Allegro vivace | 7'03 |
| 8. Adagio — Allegro vivace | 6'39 |

CD2

Sonata in A major, Op.69

- | | |
|--------------------------------------|-------|
| 1. Allegro, ma non tanto | 11'34 |
| 2. Scherzo. Allegro molto | 5'05 |
| 3. Adagio cantabile - Allegro vivace | 8'10 |

12 Variations on 'Ein Mädchen oder Weibchen', Op.66

- | | |
|----------------------------------|------|
| 4. Tema. Allegretto - Var. I-XII | 9'16 |
|----------------------------------|------|

7 Variations on 'Bei Männern, welche Liebe fühlen', WoO 46

- | | |
|-------------------------------|------|
| 5. Tema. Andante - Var. I-VII | 8'49 |
|-------------------------------|------|

Sonata in D major, Op.102 No.2

- | | |
|--|------|
| 6. Allegro con brio | 6'25 |
| 7. Adagio con molto sentimento d'affetto | 7'44 |
| 8. Allegro | 4'21 |



« Je vais chanter les êtres et les corps qui ont été revêtus de formes nouvelles, et qui ont subi des changements divers. Dieux, auteurs de ces métamorphoses, favorisez mes chants lorsqu'ils retraceront sans interruption la suite de tant de merveilles depuis les premiers âges du monde jusqu'à nos jours. » Ovide considérait le monde mu de métamorphoses, celles qui fascinèrent Beethoven. Un monde où la structure, le cosmos, les âmes terriennes et spirituelles se frayent un chemin pour s'élever au dessus des turpitudes humaines.

Ainsi, je me retrouvais à Vienne, chez Valentin Erben, quelques jours après le dernier concert du quatuor Alban Berg. Il me parle de Beethoven, les yeux pleins de gratitude. Ludwig qui traversa toutes les années du quatuor Alban Berg, au gré de plusieurs enregistrements historiques et de multiples remises en question, à l'heure où EMI vendait leurs intégrales par millions.

Dans son salon viennois, j'écoute l'adagio « molto et mesto » du quatuor Razumovsky op. 59 n°1 après avoir parcouru les collines de Heiligenstadt avec Valentin.

Tout y est : le testament, le destin et la conscience d'une immortalité. Celui du saule pleureur et de la feuille d'acacia sur la tombe du frère de Beethoven. Ce lien indestructible entre la terre et le ciel, le cœur et la raison, l'instant et l'éternité.

Voilà ce que Valentin Erben m'a fait découvrir avec l'humilité d'un sage et l'émerveillement d'un enfant, à travers l'exploration de manuscrits, de correspondances, de lectures et de questionnements inédits sur les parutions, notamment celles revisitées récemment par son ami l'éditeur Henle. Nous voilà donc au faite de notre recherche, suite à plus de 10 ans d'exploration et de concerts, cette intégrale pour violoncelle et piano représente bien notre amour et notre respect immense pour Beethoven depuis toujours : des jubilatons tragiques et heureuses des premières sonates op. 5 aux contrées mystiques et telluriques de l'opus 102, de la grâce des variations mozartiennes, au cœur vibrant de l'opus 69. Nous avons ainsi traversé, Valentin et moi, l'immensité beethovenienne, avec comme compagnon le violoncelle Goffriller (1720) né avant Beethoven, et qui enregistra l'intégrale légendaire de Pierre Fournier et Wilhelm Kempff.

Le bois du saule pleureur de Beethoven et le bois de l'instrument s'allient pour Beethoven : la nature comme une immense prêtresse à la nuque fière et au regard embué. Un privilège de parcourir ce chemin philosophique avec un grand maître comme Valentin Erben, l'éphémère d'une interprétation mais l'immortalité d'une grande tradition que nous avons voulu transmettre à travers cet enregistrement.

Shani Diluka

Quelques remarques personnelles sur l'œuvre pour violoncelle et piano de Ludwig van Beethoven

Qui dit musique dit transformation. Seule la notation imprimée nous apparaît comme une donnée objective, car elle ne peut être modifiée. Mais la véritable expérience musicale, celle qui se forme à chaque exécution de façon nouvelle et unique, est sujette à de constants changements, si fidèle à la partition que puisse être l'interprétation. La façon d'interpréter, mais aussi celle de percevoir la musique se transforment au fil des générations. Les expériences que réserve la vie contribuent elles aussi à l'effet que peut avoir la musique. La force de la grande musique consiste dans la transmission de son message à tout individu et à tout moment. De même, cet enregistrement et les commentaires qui suivent sont une invitation à un voyage tout à fait personnel dans l'univers de Beethoven.

En mai 1796, à l'âge de vingt-six ans, Beethoven rencontra à la cour royale de Prusse les frères Jean-Pierre et Jean-Louis Duport, tous deux excellents violoncellistes au service du roi Frédéric-Guillaume II. Cette rencontre influença de manière décisive sa compréhension du violoncelle car, au XVIII^e siècle, le violoncelle était presque exclusivement confiné à la basse continue. Et dans les cas où il était destiné au rôle d'instrument soliste, chez Luigi Boccherini ou Joseph Haydn par exemple, ces compositeurs s'inspiraient alors

plutôt de la virtuosité qu'offre le violon. Le violoncelle ne possédait pas d'identité propre qui le distingue des autres instruments. Les frères Duport, issus de l'école française de violoncelle, se révélèrent des pionniers dans le développement des possibilités techniques de l'instrument, non seulement en termes de virtuosité, mais aussi en ce qui concerne l'expressivité sonore et vocale – en particulier dans le registre grave. Nombreux sont ceux qui considèrent que le violoncelle est l'instrument qui se rapproche le plus de la voix humaine. Que ce soit dans la musique de chambre, la musique symphonique ou les œuvres lyriques : chaque fois que le violoncelle se met à chanter, nous sommes touchés au plus profond de notre âme. Il suffit de penser à l'air du roi Philippe dans le *Don Carlos* de Verdi, quand il doit reconnaître : « Elle ne m'a jamais aimé », ou bien à l'acte III de *Tosca*, quand Cavaradossi est amené sur les lieux de son exécution. Pour Beethoven, en tant qu'humaniste, la musique n'était pas d'abord l'expression de la gloire de Dieu, mais servait à glorifier le divin dans l'homme. L'instrument nouveau qu'était le violoncelle lui offrait donc l'occasion rêvée d'exprimer ce qu'il y a d'humain dans la musique.

Ses deux **Sonates pour violoncelle et piano** op. 5 furent publiées en février 1797. Il s'agit là des premières sonates écrites pour cette formation dans laquelle les deux instruments – dans une large mesure indépendants l'un de l'autre – se

retrouvent dans un véritable dialogue. Et ce ne serait pas du Beethoven s'il ne rompait pas immédiatement avec la forme conventionnelle de la sonate – à savoir un mouvement rapide suivi d'un mouvement lent, d'un menuet et d'un finale rapide. Les deux sonates débutent chacune par une longue introduction lente, suivie de deux mouvements rapides. Dans la **Sonate pour violoncelle et piano** op. 5 n° 1, dans la tonalité pastorale de *fa* majeur, c'est de toute évidence encore le piano qui domine ; et, sur le plan des émotions, elle reste en grande partie dans un cadre conventionnel. Lors de la transition entre le développement et la réexposition du premier Allegro, Beethoven introduit cependant une modulation surprenante et mystérieuse en *ré* bémol majeur, qui conduit vers un romantisme quasi schubertien tel qu'on le trouve rarement chez le jeune Beethoven, du moins. On notera aussi la façon dont le compositeur confère une nouvelle dimension à la fin de ce mouvement : la musique semble se dissoudre dans un adagio pour ensuite jaillir en un presto subito ; une cadence ramène ensuite au thème principal, qui conduit alors à une conclusion triomphale.

La Sonate op. 5 n° 2 est en *sol* mineur, tonalité très inhabituelle chez Beethoven. Même si l'introduction solennelle, de style quelque peu baroque, semble rappeler avec ses développements dramatiques la musique de Haendel, l'écriture de Beethoven reste toujours reconnaissable – en particulier dans les intenses phrases *cantabile*

du violoncelle. Richard Wagner a parlé dans ce contexte de « la *mélodie* de cet homme bon »¹, formule reprise par Paul Tortelier, grand violoncelliste français qui avait une profonde intelligence de ce compositeur. L'Allegro molto qui suit va bien au-delà des limites de tout ce qui était habituel jusque-là, par sa durée, mais aussi par ses émotions. Il est également intéressant de noter que Beethoven fait répéter ici non seulement l'exposition – comme d'habitude –, mais aussi le développement et la réexposition. Cela permet de vivre le côté dramatique de ce mouvement de façon encore plus intense. Ce n'est que la coda finale qui conduit à la conclusion dans un *sol* majeur victorieux – référence supplémentaire à une tradition souvent présente dans la musique baroque. Le rondo enjoué qui suit, considéré en soi, prend une allure étrangement naïve ; en revanche, quand on se réfère à ce qui précède, ce morceau semble y apporter une réponse sarcastique, voire franchement caustique et pleine d'autodérision. Il faut ensuite attendre une dizaine d'années avant que Beethoven n'écrive une autre sonate pour violoncelle. Entre-temps, il a atteint une maîtrise exaltante dans le traitement de cet instrument. Il suffit de penser au Triple Concerto en *ut* majeur op. 56 (1803-1804) et aux trois quatuors à cordes op. 59 dédiés au prince Razumovsky (1805-1806) ; dans ces œuvres, le violoncelle nous touche principalement par son chant profondément humain.

1. Richard Wagner, « Beethoven », trad. par Henri Lasvignes, *La Revue blanche*, 26/2, sept. 1901, p. 44.

La **Sonate en la majeur pour violoncelle et piano** op. 69 a été écrite en 1807-1808. On pense bien la connaître, mais, à y regarder de plus près, on y découvre une magie mystérieuse. Le thème avance comme à tâtons – *piano dolce* – et laisse planer l’incertitude sur son centre de gravité métrique ; il ne parvient à aucune conclusion et est repris par le partenaire pour s’arrêter sur une cadence à la dominante, comme s’il voulait poser une question. Le jeu se répète – mais, tout à coup, le motif du début, telle une affirmation, fait irruption *forte*, comme si c’était seulement à ce moment-là que le mouvement allait réellement commencer, cette fois-ci dans un *la* mineur surprenant !

L’introduction de trois thèmes donne une dimension particulière à cette exposition. Dans le développement, d’une grande richesse harmonique, on reconnaît dans une variation du thème principal une citation de l’air pour alto de la *Passion selon saint Jean* de Bach, « *Es ist vollbracht* » (« Tout est accompli »). Peu importe, finalement, qu’il s’agisse ici d’une citation délibérée ou non – Beethoven connaissait très bien la musique de Bach. Mais il est certain que les grands maîtres ont parfois recours aux mêmes motifs musicaux pour illustrer des états d’âme particuliers.

Le Scherzo n’est pas divisé en trois parties, comme c’est la règle, mais en cinq ; le scherzo proprement dit est entendu trois fois et le trio résonne deux fois – procédé qu’on retrouve par exemple dans la *Septième Symphonie*. Beethoven obtient de la

sorte une exagération du mouvement circulaire, comme si celui-ci pouvait aboutir à un état de transe. Le mouvement lent – ou plus précisément l’introduction lente du finale virtuose – comprend dix-huit mesures exactement. On ne peut expliquer comment Beethoven réussit à créer un sentiment d’éternité dans un espace aussi restreint ; on reste étonné et reconnaissant devant ce mystère. Le finale – qui bouillonne d’abord de virtuosité – cède à la fin la place à une extension du thème principal – un dialogue entre piano et violoncelle, qui n’est pas sans rappeler *Fidelio*.

Dans son autographe de la **Sonate n° 1 en ut majeur pour violoncelle et piano** op. 102, Beethoven l’a intitulée *Freje Sonate für Klavier und Violonschell [sic]* (Sonate libre pour pianoforte et violoncelle). Il l’a composée en 1815, en même temps que la **Sonate n° 2 en ré majeur pour violoncelle et piano** op. 102. Les deux sonates marquent le départ définitif du maître devenu sourd vers ses univers imaginaires intérieurs et abstraits. Dans ses trois dernières sonates pour piano et ses quatuors tardifs, il poursuivra ce cheminement de façon systématique. Mais, avant cela, il utilise le violoncelle en combinaison avec le piano pour explorer ces espaces. La sonate en *ut* majeur nous fait presque peur par sa brièveté compacte, et en même temps par l’abondance de pensées et de sentiments qui se déversent brusquement sur nous. Ce n’est donc pas une surprise quand, tout à coup, dans le premier mouvement, la tempête s’interrompt entre le développement et la réexposition pour faire

entendre dans les basses du piano un motif visionnaire, celui que Richard Wagner utilisera plus tard au début de *Parsifal*. Comme dans le premier mouvement de la sonate en *la* majeur, il semble qu'il y ait dans le cosmos un trésor où les grands esprits puisent pour décrire leurs pensées les plus intimes.

Dans sa **Sonate n° 2 en ré majeur pour violoncelle et piano** op. 102, Beethoven revient à la forme classique. Par son contenu, toutefois – en particulier dans le seul mouvement lent de ces cinq sonates –, la musique sert à sublimer, devenant le noyau abstrait d'idées dirigées vers l'au-delà, tel un cristal reflétant en lui-même ce que l'homme peut imaginer.

Dans *l'arietta* de la **Sonate pour piano en ut mineur** n° 32 op. 111, une fois de plus, nous rencontrons ces fantômes, de même que dans la cavatine du **Quatuor à cordes n° 13 en si bémol majeur** op. 130. Contrairement à la sonate pour piano conclue par *l'arietta*, avec ces deux autres œuvres, Beethoven, à la manière de *Faust*, souhaite opposer la froideur dialectique d'un Méphistophélès à cette « beauté divine », sous forme de fugue. Si la fugue de la sonate pour violoncelle reste encore dans des limites accessibles à l'homme, en fin de compte, la *Grande Fugue* op. 133 pour quatuor à cordes demeurera sans doute incompréhensible, même pour les générations futures.

Beethoven était un maître en matière de variations, où transperce cependant toujours sa vision très personnelle du thème choisi. Les enjolivements

enjoués laissent souvent transparaître l'esprit du compositeur. Dans ses **12 Variations en sol majeur sur un thème de l'oratorio Judas Macchabée de G. F. Haendel**, WoO 45, c'est Beethoven en personne le combattant israélite pour la liberté qui veut libérer Jérusalem.

Les **Variations** op. 66 et WoO 46 sur des thèmes de *la Flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart sont profondément émouvantes ; elles traitent de façon touchante de l'histoire de Pamina qui se croit abandonnée et de sa relation étrangement intime avec Papageno, le paysan-oiseleur, qui, au cours de sa recherche d'une promesse, vit et voit des choses qu'il n'aurait jamais pu imaginer.

Valentin Erben

Traduction : Hilla Maria Heintz & Dennis Collins

VALENTIN ERBEN violoncelle
Valentin Erben, né en 1945, est issu d'une famille de musiciens autrichiens. Il commence le violoncelle à l'âge de cinq ans, et la musique occupe d'emblée une place prépondérante dans sa vie. Au cours de ses études, il a pour professeurs Walter Reichardt à Munich, Tobias Kühne à Vienne et André Navarra à Paris. En 1968, il est lauréat du Concours international de musique de l'ARD à Munich, dans la catégorie violoncelle. En 1970, il est un des co-fondateurs du Quatuor Alban Berg, avec lequel il sillonne

ensuite le vaste monde pendant trente-huit ans, se produisant dans les plus prestigieux centres musicaux. D'innombrables enregistrements primés témoignent de son intelligence du quatuor à cordes, déterminante également pour la génération suivante de musiciens. La dissolution du Quatuor Alban Berg en 2008 lui permet ensuite de se consacrer à d'autres activités musicales.

Dès 2004, répondant à l'invitation de Claudio Abbado, il joue au sein du Lucerne Festival Orchestra. Pour Erben, le travail avec ce grand chef d'orchestre représente un enrichissement inestimable de sa conception personnelle de la musique. S'en suivent des apparitions en tant que soliste, des collaborations avec des acteurs et danseurs, mais aussi avec d'autres ensembles de musique de chambre. Ainsi, le violoncelliste enregistre le Quintette à cordes en *ut* majeur, D. 956 opus posth. 163 de Schubert, avec le Quatuor Belcea, ainsi que le sextuor à cordes *La Nuit transfigurée* opus 4 (*Verklärte Nacht*) d'Arnold Schoenberg avec le Quatuor Ysaÿe (et Isabel Charisius). Avant cela, Valentin Erben a déjà enregistré des sextuors à cordes avec le Quatuor Artemis et Thomas Kakuska, son collègue de l'Alban Berg Quartett, décédé depuis.

Pendant quarante ans, Valentin Erben a enseigné le violoncelle à l'Université de musique de Vienne. Et pendant vingt ans, les membres de l'Alban Berg Quartett ont assuré une master classe de musique de chambre au Conservatoire supérieur de musique de Cologne. Valentin Erben continue à enseigner, répondant à des invitations à donner

des cours de musique de chambre dans le monde entier.

Le présent enregistrement est le fruit d'une longue et heureuse collaboration artistique entre Valentin Erben et Shani Diluka, jeune et excellente pianiste. Valentin Erben joue un instrument de Matteo Goffriller, de 1720, qui a appartenu à Pierre Fournier puis à Yo-Yo Ma, aimablement mis à sa disposition par le Merito String Instruments Trust.

SHANI DILUKA piano

« Une révélation », « profondeur sonore », « virtuosité ailée » sont autant de termes que l'on peut lire à propos de cette interprète « hors norme », selon Le Figaro. Remarquée à l'âge de six ans dans le cadre d'un programme de détection de jeunes talents musicaux initié par la Princesse Grace de Monaco, elle est alors sélectionnée pour participer à un programme spécialisé de l'Académie Prince Rainier III dans la principauté. Très vite, on note ses premiers engagements : à neuf ans, elle donne son premier récital, à douze ans, la jeune pianiste se produit en première partie d'un concert d'Hélène Grimaud. Après un premier prix de piano à l'unanimité au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, la rencontre avec Leon Fleisher orientera définitivement sa carrière. La même année, elle rencontre Maria João Pires, Menahem Pressler et Murray Perahia, qui tous trois la conseillent.

D'autres belles rencontres suivent lorsqu'elle intègre la très prestigieuse Fondation de Côte présidée par Martha Argerich, où seulement quelques pianistes sont choisis chaque année dans le monde. Invitée des grandes salles, Shani Diluka se produit régulièrement en récital au Concertgebouw d'Amsterdam, à la salle Pleyel, à la Philharmonie de Paris, au Konzerthaus de Vienne, au Mozarteum de Salzbourg, au théâtre de La Fenice de Venise, à La Roque d'Anthéron, à l'Arsenal de Metz, au Teatro Verdi de Florence, à l'Auditorium de Radio France de Bordeaux, à l'Auditorium de Dijon, au Festival de Menton, à la Philharmonie de Bucarest, à Tokyo où elle fait l'ouverture de la Folle journée ; elle assure en outre le concert de clôture du festival de Verbier et se produit comme pianiste principale du festival de Zubin Mehta.

Soliste invitée d'orchestres tels le Philharmonique de Radio France, le Sinfonia Varsovia, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, le Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (WKO), l'Orchestre de Bordeaux Aquitaine, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, les Bremer Philharmoniker, le Philharmonisches Orchester Freiburg, le Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, le Kyushu Symphony Orchestra au Japon, Shani Diluka est aussi la partenaire régulière des quatuors Ébène, Ysaÿe, Pražák, Modigliani, Belcea ou de musiciens de légende comme Valentin Erben du quatuor Alban Berg, Teresa Berganza, Michel Portal ou Natalie Dessay. Elle collabore également avec de

grands compositeurs d'aujourd'hui : G. Kurtag, W. Rhim ou B. Montovani. Ses enregistrements solo des œuvres de Beethoven, Mendelssohn, Grieg, Schubert, ainsi que son album *Road 66* recueillent de multiples récompenses (Choc de la musique, RTL d'Or, Choix d'Arte, de Mezzo, Vogue Japon, 5 Diapasons, Gramophone, Fanfare USA, Diapason, Musikzen, Arena Award Japon...). Ses prestations sont régulièrement diffusées sur les radios internationales telles que BBC, Radio France, Espace2, ABC Australia, ORF en Autriche, les stations de radio allemandes ainsi que sur les chaînes de télévision ARTE, France télévisions (*Victoires de la musique*), NHK au Japon.

Cette saison la conduira au Théâtre des Champs Elysées, au Konzerthaus de Vienne, à la fondation de Zubin Mehta pour la musique, au Mozarteum de Salzbourg, au Ravinia Festival de Highland Park, près de Chicago, aux Schubertiades en Autriche, à la Folle Journée de Nantes, en Russie et au Japon, à La Roque d'Anthéron, à la Philharmonie de Paris.... Pour 2018, sont annoncés la sortie d'un disque enregistré sur piano historique et piano moderne, avec des œuvres de C. P. E. Bach et Mozart, ainsi que l'édition de son premier recueil de poésies chez Art3. Par ailleurs, Shani Diluka a collaboré à plusieurs reprises avec de grands noms du cinéma tels que Sophie Marceau, Gérard Depardieu, Hippolyte Girardot ou Charles Berling.



Valentin Erben on Ludwig van Beethoven's Works for Violoncello and Piano

Music is flux. Only the printed music on the page appears to us to be something objective, inalterable. Yet, the actual experience of music, which occurs anew and uniquely in each performance, is subjected to continual changes in spite of all “faithfulness to the original.” Personal experiences of life inform the effect of the music. It is the power of great music to convey its individual message at any time to every person. Thus the recordings on this album as well as the following remarks represent an invitation to undertake a very personal journey into Beethoven's world.

In May 1796, at the Prussian royal court, the then twenty-six-year-old Beethoven met the brothers Jean-Pierre und Jean-Louis Duport, both of whom were outstanding cellists in the service of Friedrich Wilhelm II. This encounter decisively influenced Beethoven's understanding of the violoncello, in as much as in the eighteenth century the violoncello had been exclusively linked to the role of the basso continuo. When the violoncello was used as a solo instrument by Luigi Boccherini or Joseph Haydn, for example, these composers tended to orient themselves on the virtuosity of the violin. The violoncello did not have a real identity that would have

distinguished it from the other instruments. The Duport brothers came from the French violoncello tradition and proved to be pioneers in the development of this instrument's playing technique, not only in terms of virtuosity, but also regarding sonorous and song-like expressive power, in particular in the lower register.

For many people, the sound of the violoncello comes the closest of all musical instruments to that of the human voice. Be it in chamber music, in symphonic music, in the opera literature: whenever the violoncello begins to sing, these are moments that touch our soul deeply. We only need to think of the solo in Verdi's *Don Carlos* when King Philip has to admit to himself: “She never loved me.” Or when Cavaradossi is led to his execution in the third act of *Tosca*. For Beethoven, as a humanist, music no longer primarily meant the glorification of God, but rather the glorification of the divine in man. The “newly discovered” violoncello offered him a welcome instrument to express humanism.

The *Two Sonatas for Violoncello and Piano* op. 5 were published in February 1797. These were the first sonatas for this scoring in which the two instruments – largely independent of one another – enter into a dialogue with one another. And it would not have been Beethoven, if he did not immediately break with the established sonata form – fast movement, slow movement, minuet,

and quick concluding movement. Both sonatas begin with an extended slow introduction that is followed by two movements in quick tempo. In the First *Sonata for Violoncello and Piano* op. 5, in pastoral F major, the piano still clearly dominates, and the music, too, proceeds emotionally to a large extent within conventional borders. However, in the first Allegro, at the transition from the development to the recapitulation, Beethoven comes up with a surprising and mysterious modulation to D-flat major, to a Schubertian Romanticism that at least in early Beethoven is seldom to be found. Remarkable is also how the composer gives the end of this movement a new dimension: the music seems to trickle away into an Adagio, to then break out in a sudden Presto; a cadenza segues into the principal theme that now leads to a triumphal conclusion.

The **Second Sonata** of op. 5 is in G minor, a very unusual key for Beethoven. While the solemn, baroque-style introduction with dramatic developments might be reminiscent of Handel, Beethoven's hand always remains discernible – in particular in the violoncello's heartfelt cantabile arches. In connection with this, Richard Wagner spoke of the “melody of this good human being,”¹ a remark that was often cited by Paul Tortelier, the great French cellist with a profound understanding of the composer Beethoven. The subsequent Allegro molto exceeded the limits, temporally, but above all

emotionally, of what was customary until then. It is also interesting that Beethoven not only has the exposition repeated – as was usual – but also the development and the entire recapitulation. This allows us to experience the drama even more vividly. Only the concluding coda finally leads in victorious G major to the end; again in conformity with an often practiced tradition of the baroque. The following light-hearted Rondo seems, in itself, almost oddly naive; in view of the proceeding, however, it appears to us like a downright caustic-sarcastic answer full of self-irony.

Some ten years were to pass before Beethoven again wrote a cello sonata. In the meantime, he had attained an exhilarating mastery in the treatment of this instrument. We only need to think of the Triple Concerto in C Major op. 56 (1803/04) and of the three String Quartets op. 59 (1805/06) dedicated to Prince Rasumovsky – works in which the violoncello touches us above all through its profoundly human singing.

The **Sonata for Violoncello and Piano in A Major** op. 69 was composed in 1807/08. We believe that we know this sonata very well. Yet, on closer examination something magically mysterious reveals itself. Almost tentatively, “piano dolce,” the theme leaves the listener in a state of uncertainty as to its metric emphasis; it does not come to an end, is taken over by the partner, remains standing at a cadence, questioningly, on the dominant. The game

1. Richard Wagner, *Beethoven* (Leipzig: Insel Verlag, 1870).

is repeated, but the opening motif breaks in affirmatively in forte as if only now the movement really begins, now however in surprising A minor! The statement of three themes lends this exposition a special expansiveness. In the harmonically wide-sweeping development, we recognize in a variation of the main theme a quotation of the alto aria from Bach's St. John Passion: "Es ist vollbracht!" (It is finished). Whether or not this is a conscious quotation – Beethoven was well acquainted with Bach's music – is ultimately unimportant. Occasionally, great masters certainly took recourse to the same motifs in order to express special states of mind. The Scherzo is not in the usual tripartite form, but in five parts – the scherzo section is heard three times, the trio twice. We find this again, for example, in the Seventh Symphony. With this, Beethoven attained an intensification of the circular motion, as if the latter could lead into a trance. The slow movement – or more precisely, the slow introduction to the virtuoso finale – contains exactly eighteen measures. An explanation of how Beethoven manages to create eternity in such a small space is not possible. We stand astonished and thankful before this mystery. The Finale – initially with effervescent virtuosity – allows room at the end for an expansion of the main theme, an antiphony between piano and violoncello that is reminiscent of *Fidelio*. Beethoven gave the **Cello Sonata in C Major** op. 102, no. 1, the title "Freje Sonate für Klavier und

Violonschell." He composed it in 1815, together with the **Cello Sonata in D Major** op. 102, no. 2. The two sonatas represent the deaf master's final departure into his inner, abstract worlds of imagination. He was to continue resolutely further along this path in the last three piano sonatas and the late string quartets. Yet, initially, he made use of the violoncello, in connection with the piano, to explore these spaces. The Sonata in C major almost startles us with its compact succinctness and, at the same time, with its abundance of thoughts and emotions, which tumble down abruptly and unexpectedly upon us. It is no longer surprising when the storm in the first movement suddenly breaks off between the development and the recapitulation, and in the bass of the piano is heard a visionary motif that Richard Wagner was later to use at the beginning of his *Parsifal*. As already in the first movement of the A-Major Sonata, it seems as if there were a treasure chest in the cosmos to which the great spirits took recourse in order to write their most personal thoughts.

In the **Cello Sonata in D Major** op. 102, no. 2, Beethoven returned again to the classical sonata form. In terms of content, however, and in particular in the only slow movement of the five sonatas, the music becomes sublimation, becomes the abstract core of ideas that are aimed toward the hereafter – similar to a crystal that reflects everything that a man can conceive.

We encounter these spirits again in the “Arietta” of the **Sonata for Piano No. 32 in C Minor** op. 111, and also in the “Cavatina” of the **String Quartet No. 13 in B-flat Major** op. 130. In contrast to the piano sonata, which concludes with the Arietta, in these two other works Beethoven felt compelled to counter this “divine beauty” in a “Faustian” manner with the dialectic coldness of a Mephisto – the fugue. While the fugue of the cello sonata stays within humanly comprehensible borders, the **Great Fugue in B-flat Major** op. 133 for string quartet will certainly remain ultimately incomprehensible also for later generations.

Beethoven was a master of the variation, whereby his personal view of the respective theme is always pervasive. His spirit always shines through many a playful embellishment. In the twelve **Variations on a Theme from Handel’s Oratorio “Judas Maccabaeus” for Piano and Violoncello in G Major** WoO 45, the composer himself is the Jewish freedom fighter who wants to liberate Jerusalem.

The two **variation works** (op. 66 and WoO 46) on themes from Wolfgang Amadeus Mozart’s opera *The Magic Flute* are a deeply touching tale about Pamina, who thinks that she has been abandoned, and about her strangely close relationship to the “outdoorsman” Papageno, who, while searching for a female partner, sees and experiences things that he could never have imagined in his life.

© *Translation: Howard Weiner*

VALENTIN ERBEN cello

Valentin Erben was born in 1945 to an Austrian family of musicians. From the very beginning, music occupied a predominant place in his life. At the age of five, he received his first cello lessons. His later studies led him to Munich (Walter Reichardt), Vienna (Tobias Kühne), and Paris (André Navarra). In 1968 he won the Munich International Music Competition of the ARD in the discipline of violoncello.

In 1970 he was a founding member of the Alban Berg Quartet. For thirty-eight years, the quartet traveled to musical centers throughout the world. Numerous prizewinning recordings bear witness to a trendsetting understanding of string quartet playing also for the coming generation. The disbandment of the quartet in 2008 gave him the freedom for other activities. Starting already in 2004, Erben participated in the Lucerne Festival Orchestra at the invitation of Claudio Abbado. For Erben, working under the renowned conductor was an inestimable enhancement of his understanding of music. Moreover, performances followed as soloist and in collaboration with actors, dancers, and also with other chamber music ensembles. He made a CD with the Belcea Quartet of Schubert’s String Quartet in C Major, op. post. 163, D. 956, and a recording of Arnold Schoenberg’s string sextet *Verklärte Nacht* with the Quatuor Ysaÿe (and Isabel Charisius). Erben had previously made CD recordings of string sextets with his meanwhile deceased quartet colleague Thomas Kakuska and the Artemis Quartet.

Valentin Erben taught violoncello for forty years at the Vienna University of Music. For a period of twenty years, the members of the Alban Berg Quartet conducted a master class for chamber music at the Cologne College of Music. Erben is still often invited as an instructor at chamber music courses throughout the world. The present CD is the result a serendipitous artistic collaboration of many years with the outstanding young pianist Shani Diluka.

Valentin Erben plays an instrument by Matteo Goffriller from 1720, the “ex-Fournier” and “ex-Yo-Yo Ma”, which was kindly put at his disposal by the Merito String Instrument Trust.

SHANI DILUKA piano

The “exceptional pianist” (*Le Figaro*) Shani Diluka is considered a “revelation”; she has been universally praised for her “depth of sound” and “supple virtuosity.” At the age of six she successfully passed a selection process initiated by Princess Grace of Monaco, which enabled her to participate in a special program of the Monegasque Académie Prince Rainier III for the early fostering of musical talent. First concert engagements followed soon thereafter, and so Shani Diluka gave her first recital at the age of nine and appeared at the age of twelve in the first part of a piano recital given by Hélène Grimaud. After her piano studies at the Paris Conservatoire

National Supérieur de Musique, where she graduated with honors (Premier prix de piano à l’unanimité), an encounter with Leon Fleisher gave her career the decisive impulse. That same year, she received artistic advice from Maria João Pires, Menahem Pressler, and Murray Perahia. Further interesting encounters followed at the prestigious International Piano Academy Lake Como, which each year accepts only a very few pianists from throughout the world.

Shani Diluka is a welcome guest with piano recitals, up to now especially at Amsterdam’s Concertgebouw, in Paris’ Salle Pleyel and Philharmonie, in Vienna’s Konzerthaus, the Mozarteum Salzburg, the Teatro La Fenice in Venice, the Teatro Verdi in Florence, the Festival de La Roque d’Anthéron, in Metz’s Arsenal, in the Auditorium de Radio France in Bordeaux, in the Auditorium in Dijon, at the Festival in Menton, in Tokyo at the opening of the “Folle Journée,” and at the concluding concert of the Festival in Verbier. In addition, she has appeared as a star guest at the Zubin Mehta Festival. Shani Diluka has made guest appearances as a soloist with orchestras including the Philharmonique de Radio France, the Sinfonia Varsovia, the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, the Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, the Orchestre de Bordeaux Aquitaine, the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, the Bremen Philharmonic, the Philharmonic Orchestra Freiburg, the Lower-

Austrian Tonkünstler-Orchester, and Japan's Kyushu Symphony Orchestra.

Shani Diluka concertizes regularly with the Ébène, Pražák, Ysaÿe, Belcea, and Modigliani Quartets, as well as with legendary performers such as Valentin Erben of the Alban Berg Quartet, Teresa Berganza, Michel Portal, and the French soprano Natalie Dessay. Shani Diluka additionally collaborates with famous contemporary composers including György Kurtág, Wolfgang Rihm, and Bruno Mantovani. Her solo recordings of works by Beethoven, Mendelssohn, Grieg, and Schubert, as well as the album *Road 66* have been awarded numerous prizes (including the Choc de la musique, RTL d'Or, Choix d'Arte, the Choix de Mezzo, Vogue Japon, five Diapasons, Gramophone, Fanfare USA, Musikzen, Arena Award Japan). Her appearances are regularly broadcast by international radio stations including the BBC, Radio France, Espace2, ABC Australia, Austria's ORF, and the German radio syndicates, and the television stations ARTE, France Télévisions ("Victoires de la musique"), and NHK Japan.

The coming concert season will take her to appearances at Paris' Théâtre des Champs-Élysées, Vienna's Konzerthaus, to the Mehli Mehta Music Foundation, the Mozarteum Salzburg, to the Ravinia Festival on Chicago's North Shore, to Schubertiades in Austria, to the Folle Journée de Nantes, to Russia and Japan, to the Festival in La Roque d'Anthéron, and

Paris' Philharmonie. Scheduled for release in 2018 is an album with works by C. P. E. Bach and Mozart recorded on historical and modern keyboard instruments, and the publication by Art3 of her first volume of poems.

Moreover, Shani Diluka has collaborated on numerous occasions with famous French movie stars including Sophie Marceau, Gérard Depardieu, Hippolyte Girardot, and Charles Berling.

© *Translation: Howard Weiner*



Valentin Erben über Ludwig van Beethovens Werk für Violoncello und Klavier

Musik ist Wandel. Nur das gedruckte Notenbild erscheint uns als etwas Objektives, Unveränderbares. Doch das eigentliche Musikerlebnis, das bei jeder Aufführung neu und einmalig entsteht, ist, bei aller „Werktreue“ ständiger Veränderung unterworfen. Persönliche Lebenserfahrungen prägen die Wirkung der Musik mit. Die Kraft großer Musik ist es, zu jeder Zeit jedem Menschen ihre individuelle Botschaft zu vermitteln. So stellen auch die Einspielungen dieses Albums sowie die nachfolgenden Bemerkungen eine Einladung zu einer ganz persönlichen Reise in Beethovens Welt dar.

Im Mai 1796 traf der damals 26-jährige Beethoven am preußischen Königshof das Brüderpaar Jean-Pierre und Jean-Louis Duport, beide hervorragende Cellisten im Dienste von Friedrich Wilhelm II. Diese Begegnung beeinflusste Beethovens Verständnis des Violoncellos entscheidend, hatte man doch im 18. Jahrhundert mit dem Violoncello fast ausschließlich die Rolle des Basso continuo verbunden. Wenn das Cello beispielsweise von Luigi Boccherini oder Joseph Haydn als Soloinstrument eingesetzt wurde, so orientierten sich diese Komponisten eher an der Virtuosität

der Violine. Das Violoncello hatte keine echte Identität, die es vor den anderen Instrumenten ausgezeichnet hätte. Die Brüder Duport kamen aus der französischen Violoncello-Tradition und erwiesen sich als bahnbrechend für die Entwicklung der spieltechnischen Möglichkeiten auf diesem Instrument. Dies nicht nur im Hinblick auf Virtuosität, sondern auch bezüglich klanglicher und gesanglicher Ausdruckskraft, insbesondere auch in den tieferen Registern.

Für viele Menschen kommt von allen Musikinstrumenten das Violoncello dem Klang der menschlichen Stimme am nächsten. Sei es in der Kammermusik, sei es in der symphonischen Musik, sei es in der Opernliteratur: Wann immer das Violoncello zu singen beginnt, sind es Augenblicke, die uns tief in der Seele berühren. Denken wir nur an das Solo, wenn sich in Verdis „Don Carlos“ König Philipp eingestehen muss: „Sie hat mich nie geliebt“ oder wenn im 3. Akt von „Tosca“ Cavaradossi zur Hinrichtung geführt wird. Für Beethoven als Humanist bedeutete Musik nicht mehr vornehmlich die Verherrlichung Gottes, sondern vielmehr die Verherrlichung des Göttlichen im Menschen. Im „neu entdeckten“ Violoncello bot sich ihm nun ein willkommenes Instrument, um Menschliches auszudrücken.

Im Februar 1797 erschienen zwei **Sonaten** „für

Klavier und Violoncello“ op. 5.

Es handelt sich hier um die ersten Sonaten für diese Besetzung, bei welcher beide Instrumente – weitgehend unabhängig voneinander – in einen echten Dialog miteinander treten. Und es wäre nicht Beethoven, würde er nicht sogleich mit der etablierten Sonatenform – schneller Satz, langsamer Satz, Menuett und rascher Schlusssatz – brechen. Beide Sonaten beginnen jeweils mit einer ausgedehnt-langsamem Einleitung, auf welche dann zwei rasche Sätze folgen.

In der ersten, in pastoralem F-Dur gehaltenen **Sonate für Violoncello und Klavier** op. 5 dominiert das Klavier noch eindeutig, auch verläuft die Musik emotional weitgehend in konventionellem Rahmen. Allerdings findet Beethoven im ersten Allegro beim Übergang von der Durchführung zur Reprise eine überraschende und geheimnisvolle Wendung nach Des-Dur, zu einer Schubert'schen Romantik, wie sie zumindest beim jungen Beethoven selten zu finden ist. Bemerkenswert ist auch, wie der Komponist dem Ende dieses Satzes eine neue Dimension gibt: Die Musik scheint gleichsam in ein Adagio zu verrinnen, um dann in ein jähes Presto auszubrechen, eine Kadenz leitet zum Hauptthema über, das nun zu einem triumphalen Schluss führt.

Die zweite Sonate des Opus 5 steht in g-Moll, einer bei Beethoven äußerst ungewohnten Tonart. Mag die feierliche Einleitung in ihrer barocken Manier mit ihren dramatischen

Entwicklungen an Händel erinnern, so bleibt doch Beethovens Handschrift stets erkennbar – insbesondere in den innigen Cantabile-Bögen des Violoncellos. Richard Wagner sprach in diesem Zusammenhang von der „Melodie dieses guten Menschen“¹, eine Bemerkung, die von Paul Tortelier, dem großen französischen Cellisten mit seinem tiefen Verständnis für den Komponisten Beethoven, gern zitiert wurde. Das anschließende Allegro molto sprengt allein schon zeitlich, vor allem aber emotional, die Grenzen des bis dahin Gewohnten. Interessant ist auch, dass Beethoven hier nicht nur - wie gewöhnlich - die Exposition wiederholen lässt, sondern auch die Durchführung und die gesamte Reprise. Dies lässt uns die Dramatik noch eindringlicher erleben. Erst die abschließende Coda führt dann in sieghaftem G-Dur zum Schluss; wiederum eine Anlehnung an eine oft geübte Tradition des Barocks. Das nachfolgende unbeschwertere Rondo wirkt, für sich allein genommen, beinahe befremdend naiv, im Hinblick auf das Vorhergegangene erscheint es uns jedoch wie eine geradezu kaustisch-sarkastische Antwort voller Selbstironie.

Es vergehen nun etwa zehn Jahre, bis Beethoven wieder eine Cellosonate schreibt. Inzwischen hat er eine beglückende Meisterschaft in der Behandlung dieses Instrumentes erreicht. Denken wir nur an das „Tripelkonzert in C-Dur“ op. 56 (1803/1804) und an die drei dem Fürsten Rasumowsky gewidmeten Streichquartette

1. Richard Wagner, *Beethoven*, 1. Auflage, Insel Verlag, Leipzig 1870, o. S.

op. 59 (1805/1806) – Werke, in denen uns das Violoncello vor allem durch seinen zutiefst menschlichen Gesang berührt.

Die **Sonate für Violoncello und Klavier in A-Dur** op. 69 entstand in den Jahren 1807/1808. Wir glauben, diese Sonate gut zu kennen. Doch bei näherer Betrachtung offenbart sich etwas magisch Rätselhaftes. Gleichsam tastend, „piano dolce“, lässt das Thema den Hörer im Ungewissen über seinen metrischen Schwerpunkt, es findet zu keinem Abschluss, wird vom Partner übernommen, bleibt auf einer Kadenz in der Dominante fragend stehen, das Spiel wiederholt sich, doch jäh bricht das Anfangsmotiv affirmativ im Forte herein, als würde erst jetzt der Satz wirklich beginnen, nun jedoch in überraschendem a-Moll! Die Aufstellung von drei Themen verleiht dieser Exposition eine besondere Weite. In der harmonisch weit ausladenden Durchführung erkennen wir in einer Abwandlung des Hauptthemas ein Zitat der Alt-Arie aus Bachs Johannespassion: „Es ist vollbracht“. Ob es nun ein bewusstes Zitat ist oder nicht – Beethoven war mit Bachs Musik bestens vertraut – ist letztlich unerheblich. Sicher aber greifen große Meister gelegentlich zu gleichen Motiven, um besondere Seelenzustände auszudrücken. Das Scherzo ist nicht wie üblich dreiteilig, sondern fünfteilig – der Scherzo-Teil erklingt dreimal, das Trio zweimal. Wir finden dies beispielsweise in der 7. Symphonie wieder. Beethoven erreicht damit eine Übersteigerung

der Kreisbewegung, als ob letztere in eine Trance münden könnte. Der langsame Satz – genauer gesagt, die langsame Einleitung zum virtuosen Finale – umfasst genau achtzehn Takte. Wie es Beethoven gelingt, auf so kleinem Raum Ewigkeit entstehen zu lassen, kann man nicht erklären. Staunend und dankbar stehen wir vor diesem Mysterium. Das Finale – zunächst virtuos sprudelnd – gibt am Ende einer Erweiterung des Hauptthemas Raum, einem Wechselgesang zwischen Klavier und Violoncello, der an „Fidelio“ erinnert.

Beethoven überschrieb die **Cellosonate in C-Dur** op. 102/Nr. 1 „Freje Sonate für Klavier und Violonschell“. Er komponierte sie 1815, zusammen mit der **Cellosonate in D-Dur** op. 102/Nr. 2. Beide Sonaten bedeuten den endgültigen Aufbruch des ertaubten Meisters in seine inneren, abstrakten Vorstellungswelten. In den letzten drei Klaviersonaten und den späten Streichquartetten wird er diesen Weg konsequent weiter gehen. Doch zunächst bedient er sich des Violoncellos, im Verband mit dem Klavier diese Räume zu erforschen. Die Sonate in C-Dur erschreckt uns fast durch ihre kompakte Kürze und zugleich durch die Fülle an Gedanken und Gefühlen, die schroff und unvermittelt auf uns einstürzen. Da überrascht es nicht mehr, wenn im ersten Satz zwischen Durchführung und Reprise der Sturm plötzlich abbricht und im Bass des Klaviers visionär ein Motiv erklingt, das Richard Wagner später zu Beginn seines

„Parsifal“ benützen wird. Wie schon im ersten Satz der A-Dur-Sonate scheint es, als ob es im Kosmos eine Schatztruhe gäbe, auf welche große Geister zugreifen, um persönlichste Gedanken zu beschreiben.

In der **Cellosonate in D-Dur** op. 102/Nr. 2 kehrt Beethoven wieder zur klassischen Sonatenform zurück. Inhaltlich jedoch, insbesondere in dem einzigen langsamen Satz der fünf Sonaten, wird die Musik zur Sublimierung, zum abstrakten Kern von Vorstellungen, die ins Jenseits gerichtet sind – ähnlich einem Kristall, der alles, was der Mensch erdenken kann, in sich widerspiegelt.

In der „Arietta“ der **Sonate für Klavier Nr. 32 in c-Moll** op. 111 begegnen wir diesen Geistern erneut, wie auch dann in der „Cavatina“ des **Streichquartetts Nr. 13 in B-Dur** op. 130. Im Gegensatz zu der Klaviersonate, die mit der Arietta schließt, drängt es Beethoven bei den beiden anderen Werken, in „faustischer“ Manier dieser „göttlichen Schönheit“ die dialektische Kälte eines Mephistopheles entgegenzuhalten - die Fuge. Hält sich die Fuge der Cellosonate noch in menschlich fassbaren Grenzen, so wird die „Große Fuge“ in B-Dur op. 133 für Streichquartett sicher auch für spätere Generationen letztlich unfassbar bleiben.

Beethoven war ein Meister der Variation, wobei immer seine persönliche Sicht des jeweils gewählten Themas durchdringt. Unter manch spielerischer Verbrämung scheint immer wieder

sein Geist auf. In den **Zwölf Variationen über ein Thema aus Händels Oratorium „Judas Maccabæus“ für Klavier und Violoncello in G-Dur** WoO 45 ist der Komponist selbst der jüdische Freiheitsheld, der Jerusalem befreien möchte.

Die beiden **Variationswerke** op. 66 und WoO 46 über Themen aus Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ sind eine tief berührende Erzählung über die sich verlassen wahnende Pamina und über ihr merkwürdig vertrautes Verhältnis zum Naturburschen Papageno, der auf der Suche nach einem Mädchen Dinge sieht und erlebt, die er sich sein Lebtag nicht hätte träumen lassen.

© Übersetzung: *Hilla Maria Heintz*

VALENTIN ERBEN Cello

Valentin Erben, geboren 1945, entstammt einer österreichischen Musikerfamilie. Musik hatte von Anfang an einen vorrangigen Platz in seinem Leben. Mit fünf Jahren erhielt er den ersten Cellounterricht. Sein späteres Studium führte ihn nach München (Walter Reichardt), Wien (Tobias Kühne) und Paris (André Navarra). 1968 gewann er in München den Internationalen Musikwettbewerb der ARD in der Kategorie Violoncello.

1970 war er Gründungsmitglied des Alban Berg Quartetts. Achtunddreißig Jahre lang bereiste das Quartett die Musikzentren der ganzen Welt. Zahllose preisgekrönte Aufnahmen bezeugen ein auch für die nächste Generation richtungweisendes Verständnis des Streichquartettspiels. Das Ende des Quartetts 2008 gab ihm nun auch Freiraum für andere Aktivitäten. Schon ab 2004 hatte Erben auf Einladung Claudio Abbados in dessen Lucerne Festival Orchester mitgespielt. Für den Cellisten bedeutete die Arbeit unter dem großen Dirigenten eine unschätzbare Erweiterung seines Musikverständnisses. Es folgten zudem Auftritte als Solist sowie die Zusammenarbeit mit Schauspielern, Tänzern, aber auch mit anderen Kammermusikensembles. Mit dem Belcea-Quartett entstand eine CD mit Schuberts „Streichquintett C-Dur“ op. post. 163, D 956 sowie mit dem Quatuor Ysaye (und Isabel Charisius) eine Aufnahme des Streichsextetts „Verklärte Nacht“ von Arnold Schönberg.

Schon zuvor hatte Erben zusammen mit seinem inzwischen verstorbenen Quartettkollegen Thomas Kakuska Streichsextette mit dem Artemis Quartett auf CD aufgenommen.

Valentin Erben unterrichtete vierzig Jahre lang Violoncello an der Musikuniversität Wien. Zwanzig Jahre lang hatten die Mitglieder des Alban Berg Quartetts eine Meisterklasse für Kammermusik an der Musikhochschule Köln inne. Immer noch wird Erben als Dozent zu Kammermusikkursen in aller Welt eingeladen. Die vorliegende CD ist die Frucht einer langjährigen und glücklichen künstlerischen Zusammenarbeit mit der jungen, hervorragenden Pianistin Shani Diluka.

Valentin Erben spielt ein Instrument von Matteo Goffriller aus dem Jahr 1720, das „ex-Fournier“ und „ex-Yo-Yo Ma“, welches ihm freundlicherweise vom „Merito String Instrument Trust“ zur Verfügung gestellt wird.

SHANI DILUKA Klavier

Die „Ausnahmepianistin“ (Le Figaro) Shani Diluka gilt als „Offenbarung“; „Klangtiefe“ sowie „geschmeidige Virtuosität“ werden ihr allenthalben bescheinigt.

Im Alter von sechs Jahren absolvierte sie erfolgreich ein von Fürstin Grazia Patrizia von Monaco ins Leben gerufenes Auswahlverfahren und konnte daraufhin an dem Sonderprogramm zur Frühförderung musikalischer Talente der monegasischen Académie Prince Rainier III teilnehmen. Sehr bald folgten erste Konzertverpflichtungen, so gab Shani Diluka mit neun Jahren ihr erstes Rezital und mit zwölf trat sie im ersten Teil eines Konzertabends von Hélène Grimaud in Erscheinung. Nach ihrem mit Auszeichnung abgeschlossenen Studium im Fach Klavier (Premier prix de piano à l'unanimité) am Pariser Conservatoire national supérieur de musique lenkte die Begegnung mit Leon Fleisher ihre Karriere in die entscheidende Richtung. Im selben Jahr erhielt sie zudem künstlerischen Rat von Maria João Pires, Menahem Pressler sowie auch Murray Perahia. Weitere interessante Begegnungen folgten bei der höchst prestigeträchtigen International Piano Academy Lake Como, die jedes Jahr insgesamt nur einige Pianisten aus der ganzen Welt aufnimmt.

Shani Diluka ist gern gesehener Gast mit Klavierabenden in den bedeutenden Konzertsälen

der Welt, bisher insbesondere beim Amsterdamer Concertgebouw, in der Pariser Salle Pleyel sowie der dortigen Philharmonie, im Konzerthaus Wien und beim Salzburger Mozarteum, am Teatro La Fenice in Venedig, am Teatro Verdi in Florenz, ebenso beim Festival de La Roque d'Anthéron, im Metzger Arsenal, im Auditorium de Radio France in Bordeaux, im Auditorium in Dijon, beim Festival in Menton, in Tokio bei der Eröffnung der dortigen „Folle Journée“ sowie beim Abschlusskonzert des Festivals in Verbier. Außerdem trat sie als Stargast beim Zubin-Mehta-Festival auf. Shani Diluka gastierte bislang als Solistin mit Orchestern wie dem Philharmonique de Radio France, der Sinfonia Varsovia, dem Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn (WKO), dem Orchestre de Bordeaux Aquitaine, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, den Bremer Philharmonikern, dem Philharmonischen Orchester Freiburg, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich sowie dem japanischen Kyushu Symphony Orchestra u.a.

Shani Diluka konzertiert regelmäßig mit dem Ébène-, dem Pražák-, dem Ysaÿe-, dem Belcea- sowie dem Modigliani-Quartett sowie mit legendären Interpreten wie Valentin Erben vom Alban Berg Quartett, Teresa Berganza, Michel Portal sowie der französischen Sopranistin Natalie Dessay. Weiterhin arbeitet Shani Diluka

mit berühmten zeitgenössischen Komponisten wie G. Kurtág, W. Rihm und B. Mantovani zusammen. Ihre Solo-Einspielungen mit Werken von Beethoven, Mendelssohn, Grieg, Schubert sowie das Album „Road 66“ wurden mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht (u. a. mit dem Choc de la musique, RTL d’Or, Choix d’Arte, dem Choix de Mezzo, Vogue Japon, fünf Diapasons, Gramophone, Fanfare USA, Musikzen, Arena Award Japan). Ihre Auftritte werden regelmäßig von internationalen Radiosendern wie der BBC, Radio France, Espace2, ABC Australien, dem ORF, den deutschen Rundfunkanstalten, den Fernsehsendern ARTE, France Télévisions („Victoires de la musique“), NHK Japan ausgestrahlt.

Die kommende Konzertsaison führt sie zu Auftritten u. a. an das Pariser Théâtre des Champs-Élysées, das Konzerthaus Wien, zur Mehli Mehta Music Foundation, an das Mozarteum Salzburg, zum Ravinia Festival in der Nähe von Chicago, zu Schubertiaden in Österreich, zur Folle Journée de Nantes, nach Russland und Japan, zum Festival in La Roque d’Anthéron sowie an die Pariser Philharmonie. Für 2018 stehen die Veröffentlichung eines Albums mit Aufnahmen auf historischen und modernen Tasteninstrumenten mit Werken von C. P. E. Bach und Mozart sowie das Erscheinen ihres ersten Gedichtbandes bei Art3 an.

Darüber hinaus arbeitete Shani Diluka bisher

schon mehrmals mit bekannten französischen Filmstars wie Sophie Marceau, Gérard Depardieu, Hippolyte Girardot und Charles Berling zusammen.

© *Übersetzung: Hilla Maria Heintz*

REMERCIEMENTS :

- A Valentin Erben pour cette exploration décisive et une amitié profonde qui m'accompagne dans ce chemin complexe et exigeant de l'artiste.
- A René Martin, Fanfan Martin et toute l'équipe de Mirare pour leur soutien dans ce projet d'envergure avec tant d'attentions et de bienveillance.
- A Mr Hauptstummer, du haut de son expérience à la direction du Konzerthaus de Vienne, et qui dès nos premiers concerts à Valentin et à moi, a cru en notre quête et soutenu généreusement ce projet d'exception.
- Merci à Mr Habermayer et à sa fondation MERITO qui nous a suivi et soutenu depuis le début en défendant les idéaux d'une musique de très haut niveau accessibles pour ceux qui cherchent la vérité humblement.
- Merci à Yamaha Europe et particulièrement à Loïc Lafontaine, fidèle de la première heure et qui nous a offert un sublime CFX au centre Yamaha de Vienne, accordé par le délicat Orestis Vavitsas et dans des conditions de durée aujourd'hui exceptionnelles.
- Merci à François Marc Durand et la Fondation Or du Rhin pour le soutien bienveillant et attentionné apporté à ce projet unique.
- Merci à Jiri Heger pour la ferveur et l'enthousiasme permanent, le désir de faire exister cette intégrale dans les meilleures conditions possibles de prise de sons et direction artistique exigent et le sourire en plus...
- À Beethoven qui traverse les frontières et élève l'esprit. Enfin un immense merci à ma famille et mes proches, à Jorge Chaminé et Marie François Bucquet qui m'ont initié à ce philosophe de l'esprit et du cœur depuis de nombreuses années.

Enregistrement réalisé au Centre YAMAHA de Vienne (Autriche) du 7 au 18 mars 2016 / Enregistrement, montage et master : Jiri Heger / Accord piano : Orestes Vavitsas / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LMWR / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Balazs Borocz - Pilvax / Manufactured by Sony DADC Austria. © & © 2017 MIRARE, MIR 380