



**FRANZ SCHUBERT**

**Sonata D 960 • Drei Klavierstücke D 946**

**Moments Musicaux D 780**

**DINA UGORSKAJA**

**FRANZ SCHUBERT** (1797-1828)

**Klaviersonate / Piano Sonata No. 21 B-Dur / in B flat Major D. 960 (1828)**

1 I	Molto moderato	23:50
2 II	Andante sostenuto	11:03
3 III	Allegro vivace con delicatezza	04:26
4 IV	Allegro ma non troppo	09:24

**Drei Klavierstücke / Three Piano Pieces Op. Posth. D. 946 (1828)**

5	No. 1 es-Moll / in E sharp Minor: Allegro assai	09:07
6	No. 2 Es-Dur / in E sharp Major: Allegretto	12:05
7	No. 3 C-Dur / in C Major: Allegro	05:22

**Moments Musicaux Op. 94 D. 780 Band / Book I (1828)**

8	No. 1 C-Dur / in C Major: Moderato	07:26
9	No. 2 As-Dur / in A sharp Major: Andantino	07:18
10	No. 3 f-Moll / in F Minor: Allegro moderato	02:09

**Moments Musicaux Op. 94 D. 780 Band / Book II (1828)**

11	No. 4 cis-Moll / in C sharp Minor: Moderato	06:16
12	No. 5 f-Moll / in F Minor: Allegro vivace	02:14
13	No. 6 As-Dur / in A sharp Major: Allegretto	09:21

Total Time		110:05
------------	--	--------



## DINA UGORSKAJA Piano

Recording:

VIII 2018 (Tr. 1-10) Bayerischer Rundfunk, München, Studio 1

I 2019 (Tr. 11-13) Studio 2

Executive Producer: Falk Häfner

Recording Producer, Editing & Mastering: Michaela Wiesbeck

Recording Engineers: Winfried Meßmer (VIII 2018); Martin Derner (I 2019)

Piano Technicians: Christian Fischer (VIII 2018); Romina Tobar, Christian Rabus (I 2019)

Publisher: G. Henle / Wiener Urtext

© + © 2019 Bayerischer Rundfunk / Avi-Service for music, Cologne/Germany

42 6008553962 8 · All rights reserved · Made in Germany · LC 15080 · STEREO · DDD

Translations: Stanley Hanks · Design: [www.BABELgum.de](http://www.BABELgum.de) · Photos: © Ilja Kujuk

[www.avi-music.de](http://www.avi-music.de) · [www.BR-Klassik.de](http://www.BR-Klassik.de) · [www.dina-ugorskaja.com](http://www.dina-ugorskaja.com)



## „EINE VERGEGENWÄRTIGUNG DES IDEALS“

### Dina Ugorskaja über ihre Begegnungen mit der Musik von Franz Schubert

Schuberts himmlische Längen begleiten mich mein Leben lang. Die Zeit scheint in dieser Musik manchmal ganz stehen zu bleiben, der Zustand des Verweilens überwiegt alles andere. Der Schmerz, das Unerträgliche, Abgründe, Ausweglosigkeit überwältigen uns. Wie kann das sein, dass die Auseinandersetzung mit dem Tod, die in seiner Musik so unmittelbar und präsent ist, sich doch auf einmal in einer verfliegenden Vergänglichkeit auflöst? Es entsteht ein ungeahntes Glück, Freude, ein kindliches Lachen.

Dieses Kindliche zusammen mit einer beispiellosen Reife macht für mich das Wesen der Musik von Franz Schubert aus. Ich muss dabei an eine Stelle bei Friedrich Schiller denken.

In seinem Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), entstanden drei Jahre, bevor Schubert geboren wurde, schreibt er: *Das Kind ist uns daher eine Vergegenwärtigung des Ideals, nicht zwar des erfüllten, aber des aufgegebenen, und es ist also keineswegs die Vorstellung seiner Bedürftigkeit und Schranken, es ist ganz im Gegenteil die Vorstellung seiner reinen und freien Kraft, seiner Integrität, seiner Unendlichkeit, was uns rührt. Dem Menschen von Sittlichkeit und Empfindung wird ein Kind deswegen ein heiliger Gegenstand sein, ein Gegenstand nämlich, der durch die Größe einer Idee jede Größe der Erfahrung vernichtet, und der, was er auch in der Beurteilung des Verstandes verlieren mag, in der Beurteilung der Vernunft wieder in reichem Maße gewinnt.*

Vielleicht musste ich bei dieser Stelle an Schubert denken, weil die erste Begegnung mit ihm in meine Kindheit fällt. Es ist 1978/79 in Leningrad. Ich bin fünf oder sechs Jahre alt. Sapernyj Pereulok (bedeutet so viel wie Gasse), Haus 10, Wohnung Nr. 87. Da wohnen wir, meine Mutter, mein Vater und ich. Drei Zimmer. Riesiger Korridor. Aus der Perspektive der Fünfjährigen erscheint er noch länger, unermesslich groß und hoch. Meine Lieblingstapeten verkleiden ihn, grün mit ermatteten goldenen Zeichen. Auf

der Fensterbank hat Mama Blumen gepflanzt. Sie verstand es wie keine zweite, aus wenig, sogar „nichts“ alles Schöne ins Licht zu rücken, das war eines ihrer unzähligen Talente. Im ersten Zimmer, das vom Korridor abgeht, steht das Klavier *Krasnyj Oktjabr' (Der rote Oktober)*, auf dem meistens geübt wird. Es gibt noch einen wunderbaren alten Steinway von 1912. Aber die Nachbarn, die mit dem Flügel Wand an Wand wohnen, lassen im wahrsten Sinne des Wortes nicht viel Spielraum – nach den ersten Klängen beginnen sie mit Besen zu klopfen und zu schreien.

Ich schlafe im Klavierzimmer auf einer dicken Matte. Papa kommt oft gegen vier, fünf Uhr morgens und spielt mit Dämpfer, ich nehme durch den Schlaf hindurch die Musik in mich auf. Manchmal kann ich aber auch nicht schlafen und höre seinen Klängen intensiv zu.

Wir lieben unseren schwergängigen *Krasnyj Oktjabr'*. Wir spielen unentwegt, mein Vater begleitet mich auf dem Klavier, und ich singe mir die Seele aus dem Leib. So kommen die ersten Schubert-Lieder in mein Leben, aus der *Schönen Müllerin: Das Wandern, Wohin?, Der Neugierige, Ungeduld, Der Müller und der Bach* und schließlich *Gute Nacht*.

Damals wusste ich natürlich nicht, dass das Wandern in meinem Leben später eine so große Rolle spielen würde. Aber womöglich ist es auch so, dass die frühen Erfahrungen mit der Musik, mit den Gedichten, die eigene Zukunft beeinflussen und lenken ...

Es gibt im Leben eines Hörers unauslöschliche Konzerte, die mit ihm weiterleben. Sie sind wie geliebte Menschen. Die Unmittelbarkeit des Geschehens, vor allem das Gefühl für die Einmaligkeit des Augenblicks erfüllen den Raum. Solche Konzerte sind wie eingemeißelt in die Zeit, als wäre daraus eine Platte geworden, zu der man immer zurückkehrt.

Als ich neun Jahre alt war, hörte ich zum ersten Mal die *Unvollendete*. Meine Mutter nahm mich mit in die Leningrader Philharmonie zum Konzert des berühmten Dirigenten Evgenij Mravinskij. Ich habe dieses Ereignis noch so frisch in Erinnerung, als würde es jeden Moment von neuem beginnen. Der

Saal ist überfüllt, es gibt keinen einzigen freien Platz mehr. Mama hält mich die ganze Zeit tapfer auf den Knien (so klein und leicht bin ich mit neun Jahren auch nicht mehr ...).

Hinterher sagte sie mir, sie hätte meinen Körper noch nie in einer solchen Anspannung erlebt. Das Tempo des ersten Satzes nahm Mravinskij ziemlich langsam, vielleicht nicht ganz so langsam wie Günter Wand, aber doch so, dass die Sechzehntel-Repetitionen der Streicher deutlich wahrnehmbar waren. Dann der Einsatz der Oboe; die Klarinette übernimmt ... Und schließlich die E-Dur-Schönheit des zweiten Satzes, die unendliche Melodie, die zwischen E-Dur und C-Dur changierende Harmonik, dann das dramatische e-Moll, die synkopisch vorandrängende Bewegung, das majestätische Schreiten, das schier endlose Aussingen ... Das Stück hatte mich fest im Griff. Zu Hause habe ich die Sinfonie in der Endlosschleife gehört. Die Begegnung mit dieser Musik war endgültig, sie hat mich auf das Tiefste getroffen und mit Schubert verbunden – und nie mehr losgelassen.

Meine Lebensstationen: Leningrad (1973-1990), abrupte Flucht nach Berlin (1990-1992), dann fünfzehn Jahre Detmold (1992-2007) – genauso lang wie Leningrad ... Es ist fast wie eine zweite Heimat und doch nicht. Wenn man die Heimat verlässt, sich entwurzelt, dann kann man sich überall einpflanzen, aber es wird niemals so sein, wie es war.

Meine Zeit in Detmold beginnt mit Schuberts *B-Dur-Sonate*. Ich bin gerade 19 Jahre alt und höre alle möglichen Aufnahmen, natürlich von Svjatoslav Richter, Alfred Brendel, insbesondere aber die „Alten“ – Artur Schnabel, Annie Fischer, Clara Haskil und Maria Yudina. Dann traue ich mich selbst heran, wohlwissend, dass man mit dem Werk das ganze Leben verbringen muss. Zum ersten Mal spiele ich die Sonate öffentlich bei einem Vortragsabend im Detmolder Brahmsaal. Es ist so voll, dass die Leute stehen müssen – alle sind neugierig, wie die Tochter vom neuen Professor, Anatol Ugorski, spielt. Der Applaus ist mir peinlich, am liebsten würde ich mich aus dem Staub machen. Doch die erste Hürde ist genommen.

An den *Moments Musicaux* habe ich mit Frau Prof. Nerine Barrett gearbeitet, in deren Klasse ich das Glück hatte zu studieren. Immer wieder stellte sich die Frage, wie man mit der kleinen Form umgehen soll. Natürlich sind die Stücke spieltechnisch gesehen nicht mit den Anforderungen der großen Form zu vergleichen, aber die Subtilität dieser Musik verlangt Inspiration, man muss Mut haben und darf das Maß nicht vergessen – das ist hohe Kunst. Diese kurzen Stücke zu spielen ist also mitnichten leichter als eine Sonate aufzuführen. Da fällt mir einer meiner Lieblingsprüche ein: Wichtig ist, was unwichtig ist. Und unwichtig – das, was wichtig ist. Das ist wichtig.

Man wacht nachts auf und weiß nicht, wo man ist. Ist man überhaupt in einer Realität? Ist alles ein Traum? Diese Musik, gibt es sie wirklich, dieses rastlose Irren, oder ist die Musik *man selbst*, ein Teil eines größeren, überdimensionalen (Alb)-Traum? Das ist für mich der Beginn des ersten der nachgelassenen Klavierstücke D.946. Innere Unruhe, das Gehetztsein in es-Moll. Das Rasende wechselt ab mit den Stationen der inneren Einkehr – H-dur (!) und später As-Dur, der Episode, die Schubert nach der Fertigstellung ausrangiert hatte. Auch im zweiten Stück in Es-Dur wächst die vertrackte Rondoform fast über sich hinaus; gegensätzlich zum Aufbau des ersten Stücks sind Ruhe und Rast genau umgekehrt platziert. Der c-Moll-„Ausraster“ der ersten Episode erinnert an den Absturz des Andantino-Satzes der großen *A-Dur-Sonate* (D.959); die zweite Episode (as-Moll), eine Musik von unendlich leiser Traurigkeit, stellt mit ihren langen Phrasen, den vollgriffigen Achtelrepetitionen und den unterschwellig, dennoch eindringlichen, schicksalhaften Bassglocken, die der zarten Melodie wie Klötze an den Füßen hängen, gestalterisch und pianistisch eine große Herausforderung dar. Das dritte Klavierstück in C-Dur schließlich ist von einer beispiellosen Ausgelassenheit, wie sonst kaum bei Schubert anzutreffen. Es hat schon fast etwas Derbes, Angetrunkenes, was durch absichtlich verwirrende synkopische Akzentuierungen verstärkt wird. Mit seinem in sich kreisenden, rhythmisch gleichförmigen Mittelteil (3/2) in Des-Dur stellt für mich dieses Gebilde etwas in Schuberts Schaffen absolut Solitäres dar.

Surreale Szenerien, Gestalten wie von E.T.A. Hoffmann – zukunftsweisende (Nacht-)Musiken.

Der Besuch der Salzburger Festspiele 1993 war für mein Musikverständnis von außerordentlicher Bedeutung. Die Aufführung sämtlichen Beethoven-Sinfonien durch Nikolaus Harnoncourt und das Chamber Orchestra of Europe, insbesondere aber die Probenbesuche wurden zur prägenden Erfahrung: Harnoncourt animierte die Musiker, die Farbigkeit der Orchesterinstrumente, ihre körpernahe Lebendigkeit zu empfinden und zu leben. Dann die Konzerte des Alban-Berg-Quartetts mit Schuberts *Der Tod und das Mädchen*, dem *Streichquintett C-Dur* und Bergs *Lyrischer Suite*. Oder Sandor Véghs unvergessliche Art, in Schuberts *Rosamunde* den ersten Einsatz zu geben – im Stuhl sitzend, das Orchester mit einer Drehbewegung des rechten Arms quasi aufkurbelnd. Es dauerte und dauerte, bevor die ersten Töne erklangen ... und plötzlich der Auftakt und die Eins: Ta-taaam auf a! Absolut zusammen! Alle gemeinsam ... Zu der Frage, was Dirigieren ausmacht: Timing, Entschlossenheit und Plastizität.

Ich habe nie zu träumen gewagt, in Wien – der Stadt der Musik – zu leben oder sogar beruflich tätig zu sein, geschweige denn, ausgerechnet hier die eigenen Erfahrungen an junge Leute weiterzugeben. Dass es doch so gekommen ist, dieses Glück betrachte ich noch immer als Geschenk. Durch Wien zu gehen, sich an den Gedanken gewöhnen, wirklich hier zu sein, in der Stadt, in der Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert gewirkt haben, in der Stadt Gustav Mahlers, der in meinem musikalischen Bewusstsein gleich nach Schubert kommt – über diese Dinge zu sprechen oder zu denken, ohne banal zu werden, scheint fast unmöglich. Doch durch Wien zu gehen, mit seinen Gassen, Durchgängen, ineinander geschachtelten Höfen, immer wieder anderswo herauszukommen als erwartet, gleicht dem Wandern in der Schubertschen Musik – als wollte die Topographie der Stadt eine Partitur nachahmen.

Im Klassenunterricht besprechen wir die kompositorisch-gestalterischen Mittel in der *Krähe* aus der *Winterreise*.

Wie wird das Gedicht in die Musik übertragen? Welche Mittel sind die stärksten? Wie ist die Begleitung gemacht? Wie kommt es zu den Pausen, den Brüchen? Die Studierenden sind fasziniert von der oben kreisenden Krähe und der Gesangstimme, die sich unter die Begleitung legt. Die Krähe kreist und kreist um den Menschen herum, die Kreise werden immer größer, bis man das Gefühl hat, dass ihre Flügel allgegenwärtig sind. Dann explodiert es, die Stimme ist überwältigt von dem schwarzen Vogel, krächzt selbst. *Das ist stark*, sagen die Studierenden, *total ungewöhnlich*. Aber gerade dadurch ist das Bild so einprägsam, dass man es nicht loswird. Ich muss an die Visualisierung der *Winterreise* von William Kentridge denken, die Aufführung mit Matthias Goerne und Markus Hinterhäuser bei den Wiener Festwochen 2017. Natürlich genügt diese Musik sich selbst. Aber manche Lieder hat der südafrikanische Künstler so einprägsam gesehen und interpretiert, dass sie haften bleiben – und es bleibt, was mir besonders wichtig erscheint, eine Einladung zum Träumen. Ich erinnere mich auch an den Film *Mit meinen heißen Tränen*, in dem Udo Samel mit Schubert verschmilzt – vor Jahren, als ich den Film sah, kam diese Verkörperung mir wie ein authentisches Bild des Komponisten vor. Und natürlich an die unvergessliche Szene aus dem Film *Winterreise*, in der Josef Bierbichler sich in einer Bar irgendwo in Afrika ans Klavier setzt und den „Leiermann“ singt, mit einer Verlorenheit, die alle Anwesenden erstarren lässt, in Bann schlägt – wie damals mich die Aufführung der *Unvollendeten* in Leningrad. Die Schubertsche „Erstarrung“ ...

Schuberts Geburtshaus. Schöne, klare, geordnete Räume, seine Instrumente und seine so rührende runde Brille. Vernünftig gestaltet – ein touristisches „Muss“.

Und nun bin ich in der Kettenbrückengasse 6. Seine Sterbewohnung. Unscheinbarer Eingang. Diese Räume... Sein Fortepiano. Der Schrank. Die Leere.

Es schnürt mir die Kehle zu. Aber – er ist da. Er lebt.

## “AN INCARNATION OF THE IDEAL”

### Dina Ugorskaja on her encounters with the music of Franz Schubert

Schubert and his “heavenly lengths” have accompanied me throughout my entire life. In this music, time occasionally seems to stand still: the state of lingering and resting seems to predominate above all others. We are overwhelmed with unbearable pain, with abysses of despair and hopelessness. How can it be that the confrontation with death – so immediately present in this music – dissolves all of a sudden into a floating, ethereal impermanence? Unexpected joy emerges, as if we were hearing the laughing of a child.

The child’s perspective, combined with unparalleled maturity, makes up the essence of Franz Schubert’s music as I see it. It reminds me of a passage from Schiller.

In 1795, three years before Schubert’s birth, Friedrich Schiller wrote in his treatise *On Naïve and Sentimental Poetry*. Thus, for us, the child is the incarnation of the ideal: not the ideal we see fulfilled, but one we have renounced. We are by no means moved by our perception of the child’s limits and its helplessness, but rather by the way we conceive the child’s pure, free energy, its integrity, its endless possibilities. A moral, sensitive person shall thus revere the child as a holy object – an object of which the idea is so sublime that it demolishes any greatness that stems from experience. No matter how much the object may lose in our regard when we judge it by means of practical perception, it gains all the more richly when it is judged by ideal reasoning.

Perhaps I associate this passage with Schubert because I was a child when I had my first encounter with his music. I can still see the scene before my eyes. It was in 1978 or 1979 in Leningrad; I was five or six years old. Our address was Saperni Lane, House No. 10, Apartment No. 87. That’s where the three of us lived, my mother, my father, and I, in three rooms and an immense hallway. From a five-year-old’s perspective, the hallway seemed even longer, immeasurably large and high, its walls

covered with worn-out golden figures on my favourite green wallpaper. My mother placed flowerpots on the windowsill. Like no one else, she knew how to create something beautiful out of nothing or almost nothing, and to place it in the centre of one’s attention. That was one of her countless talents. In the first room to the right of the corridor we had our *Krasnyj Oktjabr’* piano (*Red October*), on which we usually practiced. There was also a wonderful old 1912 Steinway grand in the apartment, but the neighbours in the adjacent flat showed no respite: after the first notes, they would start to yell and bang with a broom on the wall.

I slept in the piano room on a thick mattress. Papa would often come in at four or five o’clock in the morning to practice with the silencer on. In my sleep I would absorb the music. Whenever I couldn’t sleep, I listened intensely to what he was playing.

We loved our *Krasnyj Oktjabr’* with its heavy touch. We would play on it constantly; my father would accompany me on the piano and I would sing my heart out. That is how the first Schubert songs came into my life, those from *Die Schöne Müllerin: Das Wandern, Wohin?*, *Der Neugierige*, *Ungeduld*, *Der Müller und der Bach* and finally *Gute Nacht*.

At that moment I had no way of knowing that wandering in itself would play a major role in my life. Perhaps our early encounters with music and poems can influence our future and even determine it, who knows?

Certain concerts go on living indelibly in our memory, as if they were people we love. The auditorium bristles with the immediacy of our musical experience, the feeling that we are experiencing a unique moment. Such concerts are engraved in time, almost as if we had a disk we could always return to. I heard the *Unfinished Symphony* for the first time when I was nine years old. My mother took me to a concert conducted by the renowned Yevgeny Mravinsky at the Leningrad Philharmonic. The occasion is so fresh in my memory that I have the feeling it could start again at any moment. The auditorium was bursting; no seat remained unoccupied. Mama courageously held me the entire time

on her knees (although at age nine I was no longer that small or lightweight...). She later told me that she had never felt my body so tense. Mravinsky took the tempo of the first movement rather slowly, perhaps not as slowly as Günter Wand, but enough to make the sixteenth-note repetitions in the strings clearly perceptible. Then came the oboe's entry, and the melody was taken up by the clarinet... Then we had the E Major beauty of the second movement, that unending melody with its harmonies oscillating between E Major and C Major; then the dramatic E Minor passage, the syncopations that accelerate the momentum, the majestic strides, the way the melody is allowed to deploy itself and sing out freely... The piece had me in its grip. At home I listened to it again and again. That was a decisive encounter: profoundly moved, I felt connected with Schubert, and he never let me go.

The stages in my life: Leningrad (1973-1990), our abrupt flight to Berlin (1990-1992), then fifteen years in Detmold (1992-2007) – a period just as long as in Leningrad. It is like having a second home, but still it is not quite the same. When you are uprooted from your homeland they can plant you anywhere, but nothing will ever be the same.

I began time in Detmold with Schubert's *Sonata in B Flat*. I had just turned nineteen; I listened to any number of recordings: of course Sviatoslav Richter, Alfred Brendel, and particularly the older generation: Artur Schnabel, Annie Fischer, Clara Haskil, and Maria Yudina. Then I finally dared to take on the work myself, knowing quite well that it would occupy the rest of my life. I played it in public for the first time at a group recital in the Brahmsaal in Detmold. The auditorium was so full that people had to stand: everyone was curious to see how the daughter of Anatol Ugorski, the new professor, would play. I found the applause embarrassing and would have preferred to vanish on the spot. But I had overcome the first obstacle.

I worked on the *Moments Musicaux* with Professor Nerine Barrett, in class of whom I had the honour to study. We were often faced with the question: how should one deal with small forms? These pieces do not make the same technical demands on the player as large-scale works, but their subtlety requires a

great deal of inspiration and courage. One should never lose sight of the level at which one is playing: this is art of the highest rank. Thus it is actually not easier to play these pieces than an entire sonata. It makes me think of one of my favourite sayings: "What is important, is unimportant. Only the unimportant is important. That is important."

You wake up in the middle of the night. You have no idea where you are. Is this a version of reality, or is everything just a dream? Does this music truly exist – this restless, anxious wandering to and fro? Or are *you yourself* the music, part of a colossal, all-encompassing nightmare? That is the way I feel the beginning of the first of the three posthumous *Klavierstücke* D.946. The key is E Flat Minor; inner unrest sets in – the feeling of being hunted down. Such rushed passages alternate with other sections evoking rest and inner contemplation: in B Major (!), and, later, in A Flat Major, the episode Schubert discarded after he finished the piece. In the second *Klavierstück* in E Flat Major, a similarly elaborate rondo form once again seems to grow beyond its own limits: calm and agitation are formally placed at opposite ends than in the first piece. The C Minor "tantrum" in the first episode is reminiscent of the moment of emotional breakdown in the Andantino movement of the great *Sonata in A Major* (D.959); the second episode, in A Flat Minor, is music of infinitely quiet sadness. In terms of technique and interpretation, this section poses a major performance challenge with its long phrases, its eighth-note repetitions employing all fingers, and those veiled yet penetrating bells of destiny in the bass line that weigh down the melody like logs. The third and final *Klavierstück* in C Major, however, is more carefree and boisterous than almost any other piece by Schubert. With syncopated accents designed to lead the listener astray, it sounds almost drunken and crude. The contrasting middle section in 3/2 time (D Flat Major) revolves around itself in rhythmic monotony. With its surreal scenes and its figures that seem lifted of E. T. A. Hoffmann's fantastic tales, this is visionary, futuristic night music – a solitary gem within Schubert's entire output.

My visit to the 1993 Salzburg Festival profoundly marked my musical outlook. Nikolaus Harnoncourt conducted the complete Beethoven symphonies with the Chamber Orchestra of Europe, and the rehearsals, which I was able to attend, were a particularly formative experience. Harnoncourt encouraged the musicians to feel, sense, and live the colours of the orchestral instruments in all their liveliness, their bodily concreteness. Then we heard recitals with the Alban Berg Quartet playing Schubert's *Death and the Maiden*, the *String Quintet in C Major*, and Berg's *Lyric Suite*. Neither will I ever forget the way Sandor Végh gave the entry cue for Schubert's *Rosamunde* overture: sitting in his chair, he practically "cranked up" the orchestra with a gyrating motion in his right arm. It took several moments for the first notes to sound, but there they were – the upbeat and the downbeat, precisely: Ta-taaam! The musicians played together as one. It was a prime example of what conducting is all about: timing, decision, vivid plasticity.

I never dreamt that I would actually live in Vienna, *the* city of music – even work there and pass on my experience to younger generations. This privileged situation is something I regard as a great gift. It is so overpowering that I find it almost impossible to think or talk about it without sounding trite: to be able to walk through Vienna and get used to the idea of actually residing in the city where Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert lived out their professional lives; in the city of Gustav Mahler, who, in my mind, comes immediately after Schubert. When you walk through Vienna, with its *Gassen* (lanes), its passageways, and its labyrinths of inner courtyards, you emerge somewhere else than you expected. This resembles the way Schubert's music meanders and wanders – almost as if Vienna, in its topography, was trying to imitate the Schubertian score.

In class we recently dealt with the elements of composition Schubert uses in his song *Die Krähe* (*The Crow*) from the cycle *Winterreise*.

How is the poem set to music? What are the most salient elements he employs to accomplish this? What is the accompaniment like? What is the reason for the rests, the way the musical flow is interrupted? The students are fascinated by the crow flying above the texture and the voice that is placed under the accompaniment. The crow flies around us in ever-expanding circles until the wings become omnipresent. Then it all explodes; the voice is overcome by the black bird and starts cawing itself. *That's awesome*, the students say, *it's totally exceptional*. It is also what makes the image so memorable: you can't erase them from your mind. I am reminded of William Kentridge's video montage that accompanied Matthias Goerne's and Markus Hinterhäuser's performance of *Winterreise* at the Vienna Festival in 2017. Of course this music does not require illustration. But the South African visual artist has interpreted some of the songs so memorably that his images remain ingrained in memory. More importantly, they go on inviting us to dream and imagine other landscapes. I remember the film *Mit meinen heißen Tränen*, where actor Udo Samel uncannily incarnated Schubert. When I saw the film years ago, Samel's interpretation seemed to me like an authentic image of the composer himself. I am likewise reminded of the unforgettable scene from the film *Winterreise*, where Josef Bierbichler sits down at a piano somewhere in a bar in Africa and sings *Der Leiermann* (*The Hurdy-Gurdy Man*) with a forlornness that hypnotizes and profoundly affects all who are present – just like Mravinsky's performance of the *Unfinished Symphony* in Leningrad, that same Schubertian "freezing up" ...

I recently visited the house where Schubert was born, with gorgeous, tidy, bright, rooms; we see his instruments and we are moved to discover his round spectacles. The venue is well-presented: a "must" for tourists.

Then I went on to Kettenbrückengasse 6, the apartment where Schubert died. The entrance is inconspicuous. I walk through the rooms, I see his fortepiano, the closet, the emptiness. A lump forms in my throat. But Schubert is there. Somehow he is still alive.

## DINA UGORSKAJA Piano

Die im damaligen Leningrad (St. Petersburg) in einer jüdischen Künstlerfamilie geborene Dina Ugorskaja beschäftigte sich schon in jungen Jahren neben dem Klavier auch mit Gesang und Komposition. 1990 musste die Familie aufgrund antisemitischer Drohungen gegen die damals 15jährige die Sowjetunion abrupt verlassen und floh nach Deutschland.

„Philosophin am Klavier“ wurde Dina Ugorskaja einmal genannt, und tatsächlich machte sich die Pianistin besonders durch ihr von tiefer Ernsthaftigkeit und Sensibilität geprägtes Spiel einen Namen.

Engagements führten sie u.a. ans Gewandhaus Leipzig, in die Liederhalle Stuttgart, die Kölner Philharmonie, den Herkulessaal München, die Sala Verdi in Mailand sowie zu Radio France. Des Weiteren gastierte die Künstlerin bei Festivals wie der Schubertiade Feldkirch und den Kasseler Musiktagen. Neben Auftritten als Solistin spielt für Dina Ugorskaja die Kammermusik eine überaus wichtige Rolle. So entstand durch die Teilnahme bei dem Kammermusikfestival *Spannungen* von Lars Vogt in Heimbach ein Duo mit der Cellistin Tanja Tetzlaff.

2019 jährt sich die Zusammenarbeit des CD-Labels CAvi Musik und der Pianistin zum 10. mal, gewissermaßen ein Jubiläum. Die Einspielungen dieser Jahre – in Coproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk – beinhalten u.a. die Suiten von Händel, späte Klavierwerke Schumanns, sechs letzte Klaviersonaten von Beethoven sowie beide Bände des *Wohltemperierten Klaviers* von Bach und wurden von der Kritik in den höchsten Tönen gelobt. So schrieb Eleonore Büning über die *Hammerklaviersonate* in der *FAZ*: *Das enorme Adagio sostenuto, nach der Vorschrift „leidenschaftlich und mit viel Gefühl“ zu spielen, möchte man fortan nicht mehr anders hören als so: als einen leuchtenden, heiligen Gesang!*

*Crescendo* 10/2016 über die Einspielung des *Wohltemperierten Klaviers*: *Dabei fühlt man sich nicht*

*unbedingt als Adressat, sondern als stiller Zuhörer dieser intimen Dialoge zwischen Bach, Gott und dem Universum, denn Dina Ugorskaja bleibt in einer noblen Distanz, die die innere Fragilität ihres Diskurses schützt. (...) Ein beeindruckender Appell an die Freiheit des Geistes.* Die Aufnahmen wurden mehrfach für ICMA und den Preis der Schallplattenkritik nominiert.

Momentan lebt die Künstlerin in München und Wien, wo sie seit 2016 eine Klavierprofessur an der Universität für Musik und darstellenden Kunst innehat.

[www.dina-ugorskaja.com](http://www.dina-ugorskaja.com)



## DINA UGORSKAJA Piano

Born in Leningrad (now once more Saint Petersburg) into an artistic family of Jewish origin, Dina Ugorskaja started learning the piano when she was young, as well as voice and composition. In 1990, when she was fifteen years old, she became the target of anti-Semitic threats; her family had to leave the Soviet Union abruptly, and they fled together to Germany.

The “philosopher at the piano” has made herself a name with a performance style marked by profound sensitivity and sobriety.

Her engagements have led her to make solo appearances at the Gewandhaus in Leipzig, the Liederhalle in Stuttgart, the Philharmonie in Cologne, the Herkulesaal in Munich, the Sala Verdi in Milan, and Radio France Auditorium in Paris. She has been invited to perform at festivals including the Schubertiade in Feldkirch and the Kassel Music Festival. Dina Ugorskaja is also passionately committed to chamber music: for instance, ever since her participation at Lars Vogt’s chamber music festival *Spannungen* in Heimbach, she has formed a duo together with the renowned cellist Tanja Tetzlaff.

2019 marks the 10th anniversary of her fruitful collaboration with the CAvi-Music label. In coproduction with Bavarian Radio (Munich), she has released recordings of Handel suites, late Schumann works, the six last Beethoven sonatas, and both volumes of Bach’s *Well-Tempered Clavier* – all of which have been praised by critics. Regarding her recording of Beethoven’s *Hammerklavier* sonata, Eleonore Büning wrote in the *Frankfurter Allgemeine*: *The immense Adagio sostenuto, bearing the indication that it is to be played ‘passionately and with much feeling’, is rendered as a sublime, radiant hymn, and one would no longer want to hear it any other way.*

Regarding her recording of the *Well-Tempered Clavier*, *Crescendo* magazine wrote in October 2016: *The listener does not feel directly addressed, but rather as the silent witness of these intimate dialogues between Bach, God, and the universe – thanks to the fact that Dina Ugorskaja always maintains*

*a noble distance that protects the inner fragility of Bach’s musical discourse. [...] This is an impressive manifesto for the freedom of the human intellect.”* Ugorskaja’s recordings for CAvi-Music have been repeatedly nominated for the International Classical Music Awards and for the German Music Critics’ Prize.

The pianist currently resides in Munich and Vienna; in the latter city she has held a professorship for piano at the University of Music and the Performing Arts since 2016.

[www.dina-ugorskaja.com](http://www.dina-ugorskaja.com)

