

MIRARE EYARIM



SHANI DILUKA *piano*

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

1	Valse sentimentale n°13 opus 50 D. 779	1'13
2	Deutsche Tänze n°5 opus 33 D. 783	0'41
3	Valse n°2 opus 18 D. 145	0'44
4	Valse n°8 opus 18 D. 145	0'46
5	Deutsche Tänze n°14 et n°15 opus 33 D. 783	1'23
6	Deutsche Tänze n°5 opus posthume 171 D. 790	1'24
7	Valse noble n°10 opus 77 D. 969	0'44
8	Originaltänze, (Erste Walzer) n°1 opus 9 D. 365	0'45
9	Deutsche Tänze n° 3 et n°4 D. 366	1'33
10	Deutsche Tänze n°11 opus posthume 171 D. 790	0'49
11	Deutsche Tänze n°3 opus posthume 171 D. 790	0'46
12	Trauerwalzer opus 9 n°2 D. 365	0'44
13	Valse n°10 opus 33 D. 783	1'19
14	Mélodie hongroise opus posthume 120 D. 817	3'18
	Sonate en <i>si</i> bémol majeur D. 960	
15	<i>Molto moderato</i>	19'38
16	<i>Andante sostenuto</i>	10'08
17	<i>Scherzo. Allegro vivace con delicatezza</i>	4'06
18	<i>Allegro ma non troppo</i>	8'01

Enregistrement réalisé à la Maison de la musique de Nanterre en septembre 2013 / Prise de son, direction artistique et montage : Jiri Heger et Alix Ewald / Piano C. Bechstein D.282 : Philippe Destouesse (Pianos Philippe) / Photos : Liliroze / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Y&R / Réalisation digipack : Saga-Illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2015 MIRARE, MIR240



« Nous sommes liés de plus près à l'invisible qu'au visible » disait Novalis, génie qui inspira tant Schubert. Leurs destins croisés, jeunes poètes et chercheurs de sens, morts tous deux dans la fleur de l'âge, nous amènent à cette réflexion : l'invisible et l'infini nous relient-ils au présent et à l'éternel ?

Comme le vide et le plein dans la calligraphie chinoise, ou le clair-obscur chez Rembrandt, l'infiniment petit devient l'infiniment grand, dans une quête inhérente à la vérité, tel le coquillage que l'on tend à l'oreille pour entendre l'immensité de la mer... Schubert nous emmène dans ces contrées invisibles qui pénètrent le cœur, cette fragilité pure que l'on retrouve dans l'ombre des enfants...

Ainsi Schubert écrivait dans « Son rêve », lettre du 3 juillet 1822 : « J'errai dans une contrée lointaine. Je chantai des lieder durant de longues, longues années. Voulais-je chanter l'amour, celui-ci se changeait pour moi en douleur. Et voulais-je rechanter la douleur, celle-ci se changeait pour moi en amour. Amour et douleur se mêlaient en moi. » En ce creux infini entre amour et douleur demeure cet insondable mystère.

Ainsi la dernière sonate et les cantilènes délicats des Ländler et des valse, nous montrent à quel point le langage de Schubert se trouve dans ces interstices, mués en polyphonies ou en subtiles pédales que j'ai voulu utiliser comme le pinceau du calligraphe chinois, entre le vide et le plein... Silences intérieurs qui transparaissent lors des premières gravures de cette sonate jouée par Artur Schnabel.

Nourri du folklore populaire essentiel à son cœur et que l'on retrouve dans les Ländler jusqu'aux dernières notes de la sonate, (on retrace ici les *Valses nobles et sentimentales* qui inspirèrent plus tard un autre « veilleur de lumière », Maurice Ravel), Schubert nous emmène ainsi du langage le plus simple aux chemins les plus profonds de l'âme, comme le murmure cet oiseau bleu à mon oreille... Telle la vision de William Blake :

Voir un Monde dans un grain de sable,
un ciel dans une fleur sauvage,
tenir l'infini dans la paume de ta main,
et l'Eternité dans une heure.

Shani Diluka

Franz Schubert naît en 1797 à Vienne, dans une ville bientôt en profonde mutation. En 1813, après vingt-cinq ans de luttes incessantes, la Sainte-Alliance va en effet mettre fin à l'expansionnisme napoléonien, et Vienne, soulagée, recommencer à respirer. Puis, avec le Congrès de Vienne, Metternich redessine l'Europe, en la plaçant sous la suprématie de l'Autriche. Mais qu'est-ce alors que l'Autriche ? Une nation, ou simplement une idée des Habsbourg ? Pour avoir les coudées franches, Metternich veut rétablir l'ancien régime en Autriche et réintroduire la censure, avec l'aide d'un système policier serré et très structuré. Sont-ce là les effets positifs de la Révolution française, tels que les artistes et les intellectuels les ont espérés ? La bourgeoisie émergente de Vienne fait tout pour les oublier : elle savoure la paix, sans se poser trop de questions, s'adonnant aux plaisirs des promenades au Prater, du chant et de la danse. Mais sous la surface couve la révolte, comme le prouvera la révolution sanglante de 1848.

Ce sont donc les horreurs des guerres napoléoniennes puis les ambiguïtés des années de paix qui servent de terreau à la formation de la personnalité du jeune Franz Schubert, qu'il en ait eu conscience ou non. Peu importe que sa musique soit ou non typiquement viennoise. Une chose semble sûre : ce n'est qu'à Vienne qu'elle a pu voir le jour. Et, au sens large, elle est sans doute en effet profondément viennoise. À la surface, on découvre un monde en apparence parfait, fait de mélodies envoûtantes ; mais en dessous, Schubert, grâce à son imagination et à sa créativité sans limites, permet à chacun de partager son intimité, ses espoirs, ses appréhensions, sa foi dans la vie ainsi que son combat avec la mort. Mais on ne pourra bien entendu jamais vraiment savoir par quels moyens il a pu arriver à ce résultat. Et Schubert reste toujours bien modeste, et très humain, on lui fait confiance, ainsi qu'à sa musique : on se laisse guider par elle pour se retrouver ensuite face à soi-même.

À aucune autre époque, on ne compose autant de musique de danse qu'à l'époque Biedermeier. Peu à peu, les bourgeois remplacent les aristocrates en tant qu'acteurs culturels. Théâtres, salles de concert et de bal voient le jour. L'art de bien danser fait partie de l'éducation bourgeoise de l'époque, comme en témoigne un livre paru en 1830 : *Die Tanzkunst als Bildungsmittel der Jugend* (L'Art de danser en tant que moyen d'éducation de la jeunesse). En 1825, déjà, un recueil intitulé *Sammlung von 50 der neuesten deutschen Tänze für diesen Carneval, componirt für das Pffe. von eben so vielen Tonsetzern* (Recueil de cinquante danses les plus récentes pour le carnaval ; composées pour le pianoforte, par autant de compositeurs) a paru à Vienne. Parmi les cinquante compositeurs de ce recueil figurent, à la toute dernière ligne, Ludwig van Beethoven et Franz Schubert. Les danses de cour se mélangent aux danses issues du répertoire populaire : toutes sortes de danses à trois temps, tels l'allemande ou le ländler, et finalement la valse, commencent à se développer à partir du menuet. La valse est d'abord mal vue, en raison de ses tempi parfois très rapides et de ses tournolements vertigineux. La censure mise en place par Metternich condamne cette « façon de danser en valsant, et le sentiment de jouir d'une liberté inconnue jusque-là ». Mais c'est finalement cette danse-là qui s'impose jusqu'à nos jours.

Schubert aime faire de la musique en société. Il accompagne les danseurs, ou souhaite simplement faire plaisir à ses amis. Souvent, il improvise, notant ensuite ce qui lui a plu. La forme donnée à ses danses est très simple. Le plus souvent, il s'agit de deux fois huit mesures, répétées ensuite. On ne rencontre que rarement des sections élargies au double ou au triple de ces huit mesures. La structure rythmique est claire : il s'agit toujours d'une mesure à trois temps. Schubert, cependant, aime à changer le rythme en introduisant des syncopes. Ainsi, dans la treizième des *Valses sentimentales* D. 779, il élargit le rythme ternaire de la main droite à trois temps comprenant chacun deux noires, alors que la main gauche s'en tient à la mesure ternaire normale. Il en résulte un rythme étrangement flottant. C'est d'ailleurs ici que se fait sentir l'influence des folklores de Bohême et de Hongrie. (Le scherzo de la Septième Symphonie en ré mineur d'Antonin Dvořák est un

autre exemple célèbre de cet effet rythmique.) Mais c'est aussi en accentuant la seconde ou la troisième noire que le compositeur varie la valse, comme dans D. 790 n° 8. Il faut comprendre ces accents comme une indication corporelle destinée aux danseurs, et non comme une stricte accentuation ponctuelle. L'ingéniosité de Schubert en matière mélodique semble inépuisable, et il en va de même de la richesse d'ambiances (harmoniques).

On a tendance à oublier dans quel contexte cette musique fut écrite, parce qu'elle est imprimée sur papier, et aisément accessible. Mais imaginons la scène suivante : assis parmi les amis de Schubert, nous sommes témoins de la façon dont cette musique naît, le compositeur se servant d'un petit divertissement très simple, propre à l'époque Biedermeier, pour exprimer ses propres sentiments, un monde affectif sans limites ! Et ce monde ne peut évidemment s'expliquer par le lien au temps ou au lieu.

Le 2 septembre 1824, Schubert compose l'*Ungarische Melodie* pendant son séjour au château de Želiezovce. Ce pavillon de chasse appartenant à la famille Esterházy est situé dans une région rurale, isolée et boisée, à quelque quatre-vingts kilomètres au nord de Budapest. Cette région, aujourd'hui en Slovaquie, fait alors partie de la Hongrie. Pour la deuxième fois, Schubert a été engagé par le comte Ján Karol Esterházy. Pendant les mois d'été, le compositeur a pour tâche de distraire la famille et ses amis par des récitals en soirée, mais surtout d'enseigner le piano aux deux filles du comte, Marie et Karoline. Les invités sont des amis de chasse du comte, peu cultivés, à l'instar de leur hôte. Schubert, en tant que musicien rémunéré, est associé au personnel de la maison ; du coup, il passe beaucoup de temps en compagnie des cochers et des palefreniers d'origine hongroise. On peut penser que ces gens aiment chanter, et que c'est ainsi que Schubert entre en contact avec des mélodies et chants populaires. Le compositeur tombe inévitablement amoureux de Karoline, la cadette de ses deux élèves ; mais, du fait de sa position sociale, cette relation est évidemment vouée à l'échec. On imagine Schubert se promenant seul dans le grand parc enchanteur aux arbres séculaires, mélancolique et languissant, songeant à ses mélodies.

Schubert compose de nombreuses petites pièces pour piano au château de □ eliezovce, dont certaines pour piano à quatre mains, et les adapte aux compétences pianistiques de ses élèves ; l'*Ungarische Melodie* D. 817 en fait partie. (Schubert intégrera ensuite cette mélodie à une autre œuvre, plus importante, pour piano à quatre mains, le *Divertissement à la hongroise* D. 818.) C'est une pièce enchanteresse, très délicate et pleine de nostalgie, caractérisée par un rythme typiquement hongrois. On dirait presque une étude, où Schubert semble jouer à une espèce de cache-cache harmonique avec ses élèves.

On s'est souvent demandé si Schubert était encore un classique ou déjà un romantique. On ne peut cependant apporter de réponse définitive à cette question. Comme il affectionnait plus particulièrement le genre du lied narratif, on a tendance à le classer parmi les romantiques. Mais il ne faut pas oublier que Ludwig van Beethoven était son modèle. Schubert savait donc que la maîtrise de la grande forme classique est un critère important pour un compositeur. Une écoute attentive de la Sonate en *si* bémol majeur D. 960 révèle que le thème du premier mouvement est la base du matériau motivique de presque toute la sonate – ce qui fait penser aux derniers quatuors à cordes de Beethoven, où le compositeur définit un motif à partir duquel l'œuvre se développe de façon logique. Du moins, Beethoven joue de manière géniale avec cette idée. Mais si chez lui ce principe semble avant tout de pure forme, il apparaît chez Schubert comme un conte, un « voyage d'hiver » le conduisant d'une étape de sa vie à la suivante. Autrement dit, Schubert voudrait être un classique, mais il ne peut, et ne veut peut-être pas non plus, renier le romantique qu'il est. Quant au motif du début du premier mouvement, il ne faut pas chercher bien loin pour voir qu'il prend ses racines dans la musique populaire autrichienne, que la démarche du compositeur ait été consciente ou non. Schubert a passé son enfance dans les ruelles des faubourgs de Vienne, et a grandi avec les chansons des marchands ambulants et des gens de passage. C'est peut-être cette « naïveté » ou ce côté familial du début de la sonate qui, teinté d'une harmonieuse lumière magique, nous touche comme

« un conte d'anciennes saisons », pour reprendre le mot de Heinrich Heine – conte qui a commencé bien avant la musique. Le thème se termine par une question, suivie d'un trille inattendu sur le *sol* bémol grave. Événement sans aucun doute inouï sous cette forme dans l'histoire de la musique jusque-là ! Un trille peut être un simple élément virtuose, ou bien il peut s'agir de deux notes voisines alternant si rapidement qu'elles frottent l'une contre l'autre, que leurs vibrations se gênent mutuellement et se mettent en effervescence. Comme ces interférences acoustiques se produisent dans les graves, l'auditeur les ressent alors presque physiquement. On dirait un tremblement de terre mis en musique. L'auditeur perd tout contact avec la réalité. Encore une fois, Schubert offre une nouvelle chance au destin en répétant le thème et en le concluant à la tonique, *si* bémol majeur, avec un trille sur le *si* bémol grave. Le premier trille est placé sur un ton entier, le second sur un demi-ton : l'intervalle *si* bémol – *ut* bémol. Le frottement est encore plus dense, plus tendu ; lorsqu'il finit par se dissiper, l'auditeur est « redescendu » vers la tonalité de *sol* majeur. L'histoire se poursuit en quelque sorte à un autre niveau de conscience, plus profond.

La dramaturgie rythmique de l'accompagnement est remarquable au cours de l'exposition : au début, c'est d'abord une pulsation de croches, indiquant l'inexorable fuite du temps ; puis, dans un crescendo puissant, cet « avertissement » est intensifié par des triolets, très souvent symboles de la peur de la mort chez Schubert. (On songe à l'accompagnement du *Roi des aulnes*). Seul un mouvement de doubles croches ramène la détente. La transition vers la reprise de l'exposition est aussi très inhabituelle dans ce mouvement. Ces sons presque hachés peuvent se comprendre comme le glissement subit vers un autre monde, si bien que l'exposition nous semble peut-être encore plus familière à la reprise qu'au début. On s'interroge beaucoup sur cette reprise, en raison de la durée exceptionnelle de l'exposition. En musique, toutefois, la notion de temps prend une dimension toute différente. Une musique de vingt-cinq minutes peut parfois couvrir une vie entière. Le sens premier du terme italien

« tempo » est le temps qui passe, et non un quelconque degré de vitesse. Il est impossible de réduire le « tempo » à une simple indication métronomique. Le compositeur indique bien le tempo à respecter. Mais tout dépend de la façon dont l'interprète l'aborde, dans le cadre de sa responsabilité d'artiste et des nécessités, bien entendu. Si tout se passe bien, l'auditeur nouera une nouvelle relation au temps, propre au morceau en question. Ce qui lui permettra d'avoir une perception de la musique plus profonde que celle dictée par l'heure.

Dans cette optique, les indications de reprise notées par Schubert, respectées dans le présent enregistrement, semblent dépasser la seule question de la tradition. Après avoir été rassuré par la reprise de la première partie, le début de l'exposition avec le thème en *ut* dièse mineur (!) « déstabilise » d'autant plus. Lors de la transition du développement à la réexposition, le trille joue un rôle encore plus dramatique que tout au début du morceau. Pour assurer une fin paisible à ce mouvement, et comme s'il voulait soulager toute misère, Schubert recourt à une tournure musicale typique du folklore autrichien.

Tel un « voyage d'hiver », l'*andante sostenuto* semble plonger au plus profond d'un songe. La forme-lied tripartite renvoie à l'*ut* dièse mineur du développement du premier mouvement. Le chant des voix médianes introduit un matériau motivique légèrement modifié, issu du thème du premier mouvement, et complété par des éléments de danse dans les voix externes. La partie centrale, très ample et mélodieuse, également formée de matériau déjà entendu, apparaît une tierce plus bas, dans un *la* majeur libérateur. La réexposition du premier thème (A) nous emmène dans des sphères harmoniques insoupçonnées. Schubert va de la tonalité d'*ut* dièse mineur vers *ut* majeur, puis, en repassant par *ut* dièse mineur, arrive dans un silence de mort en *ut* dièse majeur.

L'exubérant scherzo en *si* bémol majeur, qui comporte également des allusions thématiques au premier mouvement, n'est pas sans rappeler, par son caractère enlevé, le Quintette « La Truite ». Mais, là aussi, Schubert introduit des sonorités mélancoliques,

et le trio en *si* bémol mineur semble être un ländler aux rythmes décalés, appartenant à un monde lointain et détaché.

L'*Allegro ma non troppo* final, en *sol* mineur, comprend deux parties, jouées à deux reprises, rappelant également le dernier mouvement du Quintette en *la* majeur D. 667, « La Truite ». La première partie commence par un signal sur *sol*, qui semble s'exclamer : « Halte là ! » Par la suite, des figures insouciantes se développent, à partir d'un matériau déjà entendu, avec des modulations conduisant de *si* bémol majeur à *la* bémol majeur, pour se terminer par une agréable mélodie en *fa* majeur. Mais ensuite, après un silence, et sans prévenir, la catastrophe arrive : dans la sombre tonalité de *fa* mineur, Schubert cite le finale de sa Sonate en *ut* mineur, comme s'il voulait s'anéantir par ses propres forces. Les deux parties sont reprises, mais la première est élargie de façon dramatique par un contrepoint, et l'autocitation apparaît à la sous-dominante, en *si* bémol mineur. C'est de nouveau un pas vers l'obscurité. La coda met en question de manière étrangement résignée le signal du début, avant que Schubert, dans un ultime sursaut désespéré, ne rassemble toutes ses forces pour arriver à une strette triomphale qui conclut la sonate. On ne peut que se demander comment Schubert, dans les derniers mois de sa vie, a pu composer des œuvres aussi monumentales, tels le Quintette en *ut* majeur, le *Schwanengesang* (*Chant du cygne*), et les trois grandes sonates pour piano, achevées en septembre 1828, année de sa mort, et ce que cela a dû signifier pour lui, d'un point de vue psychique. Au cours de cette même période, d'autres œuvres plus courtes et d'une grande profondeur, essentiellement de caractère sacré, ont vu le jour ; il n'est cependant pas possible de les dater avec précision. Avec *Der Hirt auf dem Felsen* (*Le Pâtre sur le rocher*) D. 965, écrit en octobre 1828, Schubert avait peut-être l'intention d'exposer encore une fois son idée de la vie, telle qu'il l'avait en fait espérée pour lui-même.

Valentin Erben¹

Traduction : Hilla Maria Heintz & Dennis Collins

¹ Membre du quatuor Alban Berg

SHANI DILUKA *piano*

« Révélation », « profondeur sonore », « virtuosité ailée », sont autant de termes que l'on peut lire à propos de cette pianiste « hors norme » (source *Diapason-Classica-Figaro*).

Entre ses deux cultures, occidentale et orientale, Shani Diluka mène une carrière internationale, défendant un répertoire vaste mais dans la transmission et l'exigence des grands penseurs de la musique (de Schnabel à Kempff dont la critique lui fait régulièrement référence dans son jeu).

C'est ainsi qu'elle est l'invitée de prestigieuses salles, notamment le Concertgebouw d'Amsterdam, la salle Pleyel ou la Cité de la Musique, au théâtre de La Fenice, au festival de La Roque d'Anthéron dont elle est l'une des grandes fidèles, à l'Arsenal de Metz, au Grand Théâtre de Bordeaux, au Festival international de Menton, à Tokyo faisant l'ouverture de la Folle journée, pianiste principale du festival de Zubin Mehta à Bombay ou faisant la clôture du festival de Verbier cette année...

Ayant comme partenaires privilégiés Valentin Erben violoncelliste mythique du quatuor Alban Berg, Natalie Dessay avec laquelle elle collabore régulièrement ou le quatuor Ebène, Shani joue également en concerto sous la baguette de chefs tels Lawrence Foster, Vladimir Fedosseïev, Gábor Takács-Nagy, Ludovic Morlot, Eivind Gullberg Jensen, Kwame Ryan ou Andrew Manze... Elle collabore ainsi auprès de prestigieux interprètes de toute génération : Teresa Berganza, les quatuors Pražák et Ysaÿe ou les quatuors Belcea et Modigliani. À l'écoute de son temps, elle travaille auprès de grands compositeurs d'aujourd'hui : Kurtág, Rihm ou Mantovani dont elle a créé une œuvre. Soucieuse du jeune public, elle grave un livre-disque Chopin et, et *L'Histoire de Babar* avec Natalie Dessay, tous deux aux Éditions Didier Jeunesse-Hachette livre et recevant le coup de cœur Charles Cros.

Après de brillantes études couronnées par un premier prix à l'unanimité suivies d'un cycle de perfectionnement au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, de grands

maîtres tels Leon Fleisher, Maria João Pires, Menahem Pressler ou Murray Perahia la remarquent et l'invitent à travailler auprès d'eux. Elle intègre également la très prestigieuse Fondation de Côme où seuls six pianistes dans le monde sont choisis chaque année. Ses enregistrements, parus chez Mirare de Beethoven, Mendelssohn et Grieg recueillent de multiples récompenses (Choc de la musique, RTL d'Or, Choix d'Arte, de Gramophone, de Mezzo, Vogue Japon, etc.).



'We are more closely connected to the invisible than to the visible', said Novalis, that genius who was such an inspiration to Schubert. Their interlocking destinies as young poets and seekers after meaning, both of whom died in the prime of life, lead us to this reflection: do the invisible and the infinite connect us to the present and the eternal?

Like emptiness and fullness in Chinese calligraphy, or chiaroscuro in Rembrandt, the infinitely small becomes infinitely large, in a quest inherent to truth, like the seashell one holds to one's ear to hear the vastness of the sea . . . Schubert takes us into those invisible regions that penetrate the heart, that pure fragility one finds in the shadows of children . . .

Thus Schubert wrote in 'My Dream', a letter of 3 July 1822: 'I again wandered into a distant land. For long, long years I sang songs. When I would sing of love, it turned to pain. And when I would sing of pain, it turned to love. Thus love and pain divided me.' In this infinite hollow between love and sorrow lies unfathomable mystery.

Thus the last sonata and the delicate cantilenas of the *ländler* and the waltzes show us the extent to which Schubert's language is to be found in these interstices, transformed into polyphony or subtle pedals that I wanted to use like the brush of the Chinese calligrapher, between emptiness and fullness . . . Inner silences that appear in the first recordings of this sonata played by Artur Schnabel.

Nurtured on the folklore essential to his heart, which is found in the *ländler* and right up to the very last notes of the sonata (we retrace here the *Valses nobles et sentimentales* that were later to inspire another 'watchman of light', Maurice Ravel), Schubert takes us from the simplest language to the most profound pathways of the soul, as this blue bird whispers in my ear. Like the vision of William Blake:

To see a World in a grain of sand,
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
And eternity in an hour.

Shani Diluka

Franz Schubert was born in 1797 in Vienna, a city that was soon to redefine itself. The Holy Alliance brought Napoleon's expansionism to a halt in 1813, after nearly quarter of a century of struggle. Vienna breathed again. With the Congress of Vienna, Metternich created a new European order under the domination of Austria. But what was Austria? A nation, or just an idea of the Habsburg dynasty? In order to give himself a free hand, the chancellor wished to reinstall the Ancien Régime in Austria, with the help of a well-organised police force and the reintroduction of censorship. Was this the positive effect of the French Revolution for which artists and intellectuals had hoped? The emerging Viennese bourgeoisie at once reacted by repression: they enjoyed the peace, asked no further questions, walked in the Prater, sang and danced. But something was still simmering under the surface, as was to be demonstrated by the bloody revolution of March 1848.

In my view, the horrors of the French Wars and the ensuing period of double-edged peacetime nourished – whether consciously or unconsciously – the development of the adolescent Franz Schubert's personality. It remains to be seen whether Schubert's music is in fact typically 'Viennese'. One thing seems certain to me: this music could only have been written in Vienna. So in a broad sense, perhaps, it actually is deeply Viennese music: on the surface lies the seemingly unruffled world of blissful melodies – but beneath it, through his endless imagination and harmonic creativity, Schubert gives us a glimpse of his inner life, his hopes, his fears, his faith in life and his struggle with death. In truth, we can never really fathom the compositional means by which he achieved this. And because, despite everything, he always remains modest and human, we trust him in his music, allow ourselves to be guided by it, and all of a sudden find we are face to face with ourselves.

At no time was so much dance music written in Vienna as in the Biedermeier period. Little by little the middle classes replaced the aristocracy as cultural bearers. As a result, public concert halls, theatres, and ballrooms came into being. Dance was part

of bourgeois education, as is illustrated by a book title of 1830, *Die Tanzkunst als Bildungsmittel der Jugend* (The art of dance as a means of educating young people). In 1825, a *Sammlung von 50 der neuesten Deutschen Tänze für diesen Carneval, componirt für das Pffe. von eben so vielen Tonsetzern* (Anthology of fifty of the latest German Dances for this Carnival season, written for the pianoforte by the same number of composers) was published. Among its fifty (!) composers we find – as it were in the company of the ‘also rans’ – Messrs Ludwig van Beethoven and Franz Schubert.

Courtly dance forms blended with their folk equivalents. From the minuet developed all sorts of three-steps such as the *Deutscher*, the *ländler*, and finally the waltz. The last-named was initially frowned upon because of its sometimes very rapid tempos, which often caused ‘dizzy turns’. Even Metternich’s censors spoke out against this ‘waltzing and the feeling of enjoying an unprecedented level of freedom’. Nevertheless, it was precisely this form of the dance that commenced a triumphal progress which has lasted right down to our own time.

Schubert loved making music in company. He played to accompany dancing or simply because he wanted to entertain his friends. He often improvised on the spot – if he liked something, he wrote it down later.

The form of these dances is as simple as can be imagined. Usually they consist of two eight-bar periods, both repeated. Only rarely are these two sections expanded to twice or three times their length in multiples of eight bars.

The rhythmic structure is equally clear: it is invariably in triple time. But Schubert enjoys altering the accentuation by use of a syncopated rhythm. In no.13 of the *Valses sentimentales* D779, for example, he extends the triple metre in the right hand to three beats containing two quavers each, while the left hand retains the orthodox one-two-three rhythm in crotchets. As a result, we feel a strange floating rhythm. The influence of Bohemian and Hungarian folk music is perceptible here. (A notable example of this rhythmic effect is the Scherzo of Dvořák’s Symphony no.7 in D minor.)

But Schubert also varies the waltzing sensation by placing an

accent on the second or third crotchet, as in D790 no.8. These accents in his music are always to be understood as representing the physical weight of the dancer and never as a sharp selective emphasis.

His melodic ingenuity seems inexhaustible, as is the variety of (harmonic) atmospheres.

We are inclined to regard this music as a given, because it is printed on paper – ‘available’ whenever we like. But let us imagine we are sitting among his friends, full of curiosity, to witness the birth of this music, in which Schubert employs a small, utterly simple entertainment form of the Biedermeier era to express his own boundless emotional world! And yet at the same time that world transcends any definable attachment to place and time.

Schubert wrote his *Ungarische Melodie* (Hungarian melody) D817 on 2 September 1824, during a stay at Zseliz Castle. This was a hunting lodge of the Esterházy family in an isolated location among extensive fields and forests, about 80 km north of Budapest. (At the time this part of present-day Slovakia belonged to Hungary.) He was staying there for the second time in the employ of Count Johann Karl (Ján Karol) Esterházy.

Schubert’s task during these summer months was to entertain the family and their friends in the evening with music, and above all to give piano lessons to the Count’s two daughters, Marie and Karoline. The guests were mostly hunting friends of the Count and – like himself – probably not especially cultured. As a paid employee, however, the composer was assigned to the household staff, and spent many an hour among the Hungarian coachmen and grooms. There was certainly singing here too, and so he came into contact with their folk tunes and songs.

Of course, it was inevitable that he should fall in love with Karoline, the younger of his two charges – although, in view of his social position, there was no hope of fulfilment. Hence we can easily imagine how Schubert must have walked alone in the large, dreamy park with its old trees – somewhat melancholically, his head full of yearning thoughts and melodies.

Many small piano pieces were written at Zseliz, some of them

for piano duet – calculated to be manageable for his pupils’ playing techniques – in addition to this *Ungarische Melodie*. (Incidentally, Schubert subsequently incorporated some of these short compositions in a larger work for piano four hands, the *Divertissement à la hongroise* D818.) It is an enchantingly calm, tender composition, full of longing, and steeped in typical Hungarian rhythms. It almost seems to be a teaching piece in which Schubert plays harmonic hide-and-seek with his pupils. Much has been written about whether Schubert was still a Classical composer or already a Romantic. There is probably no definitive answer to this question. Given the fact that the narrative song is perhaps the form in which he feels most at home, one is inclined to categorise him among the Romantics. On the other hand, Beethoven was for him the great model to follow. He was conscious that the mastery of large-scale Classical form is an important criterion for a composer. If we listen attentively to the Sonata in B flat major D960, we find that the theme of the first movement constitutes the basis for the motivic material of almost the entire work. This naturally reminds us of the late quartets of Beethoven, in which the composer deploys a motif from which the whole work then logically develops. At any rate, Beethoven experiments with this notion in inspired fashion. But while we experience this principle in Beethoven as an element of form, in Schubert we feel it rather as a narrative, a ‘winter journey’ from one stage in life to the next. In other words, Schubert would be like to be a Classicist, but cannot – and ultimately perhaps will not – deny the Romantic in himself. One need not look far to demonstrate that the initial motif of the first movement has its roots in Austrian folk music – whether this was a conscious or unconscious process in Schubert’s case. He spent his childhood in the streets of the suburbs of Vienna and grew up with the songs of the wayfarers and street vendors. It is perhaps this ‘naivety’ and perhaps, too, this familiarity of the opening of the sonata that – bathed in a magical harmonic light – touches us like a ‘fairytale from olden days’, which has already begun long before the music actually starts.

The theme ends with a question – and then comes a trill on a low G flat: perhaps an unprecedented occurrence in the history of music until that point! A trill may be no more than a virtuoso element, or else it may consist of two adjacent notes sounded in such rapid alternation that they clash with each other, so that their different vibrations interfere with each other, creating turmoil. Since this occurs here in the bottom register, the listener experiences these acoustic interferences almost physically. It is as if we hear an earthquake expressed in music, as two strata shift and enter into conflict. Listeners feel the ground pulled from under their feet.

Schubert gives fate a ‘second chance’ and repeats the theme, allowing it to end affirmatively on the tonic of B flat major – and then comes a trill on a low B flat. Whereas the first time we heard a trill on a whole tone, this time the interval between the notes is a semitone, B flat - C flat. The resulting friction is even tighter and tenser, and its resolution moves the listener ‘down’ into G flat major. And, as it were, the narrative moves on to a new and deeper level of consciousness.

It is worth commenting on the rhythmic dramaturgy as revealed in the accompaniment during the course of the exposition. While at first there are throbbing quavers pointing to the inexorable progression of time, this ‘admonition’ is intensified, in a mighty crescendo, by triplets, which in Schubert usually symbolise fear of death. (One need only think of the piano accompaniment in *Erlkönig*.) Only the resolution in a semiquaver texture affords relaxation.

Another most unusual feature in this movement is the transition to the repeat of the exposition. We can understand these fitful sonic fragments as a sudden slide into another world, so that the new beginning subsequently seems, if anything, even more familiar to us than at the start.

There has been much debate about whether the exposition of this movement should be repeated, given its extreme length. In music, however, time takes on an entirely different dimension. A twenty-five-minute piece can sometimes depict a whole human life. After all, the Italian word ‘tempo’ initially means

only ‘time’ and not an arbitrary degree of velocity. The ‘tempo’ can never be reduced to a metronome marking. To be sure, the composer indicates the tempo. But it all comes down to how the interpreter handles it – always, of course, within the bounds of artistic necessity and responsibility. When all goes well, the listener will acquire a new and specific sense of time for each piece of music. Those who enter this new temporal dimension will have a deeper musical experience than someone who keeps an eye on the clock while listening.

In this sense, it seems to me that Schubert’s repeat signs – which are observed on this CD – are more than a mere matter of tradition. After the ‘reassuring’ repeat of the first section, the start of the development with the theme in C sharp minor (!) is all the more ‘unsettling’. In the transition from the development to the recapitulation, the trill then plays a still more dramatic role than at the beginning. For the soothing conclusion to the movement – as if he wanted to assuage all distress – Schubert uses a formula typical of Austrian folk music.

The Andante sostenuto seems to me to resemble a *Winterreise* immersed in deepest dream. The ternary (‘lied’) form refers back to the C sharp minor of the first movement’s development. The melody in the middle voices presents slightly modified motivic material from the theme of the first movement, accompanied by dancelike elements in the outer voices. The expansive, melodious middle section – also built on previously heard material – appears a third lower, in a redemptive A major. The return of the A section takes us into undreamt-of harmonic worlds. Starting out from C sharp minor once more, Schubert reaches C major (!), only to move back through C sharp minor into the deathly hush of C sharp major.

The effervescent Scherzo in B flat major – also consisting of thematic material from the first movement – is reminiscent in its freshness of the song *Die Forelle* (The trout). But even here Schubert strikes a wistful note, and the Trio in B flat minor suggests a rhythmically alienated ländler from a faraway world. The concluding Allegro ma non troppo in G minor consists

of two sections, both of which are heard twice – as in the last movement of the ‘Trout’ Quintet. The first section begins with a signal on G, like an exclamation mark: ‘Stop!’ After this, carefree figuration is developed (again from material we have already met) and modulates from B flat major to A flat major, then flows into an amiable melody in F major. But then, after a two-bar rest, the catastrophe abruptly descends: in a dramatic F minor, Schubert quotes the finale of his Sonata in C minor, as if he wanted to destroy himself with his own forces. The interplay of the two sections is repeated, but now the first of them is dramatically enhanced by contrapuntal writing, and the self-quotation appears in its subdominant, B flat minor – another step down into darkness. In the coda, the opening signal is called into question in an oddly resigned manner, before Schubert, as if in desperation, gathers up all his strength for the last time in order to reach a triumphant concluding stretto.

We must ask ourselves how Schubert, in this relatively short period of the last months of his life, could write such mighty works such as the String Quintet in C major, *Schwanengesang*, and the three great piano sonatas (completed in September of the year of his death, 1828), and what psychological meaning this may have had for him. During this same period he also produced profound, mostly short sacred works, although the dating of these is not unequivocally established. With *Der Hirt auf dem Felsen* (The shepherd on the rock) D965 (October 1828), he may perhaps have wished to show once more the life he would really have hoped for.

Valentin Erben¹

Translation: Charles Johnston

¹ Member of the Alban Berg Quartet

SHANI DILUKA *piano*

‘Revelatory’, ‘depth of sound’, ‘soaring virtuosity’ are among the terms that have been used to describe this ‘extraordinary interpreter’ (sources: *Diapason-Classica-Le Figaro*).

Between her two cultures, western and eastern, Shani Diluka pursues an international career, championing a wide repertoire but always mindful of passing on the rigorous standards of the great thinkers of music (from Schnabel to Kempff, to whom critics regularly refer when discussing her playing).

She is a regular guest at leading venues such as the Amsterdam Concertgebouw, the Salle Pleyel and Cité de la Musique in Paris, the Teatro La Fenice in Venice, the Festival de La Roque d’Anthéron of which she is one of the most loyal visitors, the Arsenal de Metz, the Grand Théâtre de Bordeaux, the Menton International Festival, La Folle Journée in Tokyo (where she gave the opening concert), Zubin Mehta’s Bombay Festival where she was principal pianist, and the Verbier Festival at which she gave the closing concert in 2014.

Shani Diluka’s main chamber music partners include Valentin Erben, the legendary cellist of the Alban Berg Quartet, Natalie Dessay with whom she appears regularly, and the Quatuor Ébène. She also performs as a concerto soloist under conductors such as Lawrence Foster, Vladimir Fedoseyev, Gábor Takács-Nagy, Ludovic Morlot, Eivind Gullberg Jensen, Kwame Ryan, and Andrew Manze. Among her other partners are prestigious performers of all generations: one need only mention Teresa Berganza, the Pražák, Ysaÿe, Belcea and Modigliani quartets. She is also in tune with her own times and works with some of today’s leading composers, including Kurtág, Rihm, and Mantovani (one of whose works she premiered). Her interest in young audiences has led her to record a CD-book on Chopin and *L’Histoire de Babar* with Natalie Dessay, both for Éditions Didier Jeunesse-Hachette Livre, which were awarded a Coup de Cœur Charles Cros.

After brilliant studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris culminating in a Premier Prix by unanimous

decision of the jury and followed by a postgraduate course in the same institution, she came to the attention of great maestros such as Leon Fleisher, Maria João Pires, Menahem Pressler, and Murray Perahia, who invited her to work with them. She also entered the highly prestigious Como International Piano Foundation, which selects only six pianists in the world each year. Her recordings of Beethoven, Mendelssohn, and Grieg, released on Mirare, have earned her many awards, notably ‘Choc’ du Monde de la Musique, RTL d’Or, Choix d’Arte, Gramophone Editor’s Choice, Sélection de Mezzo, and a Vogue prize in Japan.



„Wir sind mit dem Unsichtbaren mehr verbunden als mit dem Sichtbaren“ schrieb Novalis, das Dichtergenie, das auch Schubert so sehr inspiriert hat. Ihr persönliches, einander so ähnliches Schicksal als nach Sinn suchende und viel zu früh verstorbene Künstler bringt einen zu folgender Überlegung: Ist der Mensch über das Unsichtbare und das Unendliche mit der Gegenwart sowie der Ewigkeit verbunden?

Wie das Leere und das Volle als Gegensatzpaar in der chinesischen Kalligrafie oder die Hell-Dunkel-Malerei bei Rembrandt wird das unendlich Kleine unendlich groß, in einer der Wahrheit innewohnenden Suche, genau wie die Muschel, welche einem, hält man sie ans Ohr, die unendliche Weite des Meeres vermittelt. Schubert entführt einen in dieses, das Herz durchdringende Unsichtbare, diese reine Verletzlichkeit, wie man sie bei kleinen Kindern findet...

Franz Schubert schreibt in „Mein Traum“, einem Brief vom 3. Juli 1822: „Und zum zweytenmahl [...] wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.“ In dieser unendlichen, zwischen Liebe und Schmerz befindlichen Tiefe besteht dieses unergründliche Mysterium weiterhin.

So belegen Schuberts letzte Sonate und die zarten Kantilenen seiner Ländler und Walzer, wie sehr sich seine Sprache in den kleinsten musikalischen Zwischenräumen bewegt, polyphon oder mit subtilem Pedalspiel, das ich wie den Pinsel bei der chinesischen Kalligrafie einsetze, zwischen dem „Leeren“ und dem „Vollen“.... Innere Pausen, die auch auf den ersten Aufnahmen dieser Sonate im Spiel Artur Schnabels hervortreten. Gespeist von der für Schubert so überaus wichtigen Volksmusik, deren Spuren man in den Ländlern sowie bis in die letzten Noten der Sonate findet (Bezug genommen wird hier auf die „Vales nobles“ sowie die „Vales sentimentales“, die später auch einen anderen „Hüter des Lichtes“ inspirieren sollten,

nämlich Maurice Ravel), entführt der Komponist den Hörer von der allerschlichsten musikalischen Aussage hin zu den tiefsten Tiefen der menschlichen Seele, wie es mir dieser blaue Vogel ganz leise ins Ohr zwitschert... Oder um es mit dem englischen Dichter William Blake zu sagen:

„Um die Welt in einem Sandkorn zu seh'n,
und den Himmel in einer wilden Blume,
halte die Unendlichkeit auf deiner flachen Hand
und die Ewigkeit in einer Stunde.“

Shani Diluka

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Franz Schubert kam 1797 in Wien zur Welt, in einer Stadt, die sich bald neu definieren sollte. Die heilige Allianz hatte dem Expansionsstreben Napoleons 1813 nach fast einem Vierteljahrhundert Kampf ein Ende gesetzt. Wien atmete auf. Mit dem „Wiener Kongress“ schuf Metternich eine Neuordnung Europas, unter der Vorherrschaft Österreichs. Doch was war Österreich? Eine Nation oder nur eine Idee des Hauses Habsburg? Um den Rücken frei zu haben, wollte der Staatskanzler in Österreich das „Ancien Régime“ wieder einrichten, und zwar mit Hilfe eines durchorganisierten Polizeiparates und der Wiedereinführung der Zensur. Waren dies die positiven Auswirkungen der französischen Revolution, wie sie sich Künstler und Intellektuelle erhofft hatten? Das gerade entstehende Wiener Bürgertum übte sich sofort im Verdrängen: Man genoss den Frieden, stellte sich weiter keine Fragen, ging im Prater spazieren, sang und tanzte. Dass es aber unter der Oberfläche gewaltig brodelte, sollte die blutige Revolution vom März 1848 beweisen.

Die Schrecken der Franzosenkriege und die darauf folgende „doppelbödige“ Friedenszeit bildeten, wohl bewusst oder unbewusst, den Nährstoff für die Persönlichkeitsbildung des

heranwachsenden Franz Schubert. Es sei dahingestellt, ob Schuberts Musik eine typisch „wienersische“ Musik ist. Eines scheint mir sicher: Diese Musik konnte nur in Wien entstehen. So ist sie in einem weiten Sinn aber vielleicht tatsächlich eine zutiefst wienersische Musik. An der Oberfläche gesehen ist da die scheinbar heile Welt der Melodienseligkeit – darunter aber, durch seine unendliche Phantasie und Kreativität in der Behandlung der Harmonien, öffnet uns Schubert den Blick in sein Inneres, seine Hoffnungen, seine Ängste, seinen Glauben an das Leben und seinen Kampf mit dem Tod. Freilich werden wir nie wirklich ergründen können, mit welchen kompositorischen Mitteln er dies in Wahrheit erreicht. Und weil er bei alledem immer bescheiden und menschlich bleibt, vertrauen wir ihm in seiner Musik, lassen uns von ihr führen und stehen mit einem Mal uns selbst gegenüber.

Zu keiner Zeit wurde in Wien so viel Tanzmusik geschrieben wie im Biedermeier. Nach und nach tritt das Bürgertum als Kulturträger an die Stelle des Adels. So entstehen öffentliche Konzertsäle, Theater- und Ballsäle. Die Tanzkunst ist Teil der bürgerlichen Bildung, wie uns ein Buchtitel aus dem Jahr 1830 illustriert: „*Die Tanzkunst als Bildungsmittel der Jugend*“. Im Jahre 1825 war bereits in Wien eine „Sammlung von 50 der neuesten deutschen Tänze für diesen Carneval, componirt für das Pffe. von eben so vielen Tonsetzern“ erschienen. Unter den fünfzig (!) Komponisten finden wir, gleichsam „unter ferner liefen“, die Herren Ludwig van Beethoven und Franz Schubert. Höfische Tanzformen vermischen sich mit volkstümlichen: Aus dem Menuett entwickeln sich alle möglichen Arten von Dreierschritten, wie zum Beispiel der „Deutsche“, der „Ländler“ und schließlich der Walzer. Letzterer ist zunächst verpönt wegen seiner zeitweise sehr raschen Tempi, die oft ein „schwindelerregendes Drehen“ bewirken. Sogar Metternichs Zensurbehörden melden sich zu Wort gegen dieses „Walzen und das Gefühl, eine bisher nicht gekannte Freiheit zu genießen“. Dennoch sollte gerade diese Form des Tanzes bis in unsere Zeit hinein ihren Siegeszug antreten.

Schubert liebte es, in Gesellschaft zu musizieren. Er spielte zum Tanz auf oder wollte seine Freunde einfach unterhalten. Oftmals improvisierte er spontan; wenn ihm etwas gefiel, so schrieb er es später nieder. Die Form dieser Tänze ist denkbar einfach. Meist sind es zwei mal acht Takte, die jeweils wiederholt werden. Nur selten erweitern sich die Teile auf ein Zwei- oder Dreifaches von acht Takten. Auch die rhythmische Struktur ist klar: Es ist immer ein Dreiertakt. Allerdings verändert Schubert gerne die Gewichtung, etwa durch einen synkopierten Rhythmus. In der Nr. 13 der „Valse Sentimentales“ D 779 beispielsweise erweitert er den Dreierhythmus in der rechten Hand auf drei Schläge, die jeweils zwei Viertel beinhalten, während die linke Hand den kleinen Dreierschritt beibehält. Dadurch empfinden wir einen merkwürdig schwebenden Rhythmus. Hier wird übrigens der Einfluss der böhmischen und ungarischen Volksmusik spürbar. (Ein prominentes Beispiel für diesen rhythmischen Effekt ist das Scherzo der 7. Symphonie in d-Moll von Antonín Dvořák.) Aber auch durch Setzen von Akzenten auf dem zweiten oder dritten Viertel variiert Schubert das Walzergefühl, so zum Beispiel in der Nr. 8 aus D 790. Diese Akzente sind in seiner Musik immer als körperliche Gewichtung des Tänzers zu verstehen und nie als scharfe punktuelle Betonung. Sein Einfallsreichtum an Melodien scheint unerschöpflich, ebenso die Vielfalt an (harmonischen) Stimmungen.

Wir sind geneigt, diese Musik als etwas Gegebenes anzusehen, weil sie auf Papier gedruckt und somit stets „abrufbar“ ist. Aber stellen wir uns vor, wir säßen voller Neugierde unter Schuberts Freunden und wären Zeugen des Entstehens dieser Musik, bei der sich der Komponist einer kleinen, sehr einfachen Unterhaltungsform des Biedermeier bedient, um seine eigene grenzenlose Gefühlswelt auszudrücken! Und diese Welt entzieht sich freilich jeder erklärbaren Gebundenheit an Ort und Zeit.

Schubert schrieb seine „Ungarische Melodie“ am 2. September 1824 während eines Aufenthalts auf Schloss Zelis, einem einsam inmitten weiter Felder und Wälder etwa 80 km nördlich von

Budapest gelegenen Jagdschloss der Familie Esterházy. (Damals gehörte dieser Teil der heutigen Slowakei zu Ungarn). Zum zweiten Mal war Schubert dort vom Grafen Ján Karol Esterházy engagiert worden, um während der Sommermonate die Familie und deren Freunde abends mit Musik zu unterhalten, und vor allem die beiden Töchter der Familie, Marie und Karoline, im Klavierspiel zu unterrichten. Gäste waren meist Jagdfreunde des Grafen, welche, wie auch dieser selbst, wohl nicht besonders kultiviert waren. Schubert, als bezahlter Angestellter, wurde eher dem Hausgesinde zugeordnet und verbrachte manche Stunde unter den ungarischen Kutschern und Pferdeknechten. Sicher wurde hier auch gesungen, und so kam Schubert mit deren volkstümlichen Melodien und Liedern in Berührung. Freilich konnte es nicht ausbleiben, dass er sich in Karoline, die jüngere seiner beiden Schützlinge, verliebte; in Anbetracht seiner gesellschaftlichen Stellung freilich ohne jegliche Hoffnung auf Erfüllung. So können wir uns gut vorstellen, wie Schubert in dem großen und verträumten Park mit altem Baumbestand einsam spazieren ging, etwas melancholisch, den Kopf voller Sehnsuchtsgedanken und Melodien.

Viele kleine Klavierstücke, u. a. für Klavier zu vier Händen, entstanden auf Zelis; Stücke, die seine Schülerinnen spieltechnisch bewältigen konnten, so auch die „Ungarische Melodie“ D 817. (Schubert integrierte diese übrigens dann später in ein größeres Werk für Klavier zu vier Händen, das „Divertissement à la hongroise“ D 818.) Es ist ein bezaubernd stilles, zartes Stück, voller Sehnsucht, mit typisch ungarischem Rhythmus. Fast scheint es ein Lehrstück zu sein, in dem Schubert mit seinen Schülerinnen ein harmonisches Versteck- und Überraschungsspiel treibt.

Es wurde schon viel darüber geschrieben, ob Schubert noch ein Klassiker oder schon ein Romantiker sei. Es gibt wohl keine endgültige Antwort darauf. Angesichts der Tatsache, dass das erzählende Lied vielleicht die Form ist, in der er sich am wohlsten fühlt, ist man einerseits geneigt, ihn der Romantik zuzuordnen. Andererseits war Beethoven sein großes Vorbild. Schubert war

bewusst, dass die Beherrschung der großen klassischen Form für einen Komponisten ein wichtiges Kriterium ist. Wenn wir die Sonate in B-Dur D 960 aufmerksam anhören, stellen wir fest, dass das Thema des ersten Satzes die Basis für das motivische Material nahezu der ganzen Sonate darstellt. Das lässt uns natürlich an die letzten Streichquartette Beethovens denken, in denen der Komponist ein Motiv aufstellt, aus dem sich dann das ganze Werk logisch entwickelt. Zumindest experimentiert Beethoven auf geniale Weise mit diesem Gedanken. Doch während wir dort dieses Prinzip als ein formales erleben, empfinden wir es bei Schubert eher als eine Erzählung, eine „Winterreise“, von einer Lebensstation zur nächsten.

Anders ausgedrückt: Schubert möchte Klassiker sein, kann aber den Romantiker in sich nicht verleugnen. Man muss nicht weit suchen, um nachzuweisen, dass das Anfangsmotiv des ersten Satzes, bewusst oder auch unbewusst, seine Wurzeln in der österreichischen Volksmusik hat. Seine Kindheit verbrachte der Komponist in den Gassen der Vororte Wiens und wuchs mit den Liedern der Wanderer und Straßenverkäufer auf. Es ist vielleicht gerade diese „Naivität“ oder auch Vertrautheit des in ein magisch-harmonisches Licht getauchten Beginns der Sonate, welche uns berührt wie ein „Märchen aus uralten Zeiten“, das schon längst begonnen hat, bevor die Musik tatsächlich anfängt. Das Thema endet mit einer Frage, und dann unterbricht ein Triller auf dem tiefen Ges unerwartet den Lauf der Musik! In dieser Art ein bis dahin nicht dagewesenes Ereignis der Musikgeschichte. Ein Triller kann ein lediglich virtuoseres Element sein oder einfach nur zwei benachbarte Töne, die so rasch abwechselnd erklingen, dass sie sich aneinander reiben, sich ihre unterschiedlichen Schwingungen gegenseitig stören und in Aufruhr bringen. Da sich dies hier im tiefen Klangregister abspielt, erlebt der Zuhörer diese akustischen Interferenzen fast körperlich. Es ist wie der musikalische Ausdruck eines Erdbebens. Der Zuhörer verliert den Boden unter den Füßen. Schubert gibt dem Schicksal noch einmal eine „Chance“, wiederholt das Thema, lässt es affirmativ auf der Tonika B-Dur enden, dann Triller

auf dem tiefen B. War es beim ersten Mal ein Ganztontriller, ist es diesmal ein Halbton B – Ces. Die Reibung ist noch dichter, spannungsvoller, und, indem sie sich auflöst, wird der Zuhörer nach Ges-Dur „hinuntergeführt“. Gleichsam auf einer neuen, tieferen Bewusstseinssebene verläuft die Erzählung nun weiter.

Bemerkenswert ist hier die rhythmische Dramaturgie, so, wie sie sich im Laufe der Exposition in der Begleitung zeigt: Sind es zunächst pochende Achtel, die das unerbittliche Fortschreiten der Zeit anzeigen, wird diese „Mahnung“ in einem gewaltigen Crescendo gleichsam intensiviert durch Triolen, die bei Schubert meist die Angst vor dem Tod symbolisieren. (Man denke nur an die Klavierbegleitung im „Erlkönig“). Erst die Auflösung in eine Bewegung von Sechzehnteln bringt wieder Entspannung. Ganz ungewöhnlich erscheint in diesem Satz auch die Überleitung zur Wiederholung der Exposition. Wir können diese fast abgehackten Klangfetzen als ein plötzliches Abgleiten in eine andere Welt verstehen, so dass uns der Wiederbeginn hier womöglich noch vertrauter erscheint als beim Anfang. Angesichts der ungewöhnlichen Länge der Exposition wird viel über ihre Wiederholung diskutiert. In der Musik jedoch bekommt die Zeit eine ganz andere Dimension. Ein Musikstück von 25 Minuten kann uns manchmal ein ganzes Menschenleben beschreiben.

Das italienische Wort „Tempo“ bedeutet zunächst lediglich „Zeit“ und nicht einen beliebigen Schnelligkeitsgrad. Das „Tempo“ kann man nie auf eine Metronom-Angabe reduzieren. Wohl gibt der Komponist das Tempo vor, es kommt aber immer darauf an, wie der Interpret damit umgeht, selbstverständlich immer im Rahmen künstlerischer Notwendigkeit und Verantwortung. Im guten Fall wird sich beim Hörer ein neues und für das jeweilige Musikstück spezifisches Zeitgefühl einstellen. Wer sich auf diese neue Bedeutung der Zeit einlässt, wird ein tieferes Musikerlebnis erfahren, als wenn er beim Zuhören ständig auf die Uhr sieht.

In diesem Sinne scheinen mir die Wiederholungsvorgaben Schuberts – wie sie auch auf der vorliegenden CD beachtet werden – mehr als eine bloße Frage der Tradition: Nach der „versichernden“ Wiederholung des ersten Teils wirkt der Beginn der Durchführung mit dem Thema in cis-Moll (!) nur umso „verunsichernder“. Beim Übergang von der Durchführung in die Reprise spielt der Triller dann eine noch dramatischere Rolle als zu Beginn. Für den befriedenden Abschluss des Satzes, gleichsam als wolle er alle Not lindern, verwendet Schubert eine typische Wendung aus der österreichischen Volksmusik.

Das „Andante sostenuto“ scheint mir wie eine „Winterreise“ in tiefsten Traum getaucht. Die dreiteilige Liedform knüpft an das cis-Moll der Durchführung des ersten Satzes an. Der Gesang der Mittelstimmen bringt leicht abgeändertes motivisches Material aus dem Thema des ersten Satzes, ergänzt durch tänzerische Elemente in den Außenstimmen. Der weit ausladende melodiose, ebenfalls aus schon bekanntem Material gebaute Mittelteil erscheint eine Terz tiefer in erlösendem A-Dur. Die Wiederkehr des A-Teils bringt uns harmonisch in ungeahnte Welten. Ausgehend wieder von cis-Moll gelangt Schubert nach C-Dur (!), um dann zurück über cis-Moll gleichsam in einer Art Grabesruhe von Cis-Dur anzukommen.

Das übersprudelnde, auch aus Themenmaterial des 1. Satzes bestehende Scherzo in B-Dur erinnert in seiner Frische an die „Forelle“. Doch auch hier schlägt Schubert wehmütige Töne an und das Trio in b-Moll erscheint wie ein rhythmisch verfremdeter Ländler aus einer entrückten Welt.

Das abschließende „Allegro ma non troppo“ in g-Moll besteht aus zwei Teilen, die zweimal erklingen, ähnlich wie im letzten Satz des „Forellenquintetts“. Der erste Teil beginnt mit einem Signal auf „G“, wie ein Ausrufezeichen: „Halt ein!“. In der Folge entwickelt sich unbeschwertes Figurenwerk, wieder aus bekanntem Stoff, modulierend über B-Dur nach As-Dur, und mündet dann in eine freundliche Melodie in F-Dur. Doch dann,

nach einer Generalpause, bricht unvermittelt die Katastrophe herein: In dramatischem f-Moll zitiert Schubert sein Finale der Sonate in c-Moll, gleichsam als wolle er sich selbst mit seinen eigenen Gewalten zerstören. Das Spiel der beiden Teile wird wiederholt, allerdings wird der erste Teil durch kontrapunktische Arbeit dramatisch erweitert und das Selbstzitat erscheint in der Subdominante b-Moll; dies ist wieder ein Schritt hinunter ins Dunkel. In der Coda wird das Anfangssignal merkwürdig resignierend in Frage gestellt, bevor Schubert gleichsam verzweifelt zum letzten Mal all seine Kräfte zusammen nimmt, um zu einer triumphalen Schlussstretta zu gelangen.

Wir müssen uns fragen, wie Schubert in dieser relativ kurzen Zeit der letzten Monate seines Lebens solch gewaltige Werke wie das Streichquintett in C-Dur, den „Schwanengesang“ und die drei großen Klaviersonaten (vollendet im September seines Todesjahres 1828) schreiben konnte, und was dies seelisch für ihn bedeutet haben mag. Es entstanden in dieser Zeit noch tiefgründige, aber vornehmlich kurze geistliche Werke, wobei allerdings die Datierung dieser Werke nicht eindeutig geklärt ist. Mit dem „Hirt auf dem Felsen“ D 965 (Oktober 1828) wollte Schubert vielleicht noch einmal zeigen, wie er sich das Leben eigentlich erhofft hätte.

Valentin Erben¹

¹ Mitglied des Alban Berg Quartetts

SHANI DILUKA Klavier

Die Kritik ist einhellig in ihrem Lob dieser „Ausnahmepianistin“: Shani Diluka gilt als „Offenbarung“; „Klangtiefe“ sowie „geschmeidige Virtuosität“ werden ihr von der Fachwelt bescheinigt (Diapason-Classica-Le Figaro).

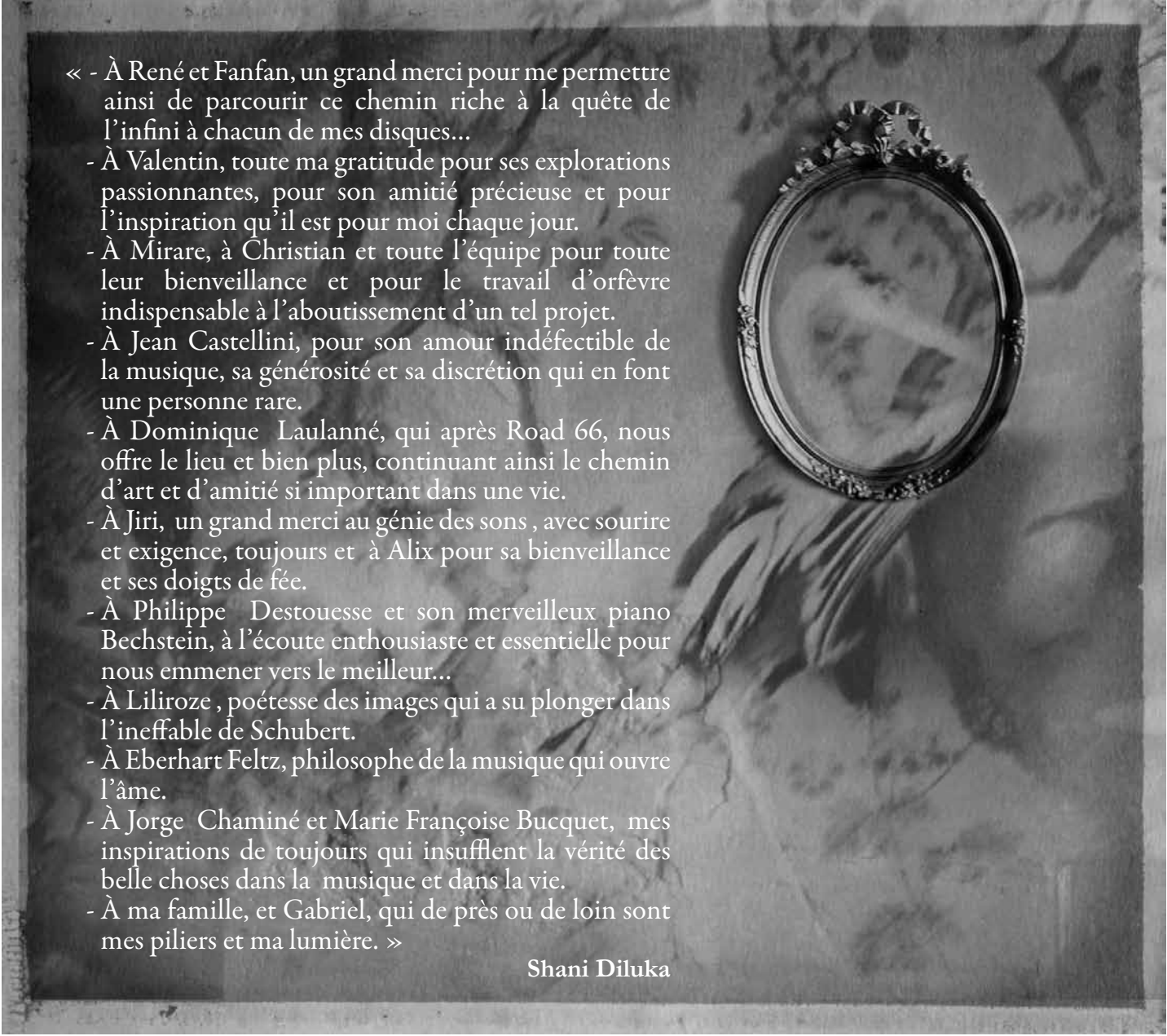
Die in Monaco aufgewachsene, mit der orientalischen wie der westlichen Kultur gleichermaßen vertraute Pianistin srilankischer Abstammung ist auf dem internationalen Parkett zu Hause. Ihr breit gefächertes Repertoire vermittelt sie im Anspruch und in der Tradition der großen musikalischen Vordenker (von Artur Schnabel bis hin zu Wilhelm Kempff, mit dem sie regelmäßig von der Kritik verglichen wird).

Shani Diluka ist gern gesehener Gast in den großen Konzertsälen der Welt sowie bei zahlreichen Festivals, insbesondere dem Amsterdamer Concertgebouw, in der Pariser Salle Pleyel sowie in der dortigen Cité de la Musique, dem Teatro La Fenice Venedig, ebenso beim Festival de La Roque d'Anthéron, im Metzger Arsenal, im Grand Théâtre Bordeaux, beim Festival international in Menton, in Tokio bei der Eröffnung der dortigen „Folle Journée“; außerdem als Stargast beim Zubin-Mehta-Festival in Bombay. Beim Festival in Verbier gab sie 2013 das Schlusskonzert.

Shani Dilukas bevorzugte musikalische Partner sind u. a. Valentin Erben, berühmter Cellist des Alban Berg Quartettes, die französische Sopranistin Natalie Dessay, mit der sie regelmäßig zusammen musiziert oder auch das Ebène-Quartett. Sie konzertierte unter der Leitung von Lawrence Foster, Wladimir Fedossejew, Gabor Takács-Nagy, Ludovic Morlot, Eivind Gullberg Jensen, Kwame Ryan und Andrew Menze. Weiterhin arbeitet Shani Diluka mit namhaften Interpreten aller Altersstufen: so etwa mit Teresa Berganza, mit dem Pražák-, dem Ysaÿe-, dem Belcea- sowie dem Modigliani-Quartett. Shani Diluka verfolgt aktuelle musikalische Entwicklungen mit großem Interesse und interpretiert Werke berühmter zeitgenössischer Komponisten wie Kurtág, Rihm und Mantovani, von dem sie ein Werk uraufführte. Ihr liegt aber auch an dem ganz jungen

Publikum, für das sie bei dem französischen Kinder- und Jugendbuchverlag Éditions Didier Jeunesse-Hachette live eine Chopin-CD (mit Begleitbuch) eingespielt hat ebenso wie die „Histoire de Babar, le petit éléphant“ des französischen Komponisten Francis Poulenc, mit Natalie Dessay als Sprecherin.

Nach ihrem jeweils mit Auszeichnung abgeschlossenen Studium sowie anschließendem Aufbaustudium am Pariser Conservatoire National Supérieur de Musique wurde sie von so berühmten Musikerkollegen wie Leon Fleisher, Maria João Pires, Menahem Pressler oder auch Murray Perahia bemerkt und zur Zusammenarbeit eingeladen. Shani Diluka war ebenfalls Stipendiatin der prestigeträchtigen International Piano Academy Lake Como, die jährlich insgesamt nur sechs Pianisten aus der ganzen Welt aufnimmt. Ihre bei Mirare veröffentlichten Einspielungen mit Werken von Beethoven, Mendelssohn und Grieg werden regelmäßig mit Preisen und Auszeichnungen bedacht, so etwa dem Choc de la musique, RTL d'Or, der ARTE-Auswahl, wie auch von Gramophone, Mezzo, Vogue Japan sowie anderen.

- 
- « - À René et Fanfan, un grand merci pour me permettre ainsi de parcourir ce chemin riche à la quête de l'infini à chacun de mes disques...
- À Valentin, toute ma gratitude pour ses explorations passionnantes, pour son amitié précieuse et pour l'inspiration qu'il est pour moi chaque jour.
- À Mirare, à Christian et toute l'équipe pour toute leur bienveillance et pour le travail d'orfèvre indispensable à l'aboutissement d'un tel projet.
- À Jean Castellini, pour son amour indéfectible de la musique, sa générosité et sa discrétion qui en font une personne rare.
- À Dominique Laulanné, qui après Road 66, nous offre le lieu et bien plus, continuant ainsi le chemin d'art et d'amitié si important dans une vie.
- À Jiri, un grand merci au génie des sons, avec sourire et exigence, toujours et à Alix pour sa bienveillance et ses doigts de fée.
- À Philippe Destouesse et son merveilleux piano Bechstein, à l'écoute enthousiaste et essentielle pour nous emmener vers le meilleur...
- À Liliroze, poétesse des images qui a su plonger dans l'ineffable de Schubert.
- À Eberhart Feltz, philosophe de la musique qui ouvre l'âme.
- À Jorge Chaminé et Marie Françoise Bucquet, mes inspirations de toujours qui insufflent la vérité des belles choses dans la musique et dans la vie.
- À ma famille, et Gabriel, qui de près ou de loin sont mes piliers et ma lumière. »

Shani Diluka



Maison de la musique de Nanterre
Direction artistique Dominique Laulanné

Entre musiques classique et contemporaine, entre musiques actuelles (jazz, rap, pop-rock...) et traditionnelles, entre concerts scéniques, cycles de films musicaux et spectacles jeune public, la Maison de la musique de Nanterre, scène conventionnée pour la musique, porte un projet artistique ouvert sur les musiques et la danse contemporaine. Ce projet se déploie sur les sites de la Maison de la musique (Salle de concert et Auditorium de 500 et 100 places assises) et celui de la Maison Daniel-Féry (Salle de 300 places debout) ainsi que hors les murs.

Hors les murs, c'est à la rencontre des habitants que s'attache le programme CITÉ CHEZ TOI développé depuis 4 ans - Musique en appartement (concerts chez l'habitant et dans des lieux de vie), Concerts de paliers (concerts sur des paliers d'immeubles) et PIANO/CASH (festival de concerts de piano à l'hôpital de Nanterre, sous la coordination artistique de Shani Diluka). L'art s'aventure dans des zones oubliées et délaissées, au plus grand bonheur des bénéficiaires et grâce à la générosité des artistes. La musique partout et pour tous, comme une marque de fabrique de « la culture made in Nanterre ».

Retrouvez l'actualité de la Maison de la musique de Nanterre sur facebook

L'enregistrement a été réalisé en septembre 2013 à la Maison de la musique de Nanterre. Remerciements au Conservatoire de Nanterre pour son accueil.

Maison de la musique de Nanterre
Artistic Director Dominique Laulanné

Navigating between classical and contemporary musics, urban (jazz, rap, pop-rock, etc.) and traditional musics, between live concerts, seasons of musical films and shows for young audiences, the Maison de la musique de Nanterre, *scène conventionnée pour la musique*, implements an artistic project focusing on music and contemporary dance. That project is pursued at the sites of the Maison de la musique itself (with a Concert Hall and an Auditorium seating 500 and 100 spectators respectively) and at the Maison Daniel-Féry (with room for 300 standing spectators), as well as 'off-site', in the wider environment of Nanterre.

'Off-site' means going out to meet the local people. This is the purpose of the programme CITÉ CHEZ TOI that has been developed over the past four years - *Musique en appartement* (concerts in flats and houses), *Concerts de paliers* (concerts on the landings of blocks of flats), and PIANO/CASH (a festival of piano concerts at Nanterre Hospital, with Shani Diluka as artistic coordinator). Art ventures out into forgotten and neglected zones, to the delight of those who can now enjoy it and thanks to the artists' generosity. Music everywhere and for everyone: that's the trademark of 'culture made in Nanterre'.

Get the latest news from the Maison de la musique de Nanterre on facebook

This recording was made in September 2013 at the Maison de la musique de Nanterre. We would like to thank the Conservatoire de Nanterre for its hospitality.

Die Maison de la musique Nanterre/Frankreich

Künstlerische Leitung: Dominique Laulanné

Die Maison de la musique Nanterre bietet neben dem modernen Tanz sowohl der klassischen als auch der zeitgenössischen Musik ein Podium; alle musikalischen Stilrichtungen sind hier vertreten, seien es nun Jazz, Rap, Pop-Rock oder auch eher volkstümliche Musik. Konzerte, Vorführungen von Musikfilmen und Vorstellungen für Kinder und Jugendliche finden ebenfalls hier statt. Zu dem Komplex gehören die eigentliche Maison de la musique (mit zwei jeweils fünfhundert bzw. tausend Zuschauer fassenden Konzertsälen) sowie die Maison Daniel-Féry (dreihundert Stehplätze), weitere Veranstaltungen finden außerhalb in der Stadt Nanterre selbst statt.

So z. B. im Rahmen des seit vier Jahren bestehenden Programms „CITÉ CHEZ TOI“ bei Zimmerkonzerten (Musique en appartement) zuhause bei Einwohnern Nanterres oder auch an anderen, öffentlichen Orten, bei sog. Concerts de paliers (Konzerten im Hausflur) in Mehrfamilienhäusern sowie im Rahmen von PIANO/CASH, Klavierkonzerten im städtischen Krankenhaus Nanterre, unter der künstlerischen Leitung Shani Dilukas. Dank der Großzügigkeit der Musiker begibt sich die Kunst mutig an vernachlässigte oder schlichtweg vergessene Orte, zur großen Freude des Publikums. Dies ist Musik überall und für alle, sozusagen als Markenzeichen der Kultur „made in Nanterre“.

Aktuelles zur Maison de la musique Nanterre auf Facebook.

Die Aufnahme erfolgte im September 2013 in der Maison de la musique Nanterre. Unser Dank geht an die städtische Musikschule Nanterre für ihre Hilfe.



© Claire Macel

Mirare tient à remercier Dominique Laulanné, Alix Ewald, Claire de Robespierre, Meike Pagel et Franck Perrussel.