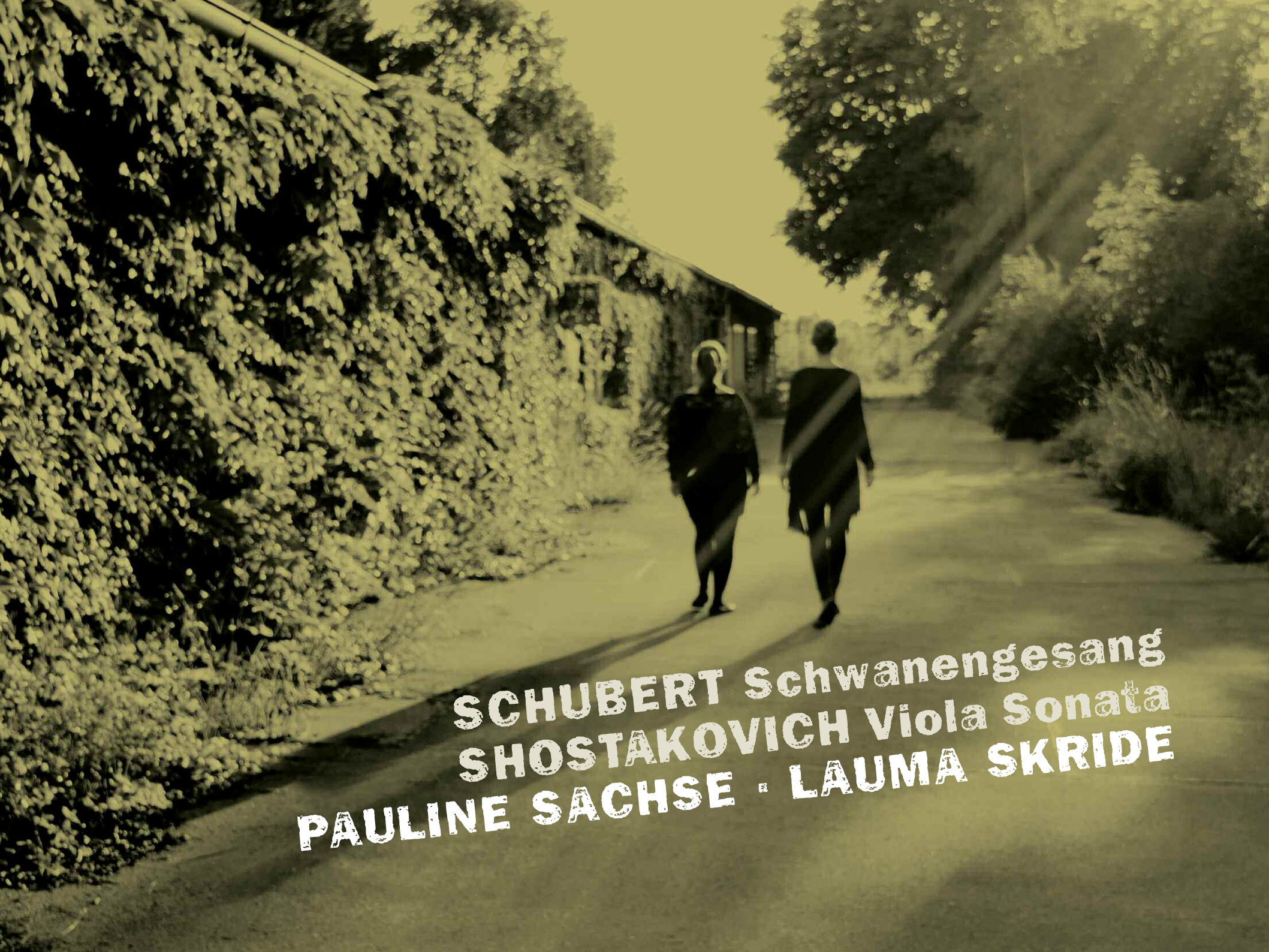


A sepia-toned photograph of two people walking away from the camera on a paved path. On the left, a building is completely covered in dense ivy. The path leads into the distance, flanked by trees and foliage. The overall mood is quiet and contemplative.

**SCHUBERT Schwanengesang
SHOSTAKOVICH Viola Sonata
PAULINE SACHSE · LAUMA SKRIDE**

SCHWANENGESÄNGE / SWAN SONGS

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Schwanengesang D 957 (1828)

Lieder nach Gedichten von / Songs on poems by Ludwig Rellstab

- | | |
|----------------------|-------|
| 1 Liebesbotschaft | 02:46 |
| 2 Kriegers Ahnung | 04:45 |
| 3 Frühlingssehnsucht | 02:07 |
| 4 Ständchen | 03:08 |
| 5 Abschied | 04:02 |

Lieder nach Gedichten von / Songs on poems by Heinrich Heine
(original sequence by Heinrich Heine)

- | | |
|----------------------|-------|
| 6 Das Fischermädchen | 01:48 |
| 7 Am Meer | 03:16 |
| 8 Die Stadt | 02:37 |
| 9 Der Doppelgänger | 03:53 |
| 10 Ihr Bild | 02:13 |
| 11 Der Atlas | 01:51 |

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Sonate für Viola und Klavier /
Sonata for Viola and Piano Op. 147 (1975)

- | | |
|---------------|-------|
| 12 Moderato | 09:07 |
| 13 Allegretto | 07:52 |
| 14 Adagio | 12:04 |

FRANZ SCHUBERT

Schwanengesang D 957

- | | |
|--|-------|
| 15 Die Taubenpost
(Johann Gabriel Seidl) D 965a | 03:29 |
|--|-------|

Total Time

65:05

PAULINE SACHSE Viola
LAUMA SKRIDE Piano

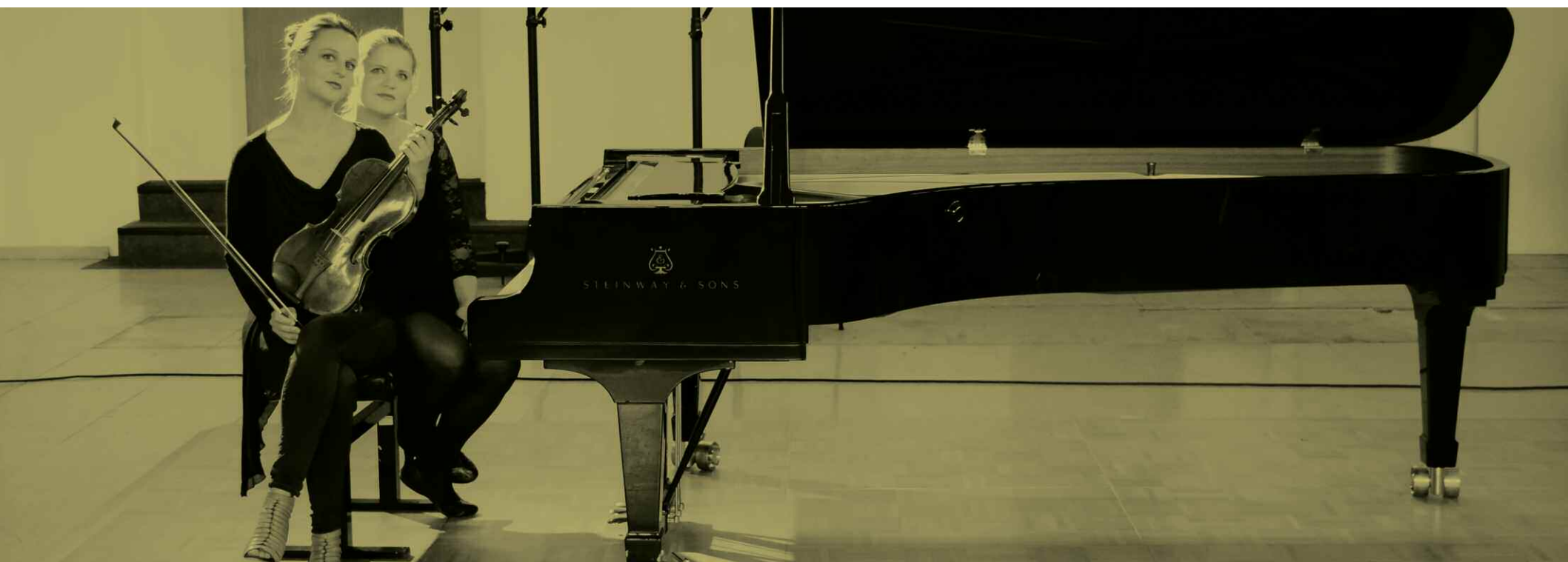
A Co-Production with

Deutschlandradio Kultur

Recording:

VI 2016, Deutschlandradio Kultur, Berlin, Studio Britz
Recording Producer, Editing & Mastering: Wolfram Nehls
Recording Engineer: Hansjörg Seiler
Digital Editing: Thomas Böhl, Wolfram Nehls
Piano Technician: Martin Jerabek, Steinway & Sons
Publishers: Bärenreiter (Schubert), Sikorsky (Shostakovich)

© + © 2017 Deutschlandradio / Avi-Service for music,
Cologne/Germany · 42 6008553371 8 · STEREO · DDD
LC 15080 · GEMA · Made in Germany · All rights reserved
Fotos: © Mehmet Can Özer
Design: www.BABELgum.de
Translations: Stanley Hanks
www.avi-music.de · www.deutschlandradio.de
www.paulinesachse.com · www.laumaskride.net





Für Felix, Kemal,
Stella und Gabriel ...

SCHWANENGESÄNGE

Mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich ... 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.

Schubert, *Mein Traum*, 3. Juli 1822

Ein griechischer Mythos erzählt von den überirdisch schönen Gesängen der Schwäne, welche diese in Vorahnung des Todes anstimmen. Es ist der Wert dieser kostbaren verbliebenen Augenblicke, die solch entrückte Schönheit gebären. Die vorliegenden Kompositionen sind die letzten Werke zweier herausragender Persönlichkeiten, die in unterschiedlichen Kontexten am Ende ihres Lebens Kompositionen größter Bedeutung erschufen.

Schuberts Leben endet 31-jährig gerade einmal 18 Monate nach Beethovens Tod, seinem still verehrten Vorbild. Vom Tode Beethovens erfährt Schubert als er gerade den Liederzyklus *Winterreise* beendet hat. Ein Liederzyklus, der seiner eigenen Ankündigung nach eine Reihe von *schauerlichen Liedern* enthielt und dessen düsteren Gehalt seine Freunde in späteren Darstellungen für Schuberts frühen Tod mitverantwortlich machen.

Der junge Dichter Ludwig Rellstab hatte einige seiner Gedichte an Ludwig van Beethoven geschickt, welcher jedoch tief versunken in die Sprache seiner späten Quartette nicht mehr zur Vertonung der ausgewählten Texte kam. Nach seinem Tod wurden die mit Kreuzen versehenen Gedichte an Schubert übergeben. So wurden sie zum Schwanengesang des Erbenden. Ein tragisches Vermächtnis.

1828 war für Schubert insgesamt ein ausgesprochen produktives Jahr. Es entstanden zwei Klaviertrios, die Impromptus, die Es-Dur-Messe, das Streichquintett C-Dur, die letzten zwei Klaviersonaten und die Lieder, welche posthum von seinem Bruder und seinem Verleger Haslinger zu einer Sammlung unter dem Titel *Schwanengesang* zusammengefasst wurden.

Schubert war 1828 ein wirtschaftlich unabhängiger, erfolgreicher wie auch anerkannter Komponist.

Es war die Zeit zwischen der Erhebung gegen Napoleon 1814/15 und der Revolution von 1848. In Europa gab es einigermaßen verworrene Herrschaftsverhältnisse und die Bespitzelung trieb die Menschen ins private „Asyl“ ihrer Wohnzimmer. Vielleicht legte Schuberts Freundeskreis aus diesem Grund großen Wert auf unschuldige Titel für ihre Zusammenkünfte. Sie trafen sich regelmäßig und gründeten die *Unsinnsgesellschaft* oder veranstalteten eindeutig an Musik orientierte *Schubertiaden*. Ganz sicher wurde philosophiert und politisiert, doch im Zentrum aller Aktivitäten stand der bewunderte Freund mit seiner Musik: Franz Schubert.

Fast alle Gedichte, die Schuberts Augen trafen, verwandelten sich in Musik. Die Beziehung von Text und Musik, die phänomenale rezeptive lyrische Begabung und seine Fähigkeit, Worte in lebende Klänge zu gießen, begleitete ihn zeitlebens. So wird das Lied zur zentralen Gattung seines Schaffens.

Es sind zwei entgegen gesetzte Tendenzen, die sich in Schuberts Entwicklung gegen Ende seines Lebens beobachten lassen. Einerseits strebt er zur großen Sinfonie, sucht die Öffentlichkeit, erweitert die Formen auch in kammermusikalischen Werken und findet so zu einer Weite in der formalen Architektur, die bis ins 20. Jahrhunderts weist und jenes Gefühl vermittelt, welches Schumann so treffend als *himmlische Länge* bezeichnet. Andererseits fand der Großteil seines Schaffens Inspiration und Erfüllung im kleinen sicheren Kreis des fördernden und befeuernden Freundeskreises; die musikalische Form, die wie keine andere für sein Wirken steht und konstant das ganze Leben hindurch ein wesentlicher Ausdruckskanon bleibt, ist das Lied.

Unter dem Titel *Schwanengesang* wurden sieben Lieder von Rellstab, sechs Lieder von Heine und eines von Johann Gabriel Seidl nach seinem Tod zusammengefasst. Sie stellen eine erstaunliche Vielfalt in jeglicher Hinsicht dar und sind weder thematisch noch musikalisch in einer Handlungsabfolge zu sehen. Nur die Heine-Lieder sind zyklisch zu betrachten.

Nicht alle Rellstab-Lieder sind düster und schwer, wie man in Anbetracht der Todesnähe vermuten könnte. Im Gegenteil sind sie geprägt von schwärmerischer Sehnsucht, drängender Ungeduld und freudvoller

Erwartung. Assoziationen, die durch die fast bildhafte Tonsprache vor dem inneren Auge entstehen, führen zur Verstärkung des Textes. Die Musik durchdringt die Worte und verleiht dem Inhalt zusätzliche Kraft.

In unserer Auswahl bringt lediglich *Kriegers Ahnung* die düstere Schwere mit sich, die in den Heine Liedern dominiert.

Die Heine Gedichte lernt Schubert bei einer Lesung im Freundeskreis kennen. Vieles spricht dafür, dass er diese Lieder als Zyklus konzipiert hat. Er teilt mit dem Dichter nicht nur das Geburtsjahr, sondern entdeckt zugleich eine tiefe Seelenverwandtschaft. Die Lieder knüpfen in ihrer Düsterei, surrealen Grausamkeit, Verzweiflung und Bitterkeit an die *Winterreise* an. Sie sind im Schmerz und beginnenden Wahnsinn gleichwohl in ihrer tiefsten Sehnsucht stets ohne Pathos und erkunden die Schatten der Seele mit sensibler Schönheit. Es liegt eine unbeschreibliche Schwermut in Text und Musik, die sich im gleichen Atemzug entblößen und verschleiern.

Schuberts Autograph weicht von der ursprünglichen Reihenfolge der Heine Texte ab. Ob dies für den Druck ebenso intendiert gewesen ist, oder nur Zeugnis über die zeitliche Entstehungsgeschichte des Kompositionsprozesses liefert, wissen wir nicht. Der novellistische Charakter, der in den Zyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* vorhanden ist, gibt in der ursprünglichen Reihung von Heine auch diesem Zyklus einen inneren Erzählfaden, den wir gerne wahren möchten. Das *Fischermädchen* stellt in naiv leichter und schwärmerischer Leichtigkeit den Beginn einer Liebesgeschichte dar. Es ist das einzig freundliche Heine-Lied, welches eine stabile Realität stehen lässt. *Am Meer* steigt der Nebel, und das Unheil kündigt sich an: *die Seele stirbt vor Sehnen*. In der *Stadt*, die mit unheimlichen Klängen die Kälte, diffuse Nässe und dunstige Farbe des Nebels einziehen lässt, zeigt einen Blick auf *jene Stelle, wo ich das Liebste* verlor. Der *Doppelgänger* starrt sich selbst in seinem Leid an, durchlebt die Qual in perspektivischer Versetzung. Das *Bild* droht uns mit surrealer Zauberkraft den Boden gänzlich unter den Füßen zu entziehen, es beginnt zu lächeln. Schönheit, beginnender Wahnsinn und Erkennen des absoluten Verlustes tragen den Moment. *Und ach, ich kann es nicht glauben, dass ich Dich verloren hab.*

Der *Atlas* erinnert in seiner Bitterkeit an einen Brief, den Schubert 1824 an seinen Freund Kupelwieser schreibt. Es ist die Zeit nach der Diagnose seiner schweren Krankheit (vermutlich Syphilis). *Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt.* (31.3.1824 Schubert an Kupelwieser)

In diesem Moment kehrt sich alle Hoffnung in Bitterkeit, der Weltschmerz schleudert donnernd dem *Fischermädchen* einen Gegenentwurf zu. Alle Freundlichkeit wandelt sich in Spott, Häme und Grollen. Die *Taubenpost* ist wahrscheinlich sein allerletztes geschriebenes Lied und es kann kein Zufall sein, dass sie von der Sehnsucht handelt, ein Thema, das die Musik Schuberts beherrscht wie kein zweites. Schubert verlässt auf Anraten seines Arztes die Wiener Innenstadt, um sich bei seinem Bruder Ferdinand zu erholen, eine Entscheidung, die sich als fatal erweist, da er sich aufgrund der schlechten hygienischen Bedingungen mit einer weiteren Krankheit infiziert, wahrscheinlich Typhus und am 19. November 1828 unerwartet plötzlich stirbt. Die Grabinschrift fertigt sein Freund Grillparzer an:

Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen.

Viele seiner Lieder hat Schubert im Laufe der Jahre in Instrumentalwerken erneut verwendet. *Rosamunde*, *Der Tod und das Mädchen* oder *die Forelle*, um die Berühmtesten zu nennen. Wir übertragen den *Schwanengesang* mit dieser Aufnahme auf das Instrument, welches der menschlichen Stimme besonders nah ist, die Viola.

Schuberts Text-Vertonungen gehen weit über ein Illustrieren hinaus und schaffen eine tiefere Ebene. Es entsteht eine weitere Dimension des inhaltlichen Erlebens und sinnlichen Erkennens. Verzichtet man in der instrumentalen Version auf den Text, wird diese Dimension umso deutlicher erlebbar.

Schostakowitsch. Kein anderer Komponist ist in seinem Schaffen so dicht mit politischen Ereignissen verwoben und verstrickt wie Dimitri Schostakowitsch. Seine Kompositionen sind daher auch Zeitdokumente. Als er 1975 neunundsechzigjährig stirbt, liegt ein Leben voller mächtiger Ereignisse hinter ihm, das ihm

eines verwehrt: wirkliche Freiheit und Unbeschwertheit. Die Tragik der Spannung zwischen dem Abbilden von Wahrheit und dem Verstecken eben jener führt zu seiner unverkennbaren Sprache, in der groteske Fratzen, grellbunte Szenen, abgrundtiefer Schmerz und pessimistisch düstere Drohung erschütternd real nebeneinander Platz nehmen. Propagandistischer Optimismus, Abgründe des Menschseins und die permanente Präsenz des Terrors konfrontieren den Hörer mit jener Zeit, die von revolutionären Umbrüchen, Weltkriegen und diktatorischen Systemen geprägt war. Viele seiner Werke reagieren direkt auf politische Ereignisse im Land oder sind ihnen sogar gewidmet.

Er wächst auf in einer von Hunger und zugleich künstlerischer Blüte geprägten Zeit, in der die russische Avantgarde die Kunstwelt dominierte. Andrei Bely schreibt über diese Zeit: *In seinen schwersten Tagen glich Russland einem Garten voller Nachtigallen-Dichter wurden geboren wie niemals zuvor: Es fehlte an Kraft zu leben, aber alle sangen.*

Erst in den dreißiger Jahren hatte der Terror die Kulturpolitik erreicht und viele Künstler, darunter auch Schostakowitsch, warteten Nacht für Nacht auf das Unvermeidliche, die Deportation oder Verhaftung. Sie gingen mit Kleidung ins Bett und hatten stets ein kleines Kofferchen gepackt. David Oistrach erinnert sich: *... Eines Nachts sahen wir die „schwarze Marusja“ (Wagen des KGB) auf der anderen Straßenseite stehen. Wohin wollten sie? Zu uns oder zu den Nachbarn? Unten ging die Haustür, und der Aufzug setzte sich in Bewegung, stand auf unserer Etage still. Wie gelähmt horchten wir auf die Schritte. Vor welcher Tür machten sie halt? Eine Ewigkeit verging. Dann hörten wir sie an einer anderen Wohnungstür klingeln. Seit diesem Abend weiß ich, daß ich kein Kämpfer bin.* (Wischnewskaja Galina. Erinnerungen einer Primadonna. Bergisch Gladbach 1986)

Die Verhaftung Schostakowitschs blieb aus, nicht aber die Verleumdungen und eine von Neid und Missgunst motivierte Hetzjagd. Die Angst und das fehlende Vertrauen begleiteten ihn fortan ein Leben lang. Ab Juni 1941 wird Leningrad für 900 Tage und Nächte von Feindesseite beschossen und belagert. Die Menschen harren aus, sofern sie überleben, unter andauerndem Beschuss, zwischen Ruinen, an der Grenze existentieller Kräfte, hungernd, frierend und leidend. Schostakowitsch bleibt mit seiner Familie in Leningrad, obwohl

er wiederholt von Regierungsstellen aufgefordert wird, die Stadt zu verlassen. Er komponiert in dieser Zeit seine 7. Sinfonie, die *Leningrader*, und vertont die Grauen und Abgründe des Krieges. Er will diese Arbeit unter keinen Umständen durch seine Evakuierung unterbrechen und gefährden. Die Symphonie wird in die Schützengräben übertragen und macht Schostakowitsch über Nacht zum Helden und zum Symbol des bevorstehenden Sieges.

Die zeitlich so dicht aufeinander folgende politische Verdammung oder Überhöhung seiner Werke führten zu einer tiefen Zerrissenheit seiner Persönlichkeit. Auf dem schmalen Grad des Kompromisses zwischen seiner Kunst und den Bedingungen eines Systems, welches ihn von einem Tag zum nächsten vernichten konnte, komponierte und handelte er in einer Weise, die nicht selten voller Widersprüche war und oft missverstanden wurde. Von der Partei zensiert und geknechtet, auf Auslandsreisen stets einer intensiven „Betreuung“ des KGB gewiss, verschloss er sich zum einen immer mehr, bediente auf der anderen Seite die Erwartungen nach öffentlichen Auftritten und schrieb verwirrende Artikel zu seinen Werken und Einstellungen. Sein ganzes Wesen wird ausgesprochen widersprüchlich von seinen Zeitgenossen beschrieben. Die überlieferten Briefe und Erinnerungen zeichnen das Bild eines bescheidenen, ernsten, sehr verschlossenen und manchmal bissigen Künstlers, der seine Arbeit zum Leben und Atmen braucht. Die Sonate für Viola und Klavier schreibt Schostakowitsch in kürzester Zeit.

Am 25. Juni 1975 greift er zum Telefonhörer um Fjodor Druschinin, den neuen Bratschisten des befreundeten Beethoven Quartetts darüber zu informieren, dass er an einer *Viola-Sonate* arbeite, und mit ihm erste spieltechnische Fragen klären wolle. Seine ohnehin schwache Gesundheit ist zu diesem Zeitpunkt deutlich von zwei Herzinfarkten, einer Muskelerkrankung und dem fortgeschrittenen Krebsleiden gezeichnet.

Die ersten beiden Sätze, die er als *Novelle* und *Scherzo* bezeichnete, schreibt er innerhalb von 10 Tagen. Der erste Satz beginnt mit einem pochenden Pizzikato Quinten-Motiv und lässt uns einerseits die unerbittlich verrinnende Zeit erspüren, in deren Enge unser Dasein Entfaltung sucht, krieert aber zugleich eine unendliche Weite. Verzweifelte Kämpfe und machtvolleres Aufbäumen weichen stets einer zugeschnürten

Kehle und diffuser Angst und Beklemmung.

Die Angst im Warten, das Klopfen der Kadenz ... Die verstummende Verzweiflung erinnert an die Zeilen von David Oistrach.

Der zweite Satz widmet sich einer grotesken Satire und übernimmt weite Teile der Einleitung und des Monologs des Gawrjusza aus seiner unvollendeten Oper *die Spieler*. Sie hatte Schostakowitsch direkt nach Beendigung der *Leningrader* Sinfonie und seiner Evakuierung aus Leningrad begonnen. Er nahm die literarische Vorlage von Gogol, den er sehr verehrte, und plante, den Text Wort für Wort zu übernehmen. Nachdem er 50 Minuten Musik geschrieben hatte und noch nicht einmal ein Siebtel des Textes vertont hatte, gab er dieses Unterfangen auf und kehrte erst beim Schreiben der *Viola-Sonate* zu dem Material zurück. Er schätzte Gogols Realismus in der Begegnung mit den Absurditäten des Lebens und übersetzt die Geschichte um die skrupellosen Lügner und Falschspieler, die sich in ihren hinterhältigen Betrügereien zu übertrumpfen suchen, in eine herrlich sarkastische Groteske. Stellvertretend hält er allen rückratslosen Gaunern, die sich hinter verschiedensten Masken auch in seinem Leben tummeln, einen Spiegel vor. Es wird vermutet, dass die politischen Führer der Zeit – Chamberlain, Stalin, Hitler und Mussolini – von Schostakowitsch ein skurriles klangbildliches Denkmal gesetzt bekamen. Die Tragik des Jämmerlichen und Lächerlichen offenbart sich in der bewusst gewählten Banalität der Themen und Instrumentation. Eine Bassbalaleika wird in der Oper beim Präsentieren schmeichlerischer Lügen ebenso thematisch eingesetzt wie die Tuba.

Am 4. Juli verschlechtert sich sein Befinden so drastisch, dass er Druschinin anruft und gesteht, dass er die Arbeit unterbrechen müsse, um erneut ins Krankenhaus zu gehen. Am Ende siegt sein Wille, das Werk vorher zu beenden und er schreibt den 3. Satz innerhalb von zwei Tagen. Ein *Adagio*, das an Tragik, Schönheit, Aufbegehren und Frieden in absoluter Loslösung einzigartig ist. Der Satz kommt einer tiefen Verneigung vor Beethoven gleich, jenem Komponisten, der auf dieser CD gewissermaßen „der unsichtbare Dritte“ ist. Er zitiert zwei Sonaten Beethovens, zu Beginn und immer wiederkehrend

in einer Umkehrung die Fuge aus der Sonate op. 110, die Beethoven in Gewissheit seiner Genesung nach schwerer Krankheit schrieb. Ein weiteres zentrales Element dieses Adagios ist das Zitat der *Mondscheinsonate*. Wie der Zufall es will, erhielt die Sonate – inspiriert durch eine Überfahrt über den Vierwaldstätter See – ihren Namen durch eben jenen Dichter Rellstab, aus dessen Feder auch die ersten sieben Lieder des *Schwanengesangs* von Schubert stammen. Das Motiv hat etwas pochend Schicksalverkündendes und so taucht es in diesem Satz in den unterschiedlichsten Gewändern, mahnend, drängend und zuletzt akzeptierend in friedvollem Ambitus auf. Nicht unwahrscheinlich, dass sich die Motive schon bei Beethoven auf Trauerrhythmen aus Mozarts *Don Giovanni* beziehen, was uns ein weiteres Argument dafür liefert, die zügige Tempoanweisung von Schostakowitsch für den letzten Satz (Tempo 80) sehr ernst zu nehmen. Die Sonate endet in großem Frieden, einer Erlösung gleich und löst für den gegenwärtigen Moment des Hörens die Verbindung von Raum und Zeit auf und schenkt uns das Nichts.

Am 5. Juli schließt Schostakowitsch die Arbeit an der Partitur ab und stirbt am 9. August. Die Sonate wurde wenig später am 25. September von Fjodor Druschinin und Michail Muntjan uraufgeführt. Schostakowitsch selbst hat ihre Klänge nie gespielt gehört.

So viel über die politische Gesinnung von Schostakowitsch und seiner zweideutigen Haltung dem politischen System der UDSSR gegenüber gestritten und diskutiert wurde, so klar und ehrlich ist bei aller Doppeldeutigkeit seine Musik. Er entlarvt gesellschaftliche Masken und Fratzen, ist in seinen Kompositionen Chronist einer Zeit, die von Heuchelei, Angst, Verrat, unvorstellbaren menschlichen Abgründen und überzogener Selbstdarstellung geprägt war. Seine Musik ist aktueller denn je.

© 2016 Pauline Sachse

SWAN SONGS

With a heart full of infinite love for those who disdained it, I [...] wandered into a distant land. For many and many a year I sang songs. Whenever I attempted to sing of love, it turned to pain. And again, when I tried to sing of pain, it turned to love.

Schubert *My Dream*, 3 July 1822

According to a Greek myth, the voices of swans have an otherworldly beauty, and their song is a foreboding of death. Such ethereal beauty emerges in moments which are to be treasured and preserved with care. The two works on this release stem from two outstanding composers who, at the end of their lives and in thoroughly different contexts, produced creations of lasting value.

Schubert's life came to an end at age 31, barely eighteen months after the death of Beethoven, whom he secretly revered as a model. He learned of Beethoven's death when he had just finished composing *Winterreise*, a cycle of *chilling songs*, as he described them. Schubert's friends later partially blamed the grim content of *Winterreise* for his early demise.

The young poet Ludwig Rellstab had sent several of his poems to Beethoven, who, however, was too engrossed in the entirely new style of his late quartets and did not find time to set Rellstab's poems to music. However, he marked some of the poems with crosses, and after his death they were handed over to Schubert. For he who inherited them they thus became a swan song, a tragic legacy.

For Schubert, 1828 was an incredibly productive year: he wrote the two piano trios, the impromptus, the Mass in E Flat Major, the String Quintet, the last two piano sonatas, and the songs which his brother and Haslinger, his publisher, posthumously gathered into a collection they called *Schwanengesang*, "Swan Song".

By this time, Schubert had reached his goal: that of becoming a financially independent composer, enjoying success and widespread recognition. In this period between the uprising against Napoleon in 1814/15 and the European revolution of 1848, governments were in a state of threatened instability.

Citizens, in turn, were afraid of being spied upon, and they found "asylum" by retreating into their private drawing rooms. Perhaps that is why Schubert's circle of friends chose innocuous titles for their gatherings – the *Nonsense Society* – or organized meetings clearly devoted to music, the *Schubertiades*. They undoubtedly also discussed philosophy and politics at these gatherings, which, nevertheless, all centered on the friend whom they admired for his music: Franz Schubert.

Schubert made music out of almost any of the poems his gaze chanced to fall upon. Throughout his life he was blessed with a phenomenal talent of poetic perception, thanks to which he could create a special connection between the text and the music – a knack for pouring words into a living mold of song. Lieder inevitably became the central genre in his output.

Two opposite tendencies can be observed in Schubert's life towards the end. On the one hand he strove to write a 'great symphony', sought public approval, likewise sought to expand musical form in his chamber music, and thereby achieved a sort of architectural vastness that anticipated the 20th century, leading listeners to revel in what Schumann called *heavenly length*. On the other hand, much of Schubert's output was inspired by and found fulfillment in a restricted, protected circle of friends who supported and encouraged him. Thus, the musical form which truly represents his legacy and always remained his essential mode of expression was the *Lied*.

After Schubert's death, seven of his settings of poems by Rellstab, six by Heine and one by Johann Gabriel Seidl were gathered under the title *Schwanengesang*. The degree of variety in this collection is astounding: on the whole, the songs do not seem to follow any kind of topical, narrative or musical order. Only the Heine songs can be viewed as something akin to a cycle.

Not all of the Rellstab songs are grim and somber, as one might suppose, although Schubert was facing death. To the contrary: they are full of yearning impatience and joyful anticipation. Quasi-pictorial associations paint images in the mind's eye; the music almost seems to penetrate the words and reinforce their content. In our selection, only *Kriegers Ahnung* displays the dark gloom that is prevalent in the Heine songs.

Schubert first came in contact with the Heine poems at a reading within his circle of friends. Much seems to indicate that he conceived these songs as a cycle. Apart from having been born the same year as Heine, Schubert also discovered that he felt a profound affinity with that poet. And in their gloominess, surreal cruelty, despair and bitterness, these songs are also reminiscent of *Winterreise*. Nevertheless, despite the pain, incipient madness and profound yearning they express, these songs consistently avoid pathos; instead, with sensitive beauty, they fathom the dark sides of the soul. An indescribable melancholy is present in the words and the music, which are simultaneously revealed and concealed in one same breath.

Schubert's autograph manuscript does not respect the original order of Heine's poems. We cannot know if he intended the songs to be published in that order, or if his manuscript simply follows the chronological sequence in which the songs were composed. Schubert's previous cycles *Die schöne Müllerin* and *Winterreise* were akin to musical novellas, determined by a narrative sequence; the Heine poems, in their original order, also have an inner narrative thread which we would like to preserve. With its buoyantly naïve lyrical yearning, *Das Fischermädchen* describes the beginning of a love story. In this selection, it is the only Heine song which is cheerful and likewise rooted in something akin to stable reality. Then, the fog by the sea – *Am Meer* – rises and augurs doom: *the soul dies from yearning*. In the city, *Die Stadt*, eerie sonorities portray the mist as it draws near, with its chilling, diffuse moistness and its hazy colors: our gaze is directed to the *spot where I lost my beloved*. The *Doppelgänger* stares at his own suffering reflection, vicariously viewing his anguished torment from a skewed perspective. Then, with its surreal, magical power, the portrait of the beloved, *Ihr Bild*, threatens to pull the rug of reality from under our feet: it starts to smile! At this point, madness and beauty start to intermingle, and the narrator concedes his utter loss. *Ach... I simply cannot believe that I have actually lost you!*

The bitterness in *Der Atlas* recalls a letter Schubert wrote to his friend Leopold Kupelwieser on 31 March 1824 after he was diagnosed with a serious illness (probably syphilis): *In a word, I feel like the unhappiest,*

most wretched person in the world.

At this point, all hope turns into bitterness. *Weltschmerz*, a diametrically opposed worldview, is flung violently in the face of the cheerfulness we previously encountered in *Das Fischermädchen*. Any kind of pleasantness is now transformed into mockery, rancor and spite.

Die Taubenpost is probably the last song Schubert ever wrote. No wonder, therefore, that it speaks of yearning, a topic more ubiquitous in Schubert's music than any other.

Following his doctor's advice, Schubert left the inner city of Vienna to rest and recover in the semi-rural suburb where his brother Ferdinand lived – a decision that was to prove fatal. Due to poor hygienic conditions, Schubert became infected with a further disease – probably typhoid – and died suddenly and unexpectedly on 19 November 1828. Author Franz Grillparzer, one of his friends, wrote the epitaph for his gravestone:

The art of music here buried a rich possession, but far more beautiful hopes.

Schubert often re-employed music from his songs in instrumental works: *Rosamunde*, *Death and the Maiden* and *The Trout*, to name the most well-known examples. In this recording we now present the song cycle *Schwanengesang* in an arrangement for an instrument whose range and sonority are very much akin to the human voice: the viola.

Schubert's musical settings of poems go far beyond mere illustration. They take us to a deeper level, a further dimension of experiencing and perceiving the world around us. In an instrumental version where the text is omitted, that profound dimension can be grasped even more clearly.

Shostakovich. No other composer's oeuvre has ever been so closely entangled with political events as that of Dmitri Shostakovich. Thus, his compositions also serve as historic documents. By the time when Shostakovich died at the age of 69 in 1975, he left full of shattering events which had prevented him from enjoying one thing: a state of true freedom without anxiety. The tragic contradiction between his artistic striving to portray reality and being forced to conceal that very reality led to a unique musical style

that juxtaposed grotesque figures, raucous scenes, abysmal pain and dark, brooding menace in a way that seems upsettingly real. In his works, propagandistic optimism contrasts with portrayals of the darkest sides of human existence and the permanent menace of state terror, thus confronting the listener with a period marked by revolutionary upheaval, world wars and totalitarian systems. Many of Shostakovich's works reacted directly to political events in his country, or were occasionally even dedicated to them.

He grew up in a period of bitter hunger that also witnessed an incredible blooming of artistic creativity: the Russian avant-garde was then truly the “vanguard” of the world. Andrei Bely once wrote: *In its most difficult days, Russia seemed like a garden full of nightingales: more poets saw the light of day than ever before. It was hard to muster the strength to go on living, but they all sang.*

State terror did not start to threaten cultural politics until the 1930's. By then, however, many artists, including Shostakovich, started to fear the inevitable, night after night: deportation or arrest. They went to bed with their clothes on, and with a small suitcase already packed, just in case. David Oistrakh recalled: *One night we saw a ‘black Marussia’ [the typical car of the KGB] parked on the other side of the street. Whom were they going to visit? Us or the neighbors? We heard our building’s door open downstairs; the elevator then rose and stopped on our floor. We felt paralyzed as we listened to the steps in the hallway. Whose door were they stopping at? An eternity seemed to go by. Then we heard them ring the other apartment’s bell. From that evening on, I realized that I am not a fighter.”* (Wischniewskaja Galina. *Memories of a Primadonna*. Bergisch Gladbach 1986)

Shostakovich was never arrested, but he could not escape the scourge of defamation, the witch hunts motivated by sheer envy. Fear, and a lack of self-confidence, remained with him throughout his life. In June 1941, Leningrad was preparing to face a siege that was to last 900 days and nights. Hungry, shivering and suffering, at the limits of their ability to live, those inhabitants who managed to survive held out while bombs fell on the ruins. Shostakovich remained along with his family in Leningrad, despite repeated orders from the Soviet authorities to leave the city. He went on setting the horrors of war to music by

composing his Symphony No. 7: the *Leningrad Symphony*. By no means would he permit his work to be endangered or interrupted by evacuating. This symphony has been broadcasted into the trenches and over night Shostakovich became the hero and the symbol of the upcoming victory.

The authorities alternatively either condemned Shostakovich's works or praised them to high heaven, switching within short periods of time and thereby gravely harming his psychological stability. Walking the tightrope of compromise between his art and the conditions imposed by a system capable of obliterating him from one day to the next, Shostakovich composed and acted in thoroughly contradictory ways which were often misinterpreted. Subjugated and censored by the Party, he could be certain that while travelling abroad he would always be “accompanied” by members of the KGB. Thus he retreated increasingly into his inner self. At the same time, he went on fulfilling expectations by making conciliatory public appearances and writing confusing articles about his works and his views. His contemporaries described him as a man utterly brimming with contradictions. The surviving letters and memoirs paint the picture of a modest, earnest, withdrawn, occasionally acrimonious artist who needed to compose in order to be able to go on living and breathing.

Shostakovich wrote his Sonata for viola and piano within an extremely brief period of time.

On 25 June 1975, Fyodor Druzhinin – the violist of the Beethoven Quartet, who were the composer's friends – received a telephone call from the Shostakovich, informing him that he was working on a viola sonata and wanted to clear up initial technical matters with him. Shostakovich's health had always been quite poor; by this time, after having suffered two heart attacks and a muscle disease, he was additionally weakened by years of fighting lung cancer.

Within a period of 10 days, Shostakovich composed the first two movements, which he originally called *Novella* and *Scherzo*. The first movement sets in with a thudding pizzicato motif based on the interval of the fifth. On the one hand, it makes us feel the relentless passing of time, the narrow confine in which our existence seeks to fulfill itself. At the same time, the motif opens up a vast, seemingly infinite horizon.

Desperate struggles and vigorous rebellion invariably give way to the sensation of feeling one's throat choked by dread and anxiety.

The fearful apprehension, the “knocking on the door” in the cadenza, the mute despair: these all remind us of the situation recounted above by David Oistrakh.

The second movement, a grotesque satire, makes use of large portions of the introduction and monolog sung by Gavryushka, the servant character in the opera *The Gamblers*, which Shostakovich had begun to write immediately after he finished the Leningrad Symphony and had been evacuated from that city. The libretto closely followed a play by Gogol, whom Shostakovich revered: he had planned to set the entire text to music. However, after having written 50 minutes of music and not even having set a seventh part of the text to music, he abandoned the project and did not re-employ the material until the *Viola Sonata*. Shostakovich cherished Gogol's realism in confrontation with the absurdities of life: in *The Gamblers*, ruthless liars and swindlers try to outdo one another with sneaky shenanigans, and Shostakovich had started to turn the story into a grotesque masquerade. The crafty characters in his opera evoked all the spineless tricksters who hid behind masks while impinging upon his life. Scholars suspect that with this opera Shostakovich was erecting a sarcastic monument to the political leaders of his day: Chamberlain, Stalin, Hitler and Mussolini. The wretched, ridiculous, tragic situation is reflected in the deliberate banality of the themes and instrumentation. In the opera fragment, every time a character tells a flattering lie, a bass balalaika and a tuba appear as ‘leitmotifs’.

On 4 July, Shostakovich's health had deteriorated drastically. He called Druzhinin to inform him that he would have to interrupt his work on the sonata in order to go back into hospital. Nevertheless, his will to finish the project finally prevailed. He wrote the third movement in just two days: an *Adagio*, unique in its expression of tragedy, beauty, rebellion and, ultimately, tranquility and release. This movement also makes a deep bow in the direction of Beethoven, the ‘invisible third party’ on this CD. Shostakovich quotes two Beethoven piano sonatas. Beethoven wrote op. 110 in hopes of recovering from serious illness, and an inversion of

its fugue theme appears at the onset of the third movement and is restated throughout. The other central element in this *Adagio* is a quote from the *Moonlight Sonata* (as chance would have it, it was the poet Ludwig Rellstab who gave that sonata its title when he was under the impression of a nightly outing on Lake Lucerne, and it is likewise Rellstab who wrote the first seven poems that appear in Schubert's *Swan Song*). The motif also sounds somewhat like destiny knocking at the door. In the course of the movement, it appears in different garbs: forewarning, urging, and finally leading to tranquil acceptance. It is quite conceivable that Beethoven's destiny-like Moonlight motif is taken from the rhythms of mourning used by Mozart in *Don Giovanni* – another reason why we should take Shostakovich's rapid tempo indication for the last movement – 80 bpm – entirely seriously. The sonata ends in utter peace, sounding like redemption; for a moment, our sensation of space and time is dissolved. It gives us the gift of nothingness.

Shostakovich finished his score on 5 July and passed away on 9 August. Fyodor Druzhinin and Mikhail Muntyan premiered the work only a few weeks later, on 25 September. The composer therefore never had the opportunity to hear what his work sounded like.

Shostakovich's political outlook and his ambiguous attitude vis-à-vis the political system of the USSR have been much discussed; his music, however, remains clear and honest. He exposed the grotesque masks and masquerades of human society. In his compositions he chronicled his day and age, a period characterized by hypocrisy, fear, treason, unimaginable human vileness and an excessive cultivation of image on the part of those in power. His music is thus now as urgently appropriate as it ever was.

© 2016 Pauline Sachse

Die Suche nach Wahrhaftigkeit im Ausdruck und die musikalische Übersetzung in einen poetischen erzählenden Klang ist zentrales Element in der künstlerischen Arbeit der Bratschistin Pauline Sachse.

2013 folgt sie dem Ruf als Professorin an die Hochschule für Musik *Carl Maria von Weber* in Dresden. Um sich ganz Ihrer Lehrtätigkeit und ihren umfangreichen kammermusikalischen und künstlerischen Tätigkeiten zu widmen, verlässt sie ihre Solostelle beim Rundfunk Sinfonieorchester Berlin. Auch die Gastprofessur an der *Hanns Eisler* Musikhochschule gibt sie auf.

Als gefragte Kammermusikerin konzertiert sie mit Künstlern wie Isabelle Faust, Tabea Zimmermann, Lars Vogt, Lauma Skride, Christian Tetzlaff, Anna Prohaska, Martin Helmchen, Marie-Elisabeth Hecker, Harriet Krijgh, Martin Fröst, Antje Weithaas, Benjamin Schmid und Janine Jansen. Sie ist regelmäßig zu Gast bei Festivals (Salzburg, Heidelberg, Festival *Spannungen*, Moritzburg, Schwetzingen und Mecklenburg-Vorpommern).

Ihre Ausbildung erhielt die gebürtige Hamburgerin an der Musikhochschule *Hanns Eisler* und der UDK in Berlin sowie an der Yale University (USA) bei Jesse Levine, Wilfried Strehle und über viele Jahre bei Tabea Zimmermann, deren Assistenz sie an der MHS *Hanns Eisler* 2007 übernahm. Ein Studium beim Alban Berg Quartett setzte weitere wichtige Impulse.

In Ensembles wie dem Mahler Chamber Orchestra, dem Lucerne Festival Orchestra, dem Bayerischen Rundfunk und den Berliner Philharmonikern arbeitete sie mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Mariss Jansons, Simon Rattle und Seiji Ozawa.

Ihr künstlerischer wie auch pädagogischer Ansatz verbindet verschiedenste Künste miteinander. Es entstehen Skulpturen, integrale Experimente und Aufsätze auf der Suche nach wahrhaftigem künstlerischen Ausdruck. Ihre Partnerin auf der Bühne ist die 1610 von Paolo Maggini in Brescia erbaute Viola *Madame Butterfly*.

www.paulinesachse.com

The search for truthful expression, along with the endeavour to forge a poetic narrative of sound – these are the cornerstones of violist Pauline Sachse's ongoing artistic pursuit.

In 2013 she was appointed viola professor at the *Carl Maria von Weber* School of Music in Dresden. At that point she left her previous solo position at Berlin Radio Symphony Orchestra and resigned as guest professor from the Berlin *Hanns Eisler* School of Music in order to devote herself fully to her new teaching duties while maintaining her activities as solo and chamber musician.

Pauline Sachse is in high demand on the chamber music scene: she performs in recitals with artists such as Isabelle Faust, Tabea Zimmermann, Lars Vogt, Lauma Skride, Christian Tetzlaff, Anna Prohaska, Martin Helmchen, Marie-Elisabeth Hecker, Harriet Krijgh, Martin Fröst, Antje Weithaas, Benjamin Schmid, and Janine Jansen. She is regularly invited to appear at important festivals including Salzburg, Heidelberg, *Spannungen* (Heimbach), Moritzburg, Schwetzingen and Mecklenburg-Vorpommern.

Born in Hamburg, Pauline Sachse was trained as a violist at the *Hanns Eisler* School of Music, at the Berlin University of the Arts, and at Yale University, under the tutelage of Jesse Levine, Wilfried Strehle and – for many years – Tabea Zimmermann, whose assistant she became at the *Hanns Eisler* School of Music in 2007. She gained further significant insight from studies with the Alban Berg Quartet.

In ensembles such as the Mahler Chamber Orchestra, Lucerne Festival Orchestra, the Bavarian Radio Symphony and the Berlin Philharmonic, she worked with renowned conductors, including Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Mariss Jansons, Simon Rattle, and Seiji Ozawa.

Pauline Sachse combines a variety of artforms in her artistic and educational approach, including classical dance ever since her youth. Today she forms her thoughts not only in sound, but also sculpts them in words and in stone. She makes sculptures, performs interdisciplinary artistic experiments, and publishes articles in her ongoing quest for truthful expression. On the podium, Pauline Sachse's instrumental partner is the *Madame Butterfly* viola made by Paolo Maggini in Brescia in 1610.

www.paulinesachse.com

Wunderbar sensibel, mit herrlichen Klangfarben, immer wieder auch mit hochvirtuosem Elan, sei das Spiel von Lauma Skride, wie es ihr der Bayerische Rundfunk in einer Rezension attestiert. Kombiniert mit einer brillanten Technik sind es diese Eigenschaften, mit denen es Lauma Skride gelingt, als Solistin wie als Kammermusikerin gleichermaßen auf den wichtigsten nationalen und internationalen Podien zu begeistern.

Insbesondere für ihre Interpretationen des deutschen klassischen und romantischen Repertoires wird die Wahl-Berlinerin Lauma Skride, seit 2008 Trägerin des *Beethoven-Ringes*, geschätzt: Sie gastierte mit vielen Orchestern (hr-Sinfonieorchester Frankfurt, Hamburger und Dresdner Philharmoniker, dem Orquesta de Gran Canaria u.v.a.). Zu den Dirigentinnen und Dirigenten gehören u.a. Andris Nelsons, Kristjan Järvi, Anu Tali, Muhai Tang, John Storgards, Pedro Halffter.

Regelmäßig ist sie zudem mit ihrer Schwester, der Geigerin Baiba Skride auf bedeutenden internationalen Podien zu erleben. Feurige Energie, jugendliche Frische und höchste Sensibilität sind mittlerweile zu Markenzeichen des Duos geworden.

Weitere Kammermusikpartner sind u.a. Daniel Müller-Schott, Sol Gabetta, Julian Steckel, Jörg Widmann, Christian Tetzlaff und das Armida Quartett.

2007 erhielt Lauma Skride einen *Echo-Klassik* Preis als beste Nachwuchskünstlerin.

Jüngst erschien 2015 eine CD mit einem rein skandinavischen Programm mit den beiden Schwestern. 1982 in Riga als jüngste von drei Schwestern einer lettischen Musikerfamilie geboren, begann Lauma Skride im Alter von fünf Jahren Klavier zu spielen und wurde wenig später Schülerin von Anita Paze an der Musikhochschule Emil Darzins in Riga. Abschließend studierte sie in der Klasse von Prof. Volker Banfield an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Seit ihrem elften Lebensjahr nahm sie an zahlreichen internationalen Wettbewerben teil (u.a. *Maria Canals* in Spanien und *Cleveland International Piano Competition* USA) und wurde mehrfach ausgezeichnet.

www.laumaskride.net

Lauma Skride's playing is *wonderfully sensitive, with marvelous tone quality, and always with highly virtuosic vigour*, according to a review by the Bavarian Broadcasting Service. Combined with brilliant technique, these are the qualities with which Lauma Skride captivates audiences on major concert stages throughout the world, both as a soloist and chamber musician.

Lauma Skride, who was awarded the *Beethoven Ring* in 2008, is highly acclaimed for her interpretations of Germanic classical and romantic repertoire. She has appeared with various orchestras such as Frankfurt Radio Symphony Orchestra, Hamburg & Dresden Philharmonic, and the Orquesta de Gran Canaria. Lauma Skride performs with conductors such as Andris Nelsons, Kristjan Järvi, Anu Tali, Muhai Tang, Peter Ruzicka, John Storgårds, Pedro Halffter.

Lauma Skride is also committed to the long established duo with her sister Baiba Skride.

Lauma loves chamber music and performs with the cellists Daniel Müller-Schott, Sol Gabetta and Julian Steckel, as well as with Jörg Widmann, Christian Tetzlaff and the Armida Quartett.

She has been awarded an *ECHO Classic* Award in 2007 as Best Young Artist.

Recently in 2015 the sisters released a CD with a pure Scandinavian repertoire.

Born in 1982 in Riga, Latvia, Lauma Skride is the youngest of three daughters in a musical family. She began playing the piano at the age of five and was later a pupil of Anita Paze at the Emil Darzin School of Music in Riga. She then studied under Volker Banfield at the University of Music and Theatre in Hamburg. Lauma Skride has participated in numerous international competitions since the age of eleven, among them the *Maria Canals Competition* in Spain and the *Cleveland International Piano Competition* in the USA, and has won several prizes.

www.laumaskride.net

