

cpo

Mieczysław Weinberg
Dmitri Shostakovich

Piano Trios · Songs

Trio Vivente
Kateryna Kasper

» SWR 2





Dmitri Shostakovich (© Deutsche Fonothek)

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

Seven Romances op. 127 after words by Alexander Blok 24'52

for soprano, violin, violoncello & piano

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Lied der Ophelia. Moderato <i>Als du damals fortgegangen</i> | 2'54 |
| 2 | Gamajun, der Prophetenvogel. Adagio <i>Am Abend, wenn die Sonne sinkt</i> | 3'59 |
| 3 | Wir waren zusammen. Allegretto <i>Stets denk ich an die Zeit zu zwein</i> | 3'04 |
| 4 | Die Stadt schläft. Largo <i>Alles still, im Nebel die Straßen</i> | 3'00 |
| 5 | Sturm. Allegro <i>Oh, wie's da draußen heult und dröhnt</i> | 2'02 |
| 6 | Geheimnisvolle Zeichen. Largo <i>Manchmal seh ich gar seltsame Zeichen</i> | 4'46 |
| 7 | Musik. Largo <i>Zur Nacht, wenn alle Stimmen schweigen</i> | 5'07 |

Trio for Violin, Violoncello and Piano No. 1 op. 8 11'26

- | | | |
|---|-------------------|--|
| 8 | Andante – Allegro | |
|---|-------------------|--|

Mieczysław Weinberg (1919–1996)

Jewish Songs op. 13 after texts by Itzhok Lejb Peretz 12'51

arranged for soprano, violin, violoncello & piano by Alexander Oratovski (2004)

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | Einleitung. Andante maestoso – Allegretto | 1'16 |
| 10 | Brejtele. Allegro <i>Brejtele, brejtele, brejtele klein</i> | 0'57 |

11	Viglid. Andante <i>Kezele stil</i>	2'10
12	Der jeger. Vivace – Adagio lamentoso <i>Jankele vil a jeger zajn</i>	1'38
13	Ojfn grinem bergele. Allegretto <i>Ojfn grinem bergele</i>	1'51
14	Der Jesojmes brivele. Largo lugrube <i>Der mamen scrajbt ir ejnzik kind</i>	4'13
15	Schluss. Andante	0'46
Trio for Violin, Violoncello and Piano op. 24		25'56
16	Praeludium und Arie. Larghetto	5'33
17	Toccata. Allegro marcato	3'54
18	Poem. Moderato	8'32
19	Finale. Allegro moderato	9'57

T.T.: 77'37

Trio Vivente

Jutta Ernst, Piano

Anne Katharina Schreiber, Violin

Kristin von der Goltz, Violoncello

Kateryna Kasper, Soprano



Mieczysław Weinberg [© (<http://www.weinbergsociety.com>)]

Schostakowitsch und Weinberg

Im Herbst 1943 trafen sie sich zum ersten Mal: Dmitri Schostakowitsch und Mieczysław Weinberg, der etablierte und der aufstrebende Komponist, beide von den Zeitläuften gezeichnet. Schostakowitsch hatte während der Stalinistischen Säuberungen 1936 um sein Leben fürchten müssen; Weinberg, der Warschauer Jude, verlor seine Familie im Holocaust, war 1939 nach Minsk geflohen und zwei Jahre später nach Taschkent. Die Sympathie zwischen den beiden Männern gründete sich nicht nur auf biographische Überschneidungen (Schostakowitschs Familie hatte ebenfalls polnische Wurzeln), sondern vor allem auf künstlerischen Respekt. Man musizierte zusammen, suchte den Rat des anderen und legte sich gegenseitig neue Werke zur Begutachtung vor.

1948 verschärfte sich die Situation erneut: Die Ermordung von Weinbergs Schwiegervater durch den Geheimdienst bildete den Auftakt zur organisierten Judenverfolgung unter Stalin. Gleichzeitig begannen die Attacken gegen die musikalische Elite des Landes; Schostakowitsch verlor seine Dozentenstellen, viele seiner Werke wurden verboten. In diesem aufgeheizten Klima solidarisierte er sich mehrfach mit der jüdischen Bevölkerung, und zwar persönlich wie musikalisch – ein ungewöhnlicher Akt von Zivilcourage. Ebenso 1953: Als Weinberg nach einer Probe verhaftet wurde und mehrere Wochen in der berüchtigten Ljubjanka zubrachte, setzte sich Schostakowitsch brieflich beim Geheimdienstchef Berija für ihn ein.

Auch das künstlerische Band zwischen den Komponisten war eng. Während Schostakowitschs 5. Sinfonie zum Schlüsselwerk für den jungen Weinberg wurde, begann Schostakowitsch kurz nach der Begegnung in Moskau, jüdische Tonfälle in seine Werken zu integrieren.

Für sein op. 79 etwa, „Aus der jüdischen Volkspoesie“, standen Weinbergs Liedzyklen op. 13 und 17 Pate. Geradezu legendär war ihre Zusammenarbeit als Klavierduo, und als Schostakowitsch 1967 bei der Uraufführung seiner Romanzen-Suite op. 127 krankheitsbedingt passen musste, war es Weinberg, der für ihn einsprang.

Schostakowitsch: Klaviertrio und Romanzen-Suite

Noch vor seiner 1. Sinfonie (1925), die ihn schlagartig berühmt machte, legte der 17-jährige Schostakowitsch mit dem Klaviertrio op. 8 eine bemerkenswerte Talentprobe vor. Formal gesehen, handelt es sich um einen klassisch strukturierten Sonatensatz, mit Einleitung, Durchführung, Reprise und Coda. Ein traditioneller Aufbau also, wie auch die Themen selbst noch an späromantische Vorbilder erinnern. Dass das Werk dennoch deutlich in die Zukunft weist, liegt zum einen an der Souveränität, mit der Schostakowitsch diese Tradition seinen eigenen Intentionen unterwirft. Zum anderen begegnen bereits hier typische Kennzeichen seines Reifestils: weitgespannte, Energie antauende Klangflächen, motorisch-repetitive Episoden, Glockenspiel- und Schlagzeugeffekte sowie grotesk anmutende chromatische Wendungen.

Tastend-unschlüssig beginnt das Trio, und es bedarf mehrerer Anläufe, bis sich ein stabiles c-Moll-Thema etabliert, vorgetragen vom Cello. Auch das Seitenthema, genauer: seine charakteristische impressionistische Begleitung, wird musikalisch vorbereitet, und in der folgenden Durchführung kombiniert Schostakowitsch all diese Elemente fast nach Belieben. Das Hauptthema erscheint nun verlangsamt und in Dur, während das Seitenthema ins Monumentale gesteigert wird. Die chromatischen Dreh- und Repetitionsbewegungen

verselbständigen sich in einem gewaltigen Crescendo, das auf seinem Höhepunkt abbricht und der Wiederaufnahme des Beginns Platz macht. Der aber führt nun über die Motive der Einleitung direkt zum Seitenthema, während das Hauptthema einer effektvollen Coda vorbehalten ist.

Bei der Romanzen-Suite op. 127 handelt es sich um ein echtes Spätwerk, komponiert Anfang 1967. Nach massiven gesundheitlichen Problemen (Herzinfarkt, Lähmungen) war Schostakowitsch Monate lang nicht zur Arbeit fähig gewesen; erst die Lektüre von Gedichten Alexander Błoks, eines seiner Lieblingsautoren, inspirierte ihn zu einem neuen Werk. Dass dies ausgerechnet in einer Zeit geschah, als sich das ganze Land auf das 50-jährige Jubiläum der Oktoberrevolution vorbereitete, dürfte kein Zufall sein. Blok hatte die Mächtergreifung der Kommunisten zunächst enthusiastisch begrüßt, um sich später verbittert von ihr zu distanzieren. In einem Brief an seinen Freund Isaak Glikman nimmt Schostakowitsch die Fertigstellung von op. 127 zum Anlass für einen resignativen Rückblick auf sein eigenes Leben und seine Karriere. Glikman wertet den Blok-Zyklus denn auch als „Beichte“.

Die von Schostakowitsch ausgewählten Gedichte thematisieren existenzielle Erfahrungen wie Einsamkeit, Verlust, Erinnerungen an vergangenes Glück, teils im Rahmen von Liebeslyrik (Nr. 1 und 3), teils mit Blick auf gesellschaftliche Prozesse: Gewaltherrschaft (Nr. 2), Urbanisierung (Nr. 4), Solidarität (Nr. 5). Symbolistisch aufgeladen ist das sechste Gedicht, in dem das Lyrische Ich vergeblich versucht, die Zeichen des Schicksals zu entziffern. Einen versöhnlichen Ausklang bringt die Nr. 7, eine hymnische Beschwörung der Musik.

Auf dieses Finale ist auch kompositorisch alles ausgerichtet. In den ersten drei Liedern wird die Sängerin von jeweils einem Instrument begleitet, danach von

zweien; das komplette Trio ist erst im Abschlusslied zu hören. Durch Schostakowitschs Anordnung der Texte ergibt sich die Verteilung fast von selbst: Ophelias Sehnsuchtsgesang (Nr. 1) findet im Dialog mit dem Cello statt, das Wüten der Tataren (Nr. 2) wird durch ein Gewitter von Klavieroktaven geschildert, und in der nostalgisch verschleierten Nr. 3 ist ohnehin vom Spiel einer Geige die Rede.

Das vierte Lied basiert auf einer Miniatur-Passacaglia (Cello und Klavier), deren Kreisbewegung für trübe, ewig gleich ablaufende Tage steht. Aber schon werden sie vom Sturm, den Geige und Klavier in Nr. 5 entfachen, handstreichartig hinweggefegt. Auch die Zwölftonfolge im Cello zu Beginn des folgenden Lieds hat symbolische Bedeutung: als Chiffre für den Verlust vertrauter Wahrheiten, für die Rätselhaftigkeit der modernen Welt. Die positive Wendung, die das Schlusslied bereithält, kann daher nur eine realitätsenthobene sein. Trotz voller Triobesetzung begnügt sich Schostakowitsch mit einem Gespinst fahler Klänge, das zu Beginn der Schlusstrophe kurz aufreißt. Doch dieses kraftvolle Bekenntnis zur Musik zerstäubt rasch wieder und weicht einer Coda, in der die Instrumente dem Gesagten nachhören und es zu immer kleineren Gesten zerpfücken. Das Ende bleibt offen.

Mieczysław Weinberg: Jüdische Lieder und Klaviertrio

Nach dem Überfall der Deutschen auf die Sowjetunion im Juni 1941 fand Weinberg Zuflucht im usbekischen Taschkent, wo er abseits der Kriegswirren zwei produktive Jahre verlebte. Neben einigen „Durchhaltestücken“ und einer Sinfonie schrieb er 1943 auch ein Werk, das als Bekenntnis zu seiner Herkunft verstanden werden darf: die „Jüdischen Lieder“ op. 13. Sie wurden als

erstes Werk Weinbergs im Folgejahr gedruckt, bei der Zweitaufgabe (1945) allerdings unter dem Titel „Kinderlieder“; der sowjetische Antisemitismus warf seine Schatten voraus. Sämtliche Liedtexte stammen von Itzhok Lejb Peretz, einem der wichtigsten Autoren jüdischer Literatur. In ihrer schlichten, bildkräftigen Sprache spiegeln sie den Alltag des osteuropäischen Judentums, lassen hinter der Fassade von Naivität aber immer wieder Schalk und Melancholie aufblitzen.

Weinbergs Vertonung verfährt ähnlich. Alle Lieder beruhen auf einem volkstümlichen Kern aus eingängiger Melodie, simpler Harmonik und Rhythmik, der jedoch aufgebrochen wird: durch unerwartete Takt- und Tonartwechsel, Dissonanzen, metrische Verschiebungen oder dadurch, dass Gesang und Begleitung ihre eigenen Wege gehen. Das kann einen komischen Effekt haben wie im Lied Nr. 4 oder zum Nachdenken anregen: Kaschieren der Gesang vom Bröthen (Nr. 2) und das Wiegenlied (Nr. 3) nicht konkrete soziale Nöte?

Aus musikalischer Sicht ist es genau diese Verschränkung von Elementen jüdischer Folklore (Seufzermelodik, übermäßige Tonschritte, Tanzbässe) mit denen des Kunstlieds, die dem Zyklus sein ganz eigenes Gepräge verleiht. In der Groteske von Jankele, der so gern auf die Jagd ginge, sich aber nur eine blutige Nase holt (Nr. 4), parodiert Weinberg traditionelle „Chasse“-Musiken, während der fröhliche Dur-Schluss des Tanzliedes Nr. 5 harmonisch aus dem Tritt gerät. Lediglich die Nr. 6, der „Brief des Waisen“, tanzt aus der Reihe; hier weicht alles Volkstümliche einer Begleitung von Mussorgskyscher Wucht und Plastizität. Der Bezug zum Holocaust, in dem so viele, auch Weinberg, zu Waisen wurden, liegt auf der Hand.

Und das hat Auswirkungen auf die beiden Rahmenteile des Zyklus. In ihnen ist der Text auf ein trillerndes „La-la“ reduziert, die Musik auf einfachste

rhythmisch-melodische Floskeln – es wird gleichsam das Singen und Tanzen selbst thematisiert. Was jedoch im Eröffnungstück noch agil optimistisch klingt, ist am Ende, im Schatten der tragischen Nr. 6, einem flüsternden Echo gewichen, dem die Instrumente harte Akkorde gegenüberstellen. Eine Versöhnung mit der Realität findet nicht statt.

Nur zwei Jahre nach op. 13, nun aber unter veränderten Vorzeichen, entstand das Klaviertrio op. 24. Ende 1943 war Weinberg, wohl auf Einladung Schostakowitschs, nach Moskau übergesiedelt und hatte sich in der dortigen Musikszene rasch einen Namen gemacht. Herausragende Interpreten wie David Oistrach, Emil Gilels und das Borodin-Quartett brachten seine neuen Stücke zur Aufführung. Dabei handelte es sich bis zum Kriegsende fast ausschließlich um Kammermusik: Werke, in denen sich Weinbergs Personalstil immer stärker niederschlägt, auch und gerade in der Auseinandersetzung mit dem Schaffen Schostakowitschs.

Dessen 2. Klaviertrio von 1944 hatte erstmals auf jüdische Intonationen zurückgegriffen und im letzten Satz sogar eine melodische Wendung aus Weinbergs op. 17 zitiert. Weinberg wiederum diente das Trio des Älteren als Vorbild für sein eigenes Werk, was er ebenfalls durch ein Zitat kenntlich machte, prominent am Kulminationspunkt im Finale. Besonders dürfte ihn fasziniert haben, wie Schostakowitsch unterschiedliche Stilistiken aus Klassik (Sonatenform), Barock (Passacaglia) und Volksmusik zu einer ganz persönlichen, von Tragik grundierten Aussage verschmolz.

Auch bei Weinberg ist das Gerüst klassischer Viersätzigkeit noch erkennbar, aber nachdrücklich überformt. Satztitel wie Präludium und Arie oder Toccata verweisen auf barocke Satzmodelle. Zudem sind weite Strecken der Musik von archaisierender Mehrstimmigkeit geprägt, und das Finale mündet bald in

eine elektrisierende Fuge. Die aber schlägt auf ihrem Höhepunkt um in einen „Freylekhs“, einen aus der Klezmermusik bekannten Tanz, der in seiner verzweifelt-ausgelassenen Stimmung deutlich an das Finale von Schostakowitschs Trio erinnert (das erwähnte Zitat folgt im Anschluss).

Solche Brechungen und abrupten Perspektivwechsel sind typisch für Weinberg, der hier die Polystilistik eines Alfred Schnittke vorwegnimmt. Schon der 1. Satz besteht aus zwei disparaten Elementen, einem kraftvollen, fast orchestral wirkenden Präludium und einem zarten Klagegesang der Geige. Kurz vor Schluss finden beide Sphären dann aber doch zusammen: Die zaghaften Pizzicato-Gesten der Streicher beruhen auf dem Eingangsmotiv des Klaviers. In der Toccata leisten sich die Instrumente einen erbitterten Kampf um die Vorherrschaft: hier das Klavier mit seinen vorwärtsdrängenden, unregelmäßigen Metren, dort die Streicher mit ihren Tanzfloskeln. Eine weitere Zuspitzung bringt der 3. Satz, „Poem“, eine Art Collage aus scheinbar unvereinbaren musikalischen Modellen: Lamento, Tango, Choral, Kinderlied. Ihr Aufeinandertreffen im Mittelteil des Satzes trägt denn auch Züge einer Katastrophe.

Das Finale hebt mit einer einstimmigen Klaviermelodie an; eine Fuge liegt in der Luft, wird aber durch hektische Violineinwürfe noch einmal herausgezögert. Wenn sie dann auf Initiative des Cellos in Gang kommt, ist sie frei von allem Akademischen, vibriert vor innerer Spannung. Diese entlädt sich im erwähnten Freylekhs – und wer wollte da nicht an Weinbergs persönliches Schicksal denken, die Vernichtung jüdischer Kultur? Auch der anschließende, fast gehauchte Walzer über die Klaviermelodie vom Beginn wirkt wie eine Rückschau auf ein verlorenes Paradies. Mit dem Choral aus dem „Poem“ endet der Satz.

Marcus Imbsweiler

Zu unserer Schostakowitsch/Weinberg-Aufnahme

Als junge Studentin und lange vor der Gründung des Trio Vivente hörte ich im Radio eine Sendung über Schostakowitschs Romanzen-Suite und die Umstände ihrer Uraufführung. Ich war so tief berührt davon, dass ich diese Suite, seitdem wir Trio spielen, unbedingt in unser Repertoire aufnehmen wollte. Die Suche nach einer russischsprachigen Sängerin blieb allerdings lange erfolglos, bis Kristin von der Goltz Kateryna Kasper kennenlernte. Sehr bald war klar, dass sie unsere Sopranistin sein sollte.

Bei der Beschäftigung mit Weinbergs Trio, das Jutta Ernst einige Jahre zuvor mitgebracht hatte, entdeckten wir, wie eng die beiden Komponisten zusammengearbeitet hatten. So lag die Kombination ihrer Werke nahe – damals wussten wir noch nicht, dass Weinberg bei der Uraufführung der Romanzen-Suite als Pianist für den erkrankten Schostakowitsch eingesprungen war... Als sich dann noch herausstellte, dass Weinbergs Jüdische Lieder auch in einer Fassung für Sopran und Klaviertrio existieren, schloss sich der Kreis.

Wir sind sehr glücklich, dass sich Doris Blaich vom SWR und Burkhard Schmilgun von **cpo** für dieses Programm begeistern ließen, und sehr dankbar sind wir auch, dass wir diese Aufnahme im SWR-Funkstudio in Stuttgart mit Michael Sandner realisieren durften.

Anne Katharina Schreiber

Kateryna Kasper, Sopran

ist eine stilistisch vielseitige Künstlerin von großer Authentizität und gleichermaßen auf der Opern- und der Konzertbühne zu Hause. Als Ensemblemitglied der Oper Frankfurt seit 2012 (zunächst im Opernstudio) sang sie Partien aus allen Epochen wie Anima (Cavaliere), Romilda (Händel), Pamina und Susanna (Mozart), Antonida (Glinka), Nannetta (Verdi), Martha (Flotow), Sophie (Strauss) und Der Kleine (Eötvös, UA). Gastengagements führten sie u.a. an die Oper Los Angeles und zu Festivals in Edinburgh, Bregenz, Savonlinna und Bergen. Als Konzertsängerin trat Kateryna Kasper mit dem Freiburger Barockorchester, den Philharmonischen Orchestern London und Turku, in der Pariser, Moskauer, Kölner und Elb-Philharmonie, im Liceu Barcelona und der Civic Cultural Hall Tokio auf. Sie arbeitete mit Dirigent*innen wie René Jacobs, Nathalie Stutzmann, Michael Schneider, Federico Maria Sardelli, Sebastian Weigle, Ivor Bolton, Constantinos Carydis, Andreas Spering und Raphaël Pichon zusammen. Zu ihren Kammermusikpartnern zählen neben dem Trio Vivente die Pianisten Dmitry Ablogin und Hilko Dumno.

Kateryna Kasper studierte in Donetsk, Ukraine bei Raisa Kolesnik und als Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes bei Edith Wiens in Nürnberg und bei Hedwig Fassbender in Frankfurt.

Sie ist Preisträgerin des International Vocal Competition 's-Hertogenbosch und des Queen Sonja International Music Competition. 2014 gewann sie den Internationalen Mirjam-Helin-Gesangswettbewerb in Helsinki.

2018 erschien ihr Debütalbum „O wußt ich doch den Weg zurück ...“ mit romantischen Liedern von Kinder- und Märchenwelten, aufgenommen mit Hilko Dumno an Richard Wagners originalem Steinway-Flügel.

Trio Vivente

Seit seiner Gründung im Herbst 1992 begeistert das Trio Vivente mit sinnensfreudiger und temperamentvoller Musizierweise sowie schlanker, edler Klangsubstanz Publikum und Presse.

Die Geigerin Anne Katharina Schreiber und die Cellistin Kristin von der Goltz, beide langjährig tätig im renommierten Freiburger Barockorchester, letztere auch bei den Berliner Barock Solisten, sind ausgewiesene Expertinnen in historischer Aufführungspraxis.

Auf modernen Instrumenten bringen sie mit der Pianistin Jutta Ernst frischen Wind ins Triorepertoire von der Klassik bis zur Moderne. Ihr differenziertes farbiges Spiel und ihre ebenso feinsinnigen wie mitreißenden Interpretationen lösen das Versprechen im Namen des Ensembles ein: lebendig, belebend, authentisch.

Solistische und orchestrale Konzerttätigkeit sowie Erfahrungen in der künstlerischen Lehre an Musikhochschulen und auf Meisterkursen, 2016 auch gemeinsam auf einem Meisterkurs in Montepulciano/Italien, befruchten die Zusammenarbeit der drei Musikerinnen mit immer neuen Impulsen.

Das Ensemble führt neben dem gängigen Triorepertoire auch selten gespielte Trios auf und realisiert spannende Themenprogramme mit der Autorin Elke Heidenreich oder der jungen Sopranistin Kateryna Kasper.

Zeitgenössische Werke von Wolfgang Rihm, Marc-Aurèle Floros und Kelly-Marie Murphy haben ebenso einen festen Platz im Repertoire wie Klaviertrios der romantischen Komponistinnen Fanny Hensel, Clara Schumann und Emilie Mayer.

Das Trio Vivente ist willkommener Gast in renommierten Konzertsreihen und Festivals wie den Ludwigsburger Schlossfestspielen. Konzertreisen führten das Ensemble nach Norwegen, England und in die Beneluxländer.

CDs mit Trios von Joseph Haydn und Franz Schubert und Klaviertrios der Geschwister Mendelssohn bekamen höchstes Lob von der Fachpresse. Die Schubert-CD erhielt einen Supersonic Award. Eine CD mit Werken der lange vergessenen romantischen Komponistin Emilie Mayer, erschienen bei cpo, erregte bereits kurz nach Erscheinen Aufmerksamkeit. „Die CD mit Klaviertrios von Emilie Mayer ist ein Glücksfall: Repertoire, dessen Wiederentdeckung sich wirklich lohnt, gespielt von einem Ensemble, das dem Werk mehr als gerecht wird. Eine unbedingt empfehlenswerte Aufnahme!“ (Wibke Gering, WDR3). Im Herbst 2019 erschien das Hörbuch „Lebensmelodien“, ein Gemeinschaftsprojekt mit der Autorin Elke Heidenreich über Leben und Musik von Robert und Clara Schumann.

Seit ihrem Studium beschäftigt sich die Pianistin **Jutta Ernst** intensiv mit Kammermusik. Schwerpunkt ihrer künstlerischen Arbeit ist das Trio Vivente. Daneben wirkte sie als Partnerin von Ariadne Daskalakis, Katerina Kasper, Judith Braun, Magdalena Ernst, Andreas Rothkopf und vielen anderen bei zahlreichen Konzerten und Rundfunkaufnahmen mit. 1997 erschien bei Tacet „Leýptzyr Allerleý“, eine CD mit Klavier- und Kammermusikwerken von Paul Hindemith. Ihre wichtigsten Lehrer waren Kirsti Hjort, Christoph Lieske und Bernd Glemser. Als Pädagogin widmet sie sich seit vielen Jahren der Ausbildung des pianistischen Nachwuchses und unterrichtet Kinder und Jugendliche an der Musikschule der Landeshauptstadt Saarbrücken. Seit 2000 unterrichtet sie an der Hochschule für Musik Saar.

Schon während ihres Studiums in Freiburg bei Rainer Kussmaul wurde die Geigerin **Anne Katharina Schreiber** 1988 Mitglied des Freiburger Barockorchesters, mit dem sie weltweit konzertiert und zahlreiche CDs eingespielt hat. Bis heute ist sie dort auch als Solistin, Konzertmeisterin und Leiterin eigener Projekte tätig.

Sie wird außerdem als Konzertmeisterin bei anderen Ensembles wie dem Kammerorchester Basel, dem Collegium Vocale Gent oder der Akademie für Alte Musik Berlin eingeladen. Daneben gilt ihre musikalische Liebe der Kammermusik. Neben dem Trio Vivente gibt es Kammermusikprojekte mit geschätzten Partnern wie Isabelle Faust und Jean-Guihen Queyras in wechselnden Besetzungen. (2018 und 2020 erschienen CDs mit Schuberts Oktett und Schönbergs „Verklärte Nacht“.) Seit 2007 unterrichtet Anne Katharina Schreiber an der Hochschule für Musik Freiburg.

Sowohl auf der Konzertbühne als auch beim Unterrichten ist der Cellistin **Kristin von der Goltz** die gleichberechtigte Beschäftigung mit dem modernen und dem barocken Cello ein großes Anliegen. Als Solocellistin, Kammermusikerin und künstlerische Leiterin zahlreicher Konzert- und Ensembleprojekte, aber auch als Pädagogin und Dozentin ist sie international gefragt. Zu ihren musikalischen Partnern zählten unter anderem Nikolaus Harnoncourt, Marc Minkowski, Kristian Bezuidenhout, Isabelle Faust, Gerald Huber, Dorothee Oberlinger oder Hille Perl. Mit dem Freiburger Barockorchester (1991–2004) und den Berliner Barock Solisten (seit 2006) unternahm sie weltweite Konzertreisen und spielte zahlreiche CDs ein. Als künstlerische Leiterin war sie Gast beim norwegischen Orchester „Barokkanerne Norwegian Baroque“ und bei L' Accademia Giocosa.

Kristin von der Goltz studierte bei Christoph Henkel in Freiburg und William Pleeth in London, wo sie unter anderem in der Hanover Band und bei New Philharmonia London mitwirkte. Sie lehrt heute als Professorin für Barockcello an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt sowie an der Hochschule für Musik und Theater München. Beim Label Raumklang veröffentlichte sie vielbeachtete und bestens rezensierte Solo-CDs mit dem Barockcello.

Shostakovich and Weinberg

In the autumn of 1943, Dmitri Shostakovich and Mieczysław Weinberg, an established and an aspiring composer, both influenced by their times, met for the first time. Shostakovich feared for his life during the Stalin's purges of 1936; Weinberg, a Jew from Warsaw, lost his family in the Holocaust and fled to Minsk in 1939 and to Tashkent two years later. The rapport between the two men was not only based on their common heritage (Shostakovich's family also had Polish roots), but above all on mutual artistic respect. They made music together, asked each other for advice and showed each other their newest works to be reviewed.

In 1948, the situation became even more precarious. The murder of Weinberg's father-in-law by the secret service was the beginning of organised persecution of Jews under Stalin. Around the same time, attacks against the country's musical elite began; Shostakovich lost his teaching positions and many of his works were banned. In this heated environment, he repeatedly showed solidarity with the Jewish population, both personally and musically – an unusual act of civil courage. The same in 1953. When Weinberg was arrested after a rehearsal and spent several weeks in the infamous Lubyanka, Shostakovich wrote a letter to Beria, the infamous chief of the secret police, on his behalf.

The two composers also had a close artistic bond. Whereas Shostakovich's 5th symphony became a key work for the young Weinberg, Shostakovich began to integrate Jewish cadences into his work shortly after their meeting in Moscow. Weinberg's song cycles Op. 13 and 17 were the godparents of his Op. 79 *From Jewish Folk Poetry*. Their collaboration as a piano duo was legendary, and when Shostakovich had to bow out of playing the premiere of his *Romance Suite* Op. 127 in 1967

due to illness, Weinberg was the one to jump in for him.

Shostakovich: *Piano Trio and Romance Suite*

Even before his *First Symphony* (1925), which made him immediately famous, the 17-year old Shostakovich made a remarkable show of talent with his *Piano Trio* Op. 8. In terms of form, it is a classically structured sonata movement, with an introduction, development, recapitulation and coda. It is a traditional course of events, and the themes are also reminiscent of late Romantic models. The fact that the work still clearly points to the future is due to the mastery with which Shostakovich subordinates this tradition to his own intentions. We also already encounter the typical characteristics of his mature style. Broad soundscapes with held-back energy, motoric and repetitive episodes, glockenspiel and percussive effects as well as grotesque chromatic turns.

The trio begins tentatively and indecisively. Several attempts are needed before a stable C minor theme is established, played by the cello. The secondary theme, or to be more exact, its characteristic impressionist accompaniment is prepared musically, and in the development that follows, Shostakovich combines all of these elements almost at will. The main theme appears more slowly and in major, while the secondary theme swells to something monumental. The chromatic turning and repeating movements independently swell into a forceful crescendo which cuts off at its culmination, making way for the recap of the beginning. But this leads directly to the secondary theme using the motifs of the introduction, whereas the main theme is reserved for an effective coda.

The *Romance Suite* Op. 127 is a genuine late work composed at the beginning of 1967. After massive health problems (heart attack, paralysis) Shostakovich

was not able to work for months; only upon reading the poems of Alexander Blok, one of his favourite authors, was he inspired to compose a new piece. The fact that this happened, of all times when the entire country was preparing for the 50th anniversary of the October Revolution, was no likely coincidence. Blok initially welcomed the Communist coup enthusiastically, only to later distance himself from it bitterly. In a letter to his friend Isaac Glikman, Shostakovich took the occasion of the completion of Op. 127 to take a resigned look back on his life and career. Glikman also saw the Blok cycle as a “repentance”.

The poems selected by Shostakovich deal with existential experiences like loneliness, loss, and reminiscences of past happiness. These are partly expressed as love poems (Nos. 1 and 3) and sometimes in the context of societal processes, such as tyranny (No. 2), urbanisation (No. 4), and solidarity (No. 5). The sixth poem is symbolically loaded, where the lyrical narrator tries in vain to decipher the signs of fate. No. 7 brings a reconciliatory close, a hymn-like incantation of music.

Everything in the composition leads to this finale. In the first three songs, the singer is accompanied by one instrument, then by two; the complete trio is only heard in the final song. The instrumentation is almost a matter of course given Shostakovich’s chosen order of the texts. Ophelia’s song of longing (No. 1) is in dialogue with the cello, the rage of the Tartar’s (No. 2) is depicted by a storm of piano octaves, and in the nostalgically veiled No. 3, the text itself reflects on the play of the violin anyway.

The fourth song is based on a miniature passacaglia (cello and piano), whose circular motion depicts gloomy, monotonous days. But these are already swept away by a surprise storm brought in by the violin and piano in No. 5. Also, the twelve-tone row in the cello at the

beginning of the following song has a symbolic meaning – it is a code for the loss of familiar truths, or the mysteriousness of the modern world. The positive change brought by the final song can thus only be one absolved from reality. Despite the full trio instrumentation, Shostakovich makes do with a web of pale sounds that rupture at the beginning of the final verse. But this powerful profession to music quickly sputters away again and yields to a coda, in which the instruments linger on the text and pick it to pieces in ever smaller gestures. The end remains open.

Mieczysław Weinberg: Jewish Songs and Piano Trio

After the German attack on the Soviet Union in June of 1941, Weinberg found refuge in the Uzbek city of Tashkent, where he spent two productive years beyond the chaos of war. In addition to several pieces he wrote to make ends meet and a symphony, he wrote a piece in 1943 that can be regarded as an affirmation of his origins, the *Jewish Songs* Op. 13. In the following year, they were the first of Weinberg’s works to be printed. However, in the second printing (1945), they were published under the title *Children’s Songs* – an anticipation of Soviet Anti-Semitism. All of the song texts are by Isaac Leib Peretz, one of the most important authors of Yiddish literature. In their simple language, reflecting powerful images of daily life in Eastern European Judaism, pranks and melancholy flare up time and again behind the facade of naïveté.

Weinberg’s setting proceeds accordingly. All of the songs are based on folkloric, accessible melodies, simple harmonies and rhythms, but broken up. This is accomplished through unexpected changes in meter, tonality, dissonances, and metric shifts or by allowing the

voice and the accompaniment to go their separate ways. This can have comic effects such as in Song No. 4, or provide food for thought. Are the songs Bread Roll (No. 2) and Lullaby (No. 3) not veiled suggestions of specific societal hardships?

From a musical point of view, it is exactly this interlacing of elements of Jewish folklore (sighing melodies, augmented intervals, dancing bass lines) and art song that lends the cycle its very own character. In the grotesque of Yankele, who so longs to go hunting only to get a bloody nose (No. 4), Weinberg parodies traditional "Chasse" music, whereas the cheerful major conclusion of the dance-like No. 5 veers "off course" harmonically speaking. Only No. 6, the Orphan's Letter, stands out; here, all folk elements of the accompaniment give way to Mussorgskian power and plasticity. The reference to the Holocaust, during which so many, including Weinberg, became orphans, is obvious. And this has an impact on the beginning and concluding songs of the cycle. In them, the text is reduced to a lilting "la-la-la", and the music only contains the simplest of rhythmic clichés – singing and dancing are themselves the subjects, so to speak. However, what sounds so agile and optimistic in the opening song ultimately, in the shadow of the tragic No. 6, yields to a whispering echo contrasted with hard chords played by the instrumentalists. A reconciliation with reality does not take place.

The *Piano Trio* Op. 24 was written only two years after Op. 13, but under changed conditions. At the end of 1943, Weinberg, likely invited by Shostakovich, settled in Moscow and quickly made a name for himself in the music scene there. Outstanding interpreters such as David Oistrach, Emil Gilels and the Borodin Quartet premiered his new works. Until the end of the war, he almost exclusively wrote chamber music – works reflecting Weinberg's personal style more and more, just as he

was heavily involved with Shostakovich's output.

Shostakovich's *Second Piano Trio* of 1944 refers to Jewish prosody for the first time and the last movement even quotes a melodic turn from Weinberg's Op. 17. Weinberg in turn used the trio of his elder as a model for his own work, which also makes itself known in a quote heard prominently at the climax of the finale. He was likely especially fascinated how Shostakovich melded different styles from the Classical (sonata form) and Baroque (passacaglia) eras and folk music into a very personal statement steeped in tragedy.

In Weinberg's work, the frame of Classical four-movement form is still recognizable, but insistently moulded. Movement titles such as Praeludium and Aria or Toccata refer to models of Baroque movements. Furthermore, broad swaths of the music are characterised by an archaic polyphony, and the finale soon flows into an electrifying fugue. Suddenly, just at the climax, the music shifts to a "Freylekhs", a dance known in klezmer music, which is clearly reminiscent of the finale of Shostakovich's trio with its desperate, exuberant mood (the aforementioned quote follows).

Such breaks and abrupt changes of perspective are typical for Weinberg, who here anticipates the eclecticism of Alfred Schnittke. Already the first movement is comprised of two disparate elements – a powerful, almost orchestral-sounding prelude and a tender lament by the violin. Shortly before the conclusion, both spheres finally come together. The timid pizzicato gestures of the strings are based on the introductory motif of the piano. In the Toccata, the instruments fight bitterly for predominance – the piano with its momentum of irregular metres and the strings with its clichés from the world of dance. There is a further escalation in the third movement "Poem", a kind of collage from apparently irreconcilable musical models: Lamento, Tango, Chorale and a

children's song. Their encounter in the middle section of the movement bears traces of a catastrophe.

The finale begins with an effortless single piano voice; a fugue floats in the air, but is again delayed by hectic violin interjections. When they really get going after being egged on by the cello, then all are free from anything academic and vibrate with inner tension. This is then discharged in the aforementioned Freylekhs – and who at this point would not think of Weinberg's personal fate, the extermination of Jewish culture? The following, almost whispered waltz over the piano melody from the beginning feels like a look back to a lost paradise. The movement ends with the chorale from the "Poem".

Marcus Imbsweiler

Translated by Daniel Costello

On our Shostakovich/Weinberg recordings

As a young student and long before the founding of Trio Vivente, I heard a radio program about Shostakovich's *Romance Suite* and the circumstances regarding its premiere. I was so deeply touched by it that I absolutely wanted to add it to our repertoire since we started playing trios together. The search for a Russian-speaking singer was a long one until Kristin von der Goltz met Kateryna Kasper. It was clear very soon that she should be our soprano.

As we became involved with Weinberg's trio, which Jutta Ernst had brought with her several years before, we discovered how closely the two composers had worked together. So combining these two works was obvious. At the time, we did not know that Weinberg had jumped in as the pianist for the premiere of the *Romance Suite* due to Shostakovich's illness ... as we learned that there was also a version of Weinberg's *Jewish Songs* for soprano

and piano trio, then we had come full circle.

We are very grateful for Doris Blaich's (SWR) and Burkhard Schmilgen's (**cpo**) enthusiastic support and also that we were able to make this recording in the studio of Villa Berg in Stuttgart with Michael Sandner.

Anne Katharina Schreiber

Translated by Daniel Costello

Kateryna Kasper, soprano

is a stylistically versatile artist of great authenticity, equally at home on both opera and concert stages. As a member of the Frankfurt Opera Ensemble since 2012 (initially in the Opera Studio programme) she has sung roles from all periods such as Anima (Cavaleri), Romilda (Handel), Pamina and Susanna (Mozart), Antonida (Glinka), Nannetta (Verdi), Martha (Flotow), Sophie (Strauss), and Der Kleine (Eötvös, World Premiere). Guest engagements have taken her to the Los Angeles Opera and festivals in Edinburgh, Bregenz, Savonlinna and Bergen. Kateryna Kasper has performed as a concert singer with the Freiburg Baroque Orchestra, the London and Turku Philharmonic Orchestras, the Paris, Moscow, Cologne and Elbe Philharmonics, the Liceu Barcelona and the Civic Cultural Hall Tokyo. She has worked with conductors such as René Jacobs, Michael Schneider, Federico Maria Sardelli, Nathalie Stutzmann, Sebastian Weigle, Ivor Bolton, Constantinos Carydis, Andreas Spering and Raphaël Pichon. In addition to the Trio Vivente, her chamber music partners include the pianists Dmitry Ablogin and Hilko Dumno.

Kateryna Kasper studied in Donetsk, Ukraine with Raisa Kolesnik. Awarded a scholarship from the German Academic Exchange Service, she studied with Edith Wiens in Nuremberg and Hedwig Fassbender in

Frankfurt.

Already a laureate of the International Vocal Competition s-Hertogenbosch and the Queen Sonja International Music Competition, she won the Mirjam Helin International Singing Competition 2014 in Helsinki.

Kateryna's debut album, "Ah! If I but Knew the Way Back ..." with romantic songs about childhood and fairy tales was released in 2018. It features Hilko Dumno playing the original Steinway of Richard Wagner.

Trio Vivente

With their sensuous and spirited approach to music, together with lightness and sophistication, Trio Vivente have been exciting audiences and critics alike since its founding in 1992.

Violinist Anne Katharina Schreiber and cellist Kristin von der Goltz are renowned experts in historical performance practice. They have longstanding connections to the prestigious Freiburg Baroque Orchestra, with Kristin von der Goltz also playing with the Berlin Baroque Soloists.

Together with pianist Jutta Ernst they bring a breath of fresh air to the trio repertoire on today's instruments, from the Classic to the Modern eras. Through their colourful interplay, a rare, intensive unity emerges, and in the vitality of their interpretations, Trio Vivente live up to their name: vibrant, spirited and authentic.

Extensive experience in solo and orchestral concert activities, as well as teaching at colleges of music and in master classes (most recently, for example, when the trio taught and played at Montepulciano in Italy in 2016), have enriched the trio's playing with ever new impulse and ideas.

Along with the established works of the trio repertoire, the ensemble are also dedicated to showcasing less well-known trios. The trio have also expanded their program with exciting theme-related concerts, playing together with the author Elke Heidenreich and the young soprano Kateryna Kasper.

Contemporary works by Wolfgang Rihm, Volker David Kirchner, Marc-Aurel Floros and Kelly-Marie Murphy have a permanent place in the trio's concert programs as well as Romantic female composers such as Fanny Hensel, Clara Schumann and Emilie Mayer.

Trio Vivente have been a welcome guest at various prestigious concert series and they have performed at festivals such as the Ludwigsburger Schlossfestspiele. They have toured in Norway, England and the Benelux countries.

Their CDs with piano trios by Haydn, Schubert and the Mendelssohn siblings have all received glowing reviews. The ensemble's Schubert recording won high praise and received a Supersonic Award. The trio released a CD with works by the long-forgotten Romantic composer Emilie Mayer, receiving immediate attention after its release. "The CD with piano trios by Emilie Mayer is an unexpected gem: Pieces whose rediscovery are well worth hearing again, performed by an ensemble who more than do justice to the music. A highly recommended recording!" (Wibke Gerking, Radio WDR3). In autumn 2019 they released the audio book "Lebensmelodien", a collaborative project with Elke Heidenreich about Robert and Clara Schumann's life and music.

Jutta Ernst has been devoted to chamber music since her studies. The main focus of her artistic work is Trio Vivente. She has collaborated with Ariadne Dasikalakis, Kateryna Kasper, Judith Braun, Magdalena Ernst, Andreas Rothkopf and many others on numerous

concerts and radio broadcasts. Her CD of piano and chamber music works by Paul Hindemith was released by TACET in 1997.

Her most important teachers were Kirsti Hjort, Christoph Lieske and Bernd Glemser.

As a teacher, she has dedicated herself for many years to the education of children and young people at the Saarbrücken Conservatory. Since 2000, she has been an instructor at the Hochschule für Musik HfM Saar.

Already during her studies in Freiburg with Rainer Kussmaul, **Anne Katharina Schreiber** became a member of the Freiburg Baroque Orchestra in 1988, giving concerts around the world and recording numerous CDs. She has remained with the ensemble to this day as a soloist, concertmaster and director of her own projects.

She has also appeared as guest concertmaster with the Basel Chamber Orchestra, the Collegium Vocale Gent and the Akademie für Alte Musik Berlin.

In addition, she has a special love of chamber music. Alongside her work with Trio Vivente, she has also collaborated with such respected figures as Isabelle Faust and Jean-Guihen Queras in changing formations (2018 and 2020 saw the release of CDs of Schubert's *Octet* and Schönberg's *Verklärte Nacht*).

Anne Katharina Schreiber has been teaching at the University of Music in Freiburg since October 2007.

Whether on the concert stage or in the teaching studio, cellist **Kristin von der Goltz** has devoted herself to an intensive study of both the baroque and the modern cello. As a principal cellist, chamber musician and artistic director of numerous concerts and ensemble projects, she is also in demand internationally as a teacher. She has performed with Nicolaus Harnoncourt, Marc Minkovski, Kristian Bezuidenhout, Isabelle

Faust, Gerold Huber, Dorothee Oberlinger and Hille Perl, among others. She has recorded several CDs and performed tours around the globe with the Freiburg Baroque Orchestra (1991 – 2004) and the Berlin Baroque Soloists (since 2006). She has been guest artistic director at the Barokkanerne Norwegian Baroque and at L'Accademia Giocosa.

Kristin von der Goltz studied with Christoph Henkel in Freiburg and William Pleeth in London, where she became performed with the Hanover Band and New Philharmonia London. She is Professor of Baroque Cello at HfMDK Frankfurt/Main and the University of Music in Munich. She has released solo CDs on the Raumklang label to outstanding reviews.



First performance of the Romance Suite



Kateryna Kasper (© Andreas Kasper)

Dmitri Schostakowitsch
Sieben Romanzen op. 127
nach Worten von Alexander Blok

[1] LIED DER OPHELIA

Als du damals fortgegangen,
Sprach von Liebe mir dein Mund,
Und daß du im fremden Lande
Treu bewahren willst den Bund.
Fern von Dänemarks Gestaden
Liegt in Dunst gehüllt dein Strand ...
Wellen spülen meine Klagen,
Meine Tränen auf den Sand.
Kehrt mein Krieger jemals wieder,
Silbern strahlend, stolz und schön,
Auf dem Grabe Schleifund Feder
Werden schwer im Winde wehn ...

[2] GAMAJUN, DER PROPHETENVOGEL

Am Abend, wenn die Sonne sinkt,
Und Purpurfackeln rings entzündet,
Hockt er am Meeresstrand und singt
Sein Lied, das uns vom Schicksal kündet.
Von der Tataren Sklaverei,
Von Leid und Schmach und blut'gen Strafen,
Von Hunger, Aufruhr, Tyrannei,
Sieg des Bösen, Tod des Braven.
Vor Ahnung hat ihn Angst gepackt,
Sein Antlitz scheint in Lieb zu brennen ...
So hat die Wahrheit wohl gesagt
Der Mund, auf welchem Blut geronnen.

[3] WIR WAREN ZUSAMMEN

Stets denk ich an die Zeit zu zwein ...
Nacht war's, die Geige leis ertönte,
Du warst zum ersten Male mein ...

Дмитрий Шостакович
Семь стихотворений Александра Блока. Вокально-
инструментальная сюита, соч. 127

[1] Песня Офелии

Разлучаясь с девою милою,
Друг, ты клялся мне любить!..
Уезжая в край постылый,
Клятву данную хранить!..
Там, за Данией счастливой,
Берега твои во мгле ...
Вал сердитый, говорливый
Моет слезы на скале ...
Милый воин не вернется,
Весь одетый в серебро ...
В гробе тяжко всколыхнется
Бант и черное перо.

[2] Гамаюн, птица вещая

На глядах бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных ...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых ...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..

[3] Мы были вместе

Мы были вместе, помню я ...
Ночь волновалась, скрипка пела ...
Ты в эти дни была — моя,

Dimitri Shostakovich
Seven Romances op. 127
after words by Alexander Blok

[1] SONG OF OPHELIA

When you bade farewell to me,
my dearest, you promised to love me
and be true to your oath
when faring to foreign lands.
Far from Denmark's shores
you lie on a fog-shrouded beach
the waves murmur taciturn
and wash the sand with my tears.
My brave knight shall never return,
in brilliant silver, proud and true,
a ribbon and feather on the grave
struggles mightily in the wind ...

[2] GAMAYUN, THE BIRD OF PROPHECY

By the sunset's purple splendour
on the expanse of endless waves
the prophetic bird sings,
too weak to spread her shattered wings.
Of the yoke of the Tatar's cruelty,
of suffering and bloody executions,
of hunger, upheaval, tyranny,
the victory of evil, the death of all that is good.
Terrified by the horror of her utterances,
her face aflame with love,
only to have the truth burst out
her mouth encrusted with blood.

[3] WE WERE TOGETHER

I constantly think of our time together ...
A stormy night, a violin quietly sang,
you were mine for the first time ...



Shostakovich & Weinberg

Wie dich die Liebe noch verschönte!
Ein Bächlein murmelte im Grund;
Ich war berauscht von Glück und Schmerzen.
Da neigte sich der Mund zum Mund ...
Die Geige klang vom Herz zum Herzen.

[4] DIE STADT SCHLÄFT

Alles still, im Nebel die Straßen,
Die Laternen flackern müd ...
Doch sie werden bald verblassen,
Wenn das Morgenrot erglüht.
Jener Lichtstreif, der von drüben,
Von der Newa zu mir weht,
Er verbirgt mir noch den trüben
Tag, der wieder vor mir steht.

[5] STURM

Oh, wie's da draußen heult und dröhnt
Und Wolken peitscht zu wildem Reigen!
Das ist der Sturm, der tobt und stöhnt,
Und Regen prasselt an die Scheiben.
Schreckliche Nacht! In solcher Nacht,
Bedaur' ich den, der ohne Bleibe;
Mich treib't's hinaus zu ihm mit Macht,
Zu schützen ihn mit meinem Leibe.
Mit ihm bestehn das Element,
Mit ihm des Dulders Los erleiden!
Oh, wie's da draußen heult und dröhnt
Und Wolken peitscht zu wildem Reigen!

[6] GEHEIMNISVOLLE ZEICHEN

Manchmal seh ich gar seltsame Zeichen,
An der Wand eines endlosen Raums.
Geh ich näher und will sie erreichen,
Sind sie fort – böser Spuk eines Traums.
Ich verberg mich in finsterner Höhle,

Ты с каждым часом хорошела ...
Сквозь тихое журчанье струй,
Сквозь тайну женственной улыбки
К устам просился поцелуй,
Просились в сердце звуки скрипки ...

[4] Город спит, окутан мглою...

Город спит, окутан мглою,
Чуть мерцают фонари ...
Там далёко, за Невою,
Вижу отблески зари.
В этом дальнем отраженьи,
В этих отблесках огня
Притаилось пробужденье
Дней тоскливых для меня ...

[5] О, как безумно за окном ...

О, как безумно за окном
Ревет, бушует буря злая,
Несутся тучи, льют дождем,
И ветер воет, замирая!
Ужасна ночь! В такую ночь
Мне жаль людей, лишенных крова,
И сожаленье гонит прочь —
В объятия холода сырого!..
Бороться с мраком и дождем,
Страдальцев участь разделяя ...
О, как безумно за окном
Бушует ветер, изнывая!

[6] Тайные знаки

Разгораются тайные знаки
На глухой, непробудной стене.
Золотые и красные маки
Надо мной тяготеют во сне.
Укрываюсь в ночные пещеры

Love made you fairer by the hour!
By a gently babbling brook;
by the secrets of a woman's smile.
Our lips compelled to join ...
The violin's song connected our hearts.

[4] THE CITY SLEEPS

The city sleeps, shrouded in fog,
the street lamps dimly flicker ...
But away in the distance, beyond the Neva,
I see the dawn await.
In that faraway place,
in that glimmering of flame,
lay concealed the joyless day,
that greets me on my way.

[5] THE STORM

O how the wind howls outside
the storm rages and moans!
The clouds seem driven, rain pours down,
the incessant tempest on my window panes.
Horrible Night! On nights like these,
I feel for those without shelter;
and this pity compels me to them,
into the arms of the damp and cold.
To struggle against the elements,
to share in fate of those suffering!
O how the wind howls outside
the storm rages and moans!

[6] SECRET SIGNS

Sometimes I see strange signs,
on a wall in endless space.
Gold and crimson poppies,
appear to me in my dreams.
I hide in the darkness of caves,

Will vergessen den Spuk, der mich narrt,
Doch umsonst: Über mir, in der Höhle,
Blaut sein Abbild, das kalt auf mich starrt.
Ich will fliehn in vergangene Zeiten,
Ich vergrab in den Händen den Kopf ...
Ich erblick eines Buchs lose Seiten,
Und darauf liegt ein goldener Zopf.
Über mir droht der Himmel zu sinken,
Schwarzer Schlaf hüllt die Sinne mir ein,
Ach, ich sehe mein Ende schon winken,
Und Vernichtung und Krieg werden sein.

[7] MUSIK

Zur Nacht, wenn alle Stimmen schweigen,
Wenn sich die Stadt in Dunkel hüllt,
Führst du, Musik, den Sternreigen,
Von dir ist dann die Welt erfüllt!
Ja, schweigen muß der Sturm des Lebens,
Wo du gleich einer Ros' erblüht!
War manche Träne nicht vergebens,
Wenn Du im Abendrot erglüht!
Musik, Beherrscherin der Erde!
Trotz Tod und Qualen und trotz Leid:
Der letzte Becher, den ich leere,
Sei noch in Demut dir geweiht!

(Nachdichtung: Manfred Koerth)

Quelle:

<https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1589>

И не помню суровых чудес.
На заре — голубые химеры
Смотрят в зеркале ярких небес.
Убегаю в прошедшие миги,
Закрываю от страха глаза,
На листах холодеющей книги —
Золотая девичья коса.
Надо мной небосвод уже низок,
Черный сон тяготеет в груди.
Мой конец предначертанный близок,
И война и пожар — впереди.

[7] Музыка

В ночи, когда уснет тревога,
И город скроется во мгле —
О, сколько музыки у бога,
Какие звуки на земле!
Что буря жизни, если розы
Твои цветут мне и горят!
Что человеческие слезы,
Когда румянится закат!
Прими, Владычица вселенной,
Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба —
Последней страсти кубок пенный
От недостойного раба!

try to forget the ghosts that haunt me,
but in vain. Over me in the cave,
their images emerge, staring coldly.
I want to flee to simpler times,
Burying my head in my hands ...
And on the leaves of a yellowed book,
lay a girl's golden locks.
The heavens are collapsing upon me,
Black dreams envelop my soul,
Ah, I see my end is nearing,
and destruction and war for all to see.

[7] MUSIC

At night when all voices are silent,
and the city is shrouded in darkness,
Oh how divine is the music,
what sounds on earth are heard!
What are the storms of life,
Compared to a rose in bloom!
What are these tears in vain,
Compared to the crimson sunset!
Music, Ruler of the World!
Despite death, suffering and pain:
With the last goblet from which I drink,
I bow down in humility before you!

(Adaptation: Daniel Costello)

Mieczysław Weinberg
Jüdische Lieder op.13
Nach Gedichten von Itzhok Leijb Peretz

[9] EINLEITUNG

[10] BREJTELE

Brejtele, brejtele, brejtele klejn.
A brejtele sol dos koj lech dik zajn.
Un zind gschvind in ojvele arojn,
genug on ojvele gesesn.
Am am am am am am am.
Ojf gegesn.

[11] VIGLID

Kezele stil. Majzele stil.
Majn oizerl schojn schlofn vil.

Kelbele, kelbele, nit gemeht,
un majn ojzerl nist gevekt.

Voje venis't du vintele
Schtiler, schtiler, schtiler hintele.

Un mojl far bajs dos zingele,
schlofn vil majn ingele.

ajluli, ajluli, - a.

[12] DER JEGER

Jankele vil a jeger zajn,
Jankele vil in vald arajn,
schisn vil er nor a ber
nor a ber schisn vil er
vu nemt men gever?

Mieczysław Weinberg
Jüdische Lieder op.13
Nach Gedichten von Itzhok Leijb Peretz

[9] EINLEITUNG

[10] BRÖTCHEN

Brötchen, Brötchen, Brötchen klein!
Ein Brötchen, rund soll es sein!
Und jetzt geschwind ins Öfchen hinein!
Genug im Öfchen gegessen:
Ham ham ham ham ham ham ham!
Aufgegessen!

[11] WIEGENLIED

Kätzchen still! Mäuschen still!
Mein Schätzelein schon schlafen will.

Kälbchen, Kälbchen nicht gemuht,
und mein Schätzchen nicht geweckt!

Toll nicht herum, du kleiner Wind!
Leiser, leiser, kleiner Hund.

Und halt im Zaum dein Züngelchen,
denn schlafen will mein Engelchen!

Ajluli, ajluli, - a.

[12] DER JÄGER

Jankele will ein Jäger sein.
Jankele will in den Wald hinein.
Schießen will er nur einen Bären.
Nur einen Bären schießen will er –
Aber woher nehmen ein Gewehr?

Mieczysław Weinberg
Jewish Songs Op. 13
After poems by Isaac Leib Peretz

[9] INTRODUCTION

[10] BREAD ROLL

Bread roll, bread roll, little bread roll!
Round my little bread roll!
And now off you go into the little oven!
Enough of the oven:
Yum yum yum yum yum yum yum!
All done!

[11] LULLABY

Hush little kitten! Hush little mouse!
My little treasure is sleepy.

Little lamb, little lamb do not bleat,
not to wake my little treasure!

Little breeze do be calm!
Softly, softly, little pup

hold your little tongue,
for my little treasure is sleepy!

Lu-lee, lu-lay,

[12] THE HUNTER

Yankele wants to be a hunter.
Yankele wants to go into the woods.
He only wants to shoot a bear.
Only a bear will he shoot -
But the rifle is where?

Unser Jankele derzet,
in a vinkl a besem schteyt,
mitn besem er vet jogrn,
jogn un a grojsn ber derschlogn.

In shtub kon er mer nit blajbn,
vil dem besem unter hejbn,
schwerer besm kert sich iber
un der jeger falt ariber!

Nit kejn ber un nit kejn hos,
un geschlogn sich di nos.
Er vil schojn nit mer in vald arajn,
er vil schojn nit kajn jeger sajn ...

[13] OJFN GRINEM BERGELE

Ojfn grinem bergele
vakst a jung bejmele,
vil dos bejmele nit schlofn.

Di levone tut es strofn,
zajt zu dremlen bejmele,
ojfn grinem bergele.

Asoj sogn ojch di schtern
Nor dos bejml vil nit hern.
vil nit machen zu di ojgn.
Is a vintl zu geflojgn
„Bejml, bejml rujig sajn“
Un shoklt es un vikt es ajn.

A, a
Vigt aher und vigt ahin,
schlofn mus a bejml grin
dremlen mus dos grine bejmele.

Unser Jankele, der sieht
in der Eck ein Besen steht.
Mit dem Besen wird er jagen,
jagen und einen großen Bären erlegen.

Im Hause kann er nicht mehr bleiben!
Will den Besen hochheben,
der schwere Besen kehrt sich über,
und der Jäger fällt darüber!

Keinen Bär und keinen Has',
und geschlagen sich die Nas',
Will nicht mehr in den Wald hinein,
will schon nicht mehr Jäger sein ...

[13] AUF DEM GRÜNEN BERGELEIN

Auf dem grünen Bergelein
wächst ein junges Bäumelein,
das Bäumelein will nicht schlafen!

Der Mond tut es ermahnen:
„Zeit zu schlummern, Bäumelein,
auf dem grünen Bergelein.

Das sagen auch die Stern'.
Doch das Bäumelein will nicht hörn.
will nicht schließen seine Augen,
Ist ein Wind herbeigeflogen,
„Bäumelein, Bäumelein ruhig sein“,
und schockelt es und wiegt es ein.

Ah, ah
Wiegt es her und wiegt es hin,
schlafen muss das Bäumelein grün.
Schlummern muss das grüne Bäumelein.

Our Yankele, he sees
a broom in the corner.
He will hunt with the broom,
hunting he will go to kill a great bear.

Yankele cannot sit at home anymore!
He will raise the broom,
the heavy broom falls over,
and the hunter along with it!

No bear and no hare,
only a bump on the nose!
Will go into the woods no more,
Yankele will not be a hunter.

[13] ON THE GREEN MOUNTAINSIDE

On the green mountainside
grows a young sapling,
the sapling does not want to sleep!

The moon exhorts him:
„Time to sleep, little sapling,
on the green mountainside.

The stars also sing it.“
But the sapling won't listen.
Will not close his eyes.
The wind breezes past,
„Sapling, sapling be still“,
and rocks and lulls him.

Ah ah
Rocks him back and rocks him forth,
the sapling must sleep.
you must sleep, green sapling.

Dremlt ajn dos bejmele
Ojfn grinem bergele,
dremlt ajn dos bejmele.

[14] DER JESOJMES BRIVELE

Der mamen scrajbt ir ejnzik kind,
hojb es of du liber vint
Un trog aroyf oyf jener velt,
zu der mameschis gezelt:

Nist zu trinken, nist zu esn,
un si hejsn dich fargesn.
Schlofn of a hartn kastn,
ich ken schlofn, ich ken fastn.

Un die schwerste lastn trogn,
lozn zey nor mich nisht schlogn.
Mame muter, mame muter!

Sej viln mich nor vejnen hern,
un ich mame hop kajn trern,
lig ich mameschi un ziter,
is mir bitter mame muter ...

[15] SCHLUSS

Schlummert ein das Bäumelein,
auf dem grünen Bergelein.
Schlummert ein das Bäumelein.

[14] DER BRIEF DES WAISEN

Der Mutter schreibt ihr einzig Kind,
nimm ihn mit du lieber Wind
und trag ihn rauf in jene Welt,
zu der die liebe Mutter zählt:

Nichts zu trinken, nichts zu essen.
Und sie sag'n, ich soll dich vergessen!
Schlafen auf 'nem harten Kasten,
ich kann schlafen, ich kann fasten

und die schwersten Lasten tragen.
Lass sie mich nur nicht schlagen!
Mama Mutter! Mama Mutter!

Sie werden mich nur weinen hören,
und ich, Mutter, hab keine Tränen.
Lieg ich, liebe Mutter, und zitter,
ist's mir bitter, Mama Mutter!

[15] SCHLUSS

*Übersetzung: Dorothea Greve
(Klavierfassung, peermusic classical-Verlag)*

The sapling falls asleep,
on the green mountainside.
The sapling falls asleep.

[14] THE ORPHAN'S LETTER

The mother writes her only child,
take it him along you dear breeze
and carry it him up to that world,
where the dear mother belongs to:

Nothing to drink, nothing to eat.
And they say I should forget you!
Sleep on a hard crate,
I can sleep, I can fast

and carry the heavy burden.
Just don't let them hit me!
Mama mother! Mama mother!

They will only hear me cry,
and I, mother, have no tears.
I lie here, dear mother, and shake,
it's bitter here, mama mother!

[15] CONCLUSION

Translated by Daniel Costello



Trio Vivente (© Marco Borggreve)