

AUS DEM SCHATTEN INS LICHT
A.BORODIN · S.ZINZADSE · C.SCHUMANN

DUO RUBIKON

POLINA
SPIRINA
piano

NARGIZA
YUSUPOVA
violoncello

WORKS FOR CELLO & PIANO



Die Wege der Cellistin **Nargiza Yusupova** und der Pianistin **Polina Spirina** kreuzten sich erstmals 2016, allerdings nicht wie man es noch am ehesten erwarten würde auf den Gängen der Musikhochschulen – kurioserweise auf dem Kinderspielplatz. Schnell merkten die beiden Ausnahmekünstlerinnen wie gut sie sich verstehen, die erste Jamsession ließ deshalb auch nicht lange auf sich warten. Dass die jeweils Andere mit ihrem Spiel das eigene musikalische Selbstverständnis ausfüllt und ergänzt, brachte die unumstößliche logische Konsequenz hervor, sich als Duo zusammen zu schließen.

Seither fällt dieses Münchner Duo auf mit seiner brillanten und sensiblen, durchsichtigen Tongebung, ganz besonders auf den Kleinkunsthörsal des Landes. Dabei schaffen sie zusätzlich mit ihrer charmanten Erzählweise und den ergreifenden Anekdoten aus ihren Leben einzigartige und intime Momente. Die Zuhörer*innen und Zuschauer*innen kleben an ihren Lippen, die Ohren folgen der leidenschaftlichen und sinnlichen Spielweise dieser kammermusikalischen Fusion. Es ist die ganz besondere Nähe zum ausgewählten Publikum, persönlich und nahbar. Nargiza & Polina verbinden ihre Musik mit dem direkten Sprachrohr zum Publikum.

Die Presse ist sich einig „die Harmonie ihres virtuosen Zusammenspiels“ mache jedes Konzert zu einem „Erlebnis aus dynamischen Kontrasten und schwebenden Klängen“.

Sie sind das erste und bislang einzige Musikerduo in dieser Besetzung, das seltene bzw. noch nie aufgeführte Meisterwerke zum Aufleben erweckt wie z. B. von Francesco Cilea, Camillo Schumann, Alexander Borodin bis hin zu den absoluten Raritäten der Musikkultur aus Georgien, Armenien und Usbekistan. Dank ihrer feinen Kammermusikkunst, herausragendem Engagement und der einmaligen Programmauswahl erhielt Duo Rubikon im Jahre 2021 im Rahmen des NEUSTART KULTUR-Programms „Erhalt und Stärkung der Infrastruktur für Kultur in Deutschland“ Fördermittel des Deutschen Musikrats, wodurch diese CD ins Leben gerufen wurde.



Nargiza Yusupova ist eine vielseitige und höchst interessante Cellistin und Pädagogin. Aus einer Musikerfamilie stammend, wuchs sie in Taschkent (Usbekistan) auf, wo sie mit sieben Jahren an der Spezialmusikschule für begabte Kinder mit dem Cellospiel bei O. Plotnikova begann. Nach einem Studium am Staatlichen Konservatorium bei O. Mansirev und U. Imamov, erwarb sie den Masterabschluss mit Auszeichnung. An der Hochschule für Musik und Theater in München intensivierte sie ihre Studien bei Katalin Rootering, Reiner Ginzl, Christoph Poppen und Friedemann Berger und besuchte Meisterkurse u.a. von Janos Starker, Alexander Malter, Wolfgang Böttcher, Wen-Sinn Yang und Sir Colin Davis. 2009 schloss Yusupova ihr Studium mit dem Diplom „Konzert Podium“ mit Auszeichnung ab. Nargiza Yusupova ist Preisträgerin mehrerer nationaler und internationaler Wettbewerbe. Als Solistin und Kammermusikerin pflegt sie in München sowie in Deutschland eine rege Konzerttätigkeit. Von 2008 bis 2013 war sie Teil des Förderprogramms „Live Music Now“. 2010 gab sie auf Einladung der deutschen Botschaft in Usbekistan Konzerte und Meisterkurse in Taschkent, Samarkand und Buchara. Darüber hinaus zeichnet sich Nargiza Yusupova als vielseitige Cellistin in unterschiedlichen Genres aus und begeistert durch technisch einwandfreie, frische und sehr kreative Performances auf diversen Bühnen.

Von 2003 bis 2005 arbeitete sie intensiv mit der usbekischen Singersongwriterin Sevara Nazarkhan zusammen. 2009 war sie als Cellistin Teil des, mit einer Platin-CD ausgezeichneten, MTV-Projekt „Unplugged in New York“ von Sportfreunde Stiller. 2013 konzertierte Nargiza Yusupova bei der Präsentation des Albums „Farbenspiel“ mit Helene Fischer zusammen und war Teil der Hallen- und Stadion-Tournee von „Farbenspiel“ (2014/2015). Seit 2020 arbeitet sie intensiv mit der Komponistin und Geigerin Martina Eisenreich zusammen. Auch als Pädagogin ist Yusupova erfolgreich. Seit 2015 arbeitet sie als Cellolehrerin an der Musikschule Ismaning und konnte erfolgreich „Jugend musiziert“- PreisträgerInnen in ihrer Klasse ausbilden. Nargiza Yusupova ist Mitglied des Klaviertrios „Gemma“ sowie Gründerin und künstlerische Leiterin des Cello-Quartetts „CelloNation“ und überzeugt auch in diesen Besetzungen mit künstlerisch überzeugenden, genresprengenden Programmen und dem Publikum zugewandten Performances.



Polina Spirina wurde in Sankt Petersburg geboren und begann dort als Sechsjährige an einer Spezialschule für hochbegabte Kinder ihre pianistischen Ausbildung. Elfjährig gewann sie einen Preis beim Heiden-Klavierwettbewerb und erhielt ein Stipendium der Stiftung Junge Begabungen. Nach ihrem Bachelor-Abschluss am Staatlichen Konservatorium Sankt Petersburg begann sie ein Master-Studium in Petrosawodsk, das sie mit Auszeichnung abschloss. Anschließend ging sie zum Aufbaustudium nach Sankt Petersburg zurück. Die wichtigsten künstlerischen Impulse erhielt sie von Ruwim Ostrowskij, Eleonora Bosenko, Tatjana Bibikowa und Leonid Sinzew. Parallel zu ihrem Musikstudium absolvierte Polina Spirina ein Studium der Philosophie mit Nebenfach Anglistik an der Staatlichen Universität Sankt Petersburg und wurde mit einer philosophischen Arbeit zum Thema Ontologische Prinzipien der Zeitkonzeptualisierung (von der Ewigkeit zum Augenblick) promoviert. Von 2009 bis 2017 erhielt sie Stipendien vom DAAD und anderen Stiftungen.

2011 zog Polina Spirina nach München, wo sie an der Ludwig-Maximilians-Universität Seminare hält. Zur Vertiefung ihrer Kenntnisse von Methodik und Didaktik der deutschen Klavierschule absolvierte sie 2018 ein Masterstudium an der Hochschule für Musik und Theater München in den Klassen von Olaf Dreßler (Klavier), Friedemann Berger und Dirk Mommertz (Kammermusik), Fritz Schwinghammer (Liedgestaltung) und Adina Mornell (Instrumentalpädagogik). Sie unterrichtete an Musikschulen in Sankt Petersburg, Unterschleißheim und Gräfelfing. 2019 wurde sie für ihre Leistungen als Musikpädagogin beim internationalen Wettbewerb Clavis ausgezeichnet.

Polina Spirina tritt als Solistin, Kammermusikerin und Liedbegleiterin in Deutschland, Russland und anderen europäischen Ländern auf. Regelmäßig ist sie im Duo mit der Cellistin Nargiza Yusupova bzw. der Mezzosopranistin Natalia Boeva zu hören. Seit 2019 ist sie Mitglied im Pianistenclub München.

Alexander Borodin wurde 1833 als außerehelicher Sohn eines georgischen Fürsten und einer Russin in Sankt Petersburg, der stark westeuropäisch geprägten Hauptstadt des Reiches, geboren. Der Vater ließ ihn als Sohn seines Dieners, eines Leibeigenen, registrieren und schenkte ihm erst sieben Jahre später die Freiheit. Anschließend erhielt Borodin eine umfassende Ausbildung durch Privatlehrer und studierte ab 1850 an der Petersburger medizinisch-chirurgischen Akademie, wo er 1858 mit einer toxikologischen Studie über Arsen- und Phosphorsäure promoviert wurde. Zur weiteren beruflichen Fortbildung verbrachte er die Jahre von 1859 bis 1862 überwiegend in Deutschland und Italien. In diese Zeit fallen seine wichtigsten Erfolge als Naturwissenschaftler: Während eines längeren Aufenthalts an der Universität Heidelberg entdeckte er 1861 eine chemische Reaktion, die heute als Borodin-Hunsdiecker-Reaktion bekannt ist, ein Jahr später gelang ihm im Labor der Universität Pisa die erstmalige Herstellung der Verbindung Benzoylfluorid. Nach seiner Rückkehr erhielt er in Sankt Petersburg eine Professur für Chemie. Er gehörte zu den Gründungsmitgliedern der Russischen Chemischen Gesellschaft und war einer der ersten Universitätsdozenten weltweit, der für Frauen Kurse in höherer Medizin abhielt.

Aufgrund seiner wissenschaftlichen und akademischen Tätigkeiten, denen er gewissenhaft nachging, blieb Borodin lebenslang nur begrenzte Zeit zur Entfaltung seiner musikalischen Talente. Da er bereits im 54. Lebensjahr starb, ist das von ihm hinterlassene kompositorische Schaffen nicht sehr umfangreich. Obwohl er bereits in frühester Jugend damit begann, eigene Stücke niederzuschreiben, brachte es sein langwieriger, autodidaktischer Bildungsweg mit sich, dass die meisten Werke, die Borodins Namen als Komponist begründeten, relativ spät in seinem Leben entstanden. Als Schöpfer von Kammermusik war er in der Öffentlichkeit zu Lebzeiten nur durch seine beiden viel gespielten Streichquartette bekannt. Ihnen ging eine Anzahl von Kompositionen voraus, die erst lange nach dem Tod ihres Autors veröffentlicht

wurden. Ein großer Teil dieser frühen Kammermusikwerke, die uns wertvolle Einblicke in die künstlerische Entwicklung Borodins verschaffen, blieb unvollendet oder ist nur in fragmentarischer Form erhalten, so auch die Violoncellosonate in h-Moll. Borodin, der sich das Cellospiel selbst beigebracht hatte, schrieb sie 1860 in Heidelberg.

Die **Cellosonate** kann geradezu als musikalischer Brückenschlag zwischen russischer und deutscher Musik gelten. Der Hauptgedanke des Werkes, der in allen drei Sätzen erscheint, ist nichts anderes als das Fugenthema aus Johann Sebastian Bachs Sonate für Violine allein BWV 1001. In seinem Frühschaffen baute Borodin mehrfach eigene Werke auf Themen früherer Meister auf. Dieses Vorgehen war Teil seiner autodidaktischen Ausbildung. So gibt es auch ein Quartett, das auf einer Klaviersonate von Haydn basiert, und ein Streichtrio nach einem Thema von Meyerbeer. Noch in seinem ersten Streichquartett, einem reifen Meisterwerk, das keinerlei Studiencharakter mehr aufweist, wählte er ein Thema von Beethoven als Ausgangspunkt. Die Cellosonate steht etwa in der Mitte dieser Entwicklung und zeigt, wie Borodin, ausgehend von einem Klassiker deutscher Musik, zu einem eigenen, unmissverständlich russischen Tonfall findet.

Zu Beginn des ersten Satzes (Allegro) stellen beide Instrumente das Bachsche Fugenthema im Unisono vor. Borodin macht keine Fuge daraus, sondern unterzieht es einem beständigen Verwandlungsprozess, der schließlich zu einer kantablen Variante in D-Dur führt, die als Seitensatz dient und den Meister der Polowezer Tänze bereits ahnen lässt. Da alle Gedanken des Satzes auf dem Bach-Thema fußen und dieses in der Exposition ausgiebig verarbeitet wurde, verzichtet Borodin auf einen selbstständigen Durchführungsteil und leitet direkt in die Reprise über, die sich ungewöhnlicherweise tonal auf d-Moll und F-Dur zentriert. Erst die ausführliche Coda, die weitere Veränderungen des Themas bringt, bringt die Musik zum h-Moll des

Anfangs zurück. Der Grundcharakter des zweiten Satzes (Andante dolce, F-Dur) ist durch den Titel „Pastorale“ hinreichend charakterisiert. In einem ausgedehnten Gesang setzt sich Borodin über alle akademischen Phrasierungsregeln souverän hinweg und strebt ins Weite. Ein zweites Thema in b-Moll mit einem chromatisch ansteigenden Kopfmotiv im Sarabandenrhythmus sorgt vorübergehend für Unruhe, bevor das Thema Bachs in Des-Dur erklingt. Nach einer Kadenz für das Violoncello erklingt noch einmal das Anfangsthema, bevor die Pastorale mit dem Nachsatz des zweiten Themas beruhigt ausklingt. Der letzte Satz, der über weite Strecken Scherzo-Charakter hat, lässt sich mit hergebrachten Formmodellen kaum beschreiben. Ähnlich wie im Kopfsatz erklingt zunächst das Bachsche Thema in h-Moll (Maestoso). Es wird aber unmittelbar danach in einen scherzartigen Gedanken in D-Dur (Presto) verwandelt. Ein kantables Thema in F-Dur führt zum erneuten Erklingen des Bach-Themas, das aber von einem virtuosen Intermezzo verdrängt wird. Einem neuen Gesangsthema in C-Dur, das entfernt mit dem Bach-Thema verwandt ist, folgt die Einleitung in h-Moll, in welcher Tonart auch die Coda mit dem scherzartigen Thema beginnt. Schließlich wendet sich die Musik nach H-Dur, und das Bach-Thema hat, wieder im Unisono, das Schlusswort.

Die Gestalt, in der uns diese Sonate vorliegt, – und damit schließt sich gewissermaßen der Kreis nach Deutschland – ist eine Bearbeitung des 1917 in Odessa geborenen Komponisten und Violinisten Michael Goldstein, der seit 1969 in Westdeutschland lebte und 1989 in Hamburg starb. In einem Brief an den Musikwissenschaftler Elmar Arro, den dieser 1979 im Rahmen eines Aufsatzes über Borodins Heidelberger Jahre publizierte, äußerte sich Goldstein ausführlich zu seiner Arbeit an der unvollständig überlieferten Partitur: „Mir glückte es, die Cello-Sonate zu finden, die Borodin in Heidelberg geschrieben hatte, offensichtlich auf Wunsch seiner künftigen Gattin. Es ist schwer zu sagen, ob er sie beendet hatte, denn es gelang mir nicht, alle Blätter der Handschrift aufzufinden. Ich habe mich erdreistet, sie zu

beenden. Sie wurde mit Erfolg in Moskau aufgeführt und mit dem Cellisten Ja[kow] Slobodkin und dem Pianisten A[rnold] Kaplan auf Platten aufgenommen. [...] Nach der Aufführung und Plattenaufnahme setzte ich die Suche nach den restlichen Blättern fort. Doch jetzt muß man wohl eingestehen, daß sie verloren sind. Ich fuhr fort, die von mir ergänzten Seiten zu verbessern, damit das von mir Hinzugeschriebene nicht mit dem Stil Borodins differiere. Nicht allen ist das Talent Glasunows gegeben, der Borodin leicht und korrekt zu ergänzen vermochte.“ An anderer Stelle bekannte Goldstein, dass ungefähr ein Drittel des Werkes von ihm ergänzt wurde. Da Goldstein in der Ukraine durch einen Skandal berühmt geworden war, als sich herausstellte, dass die von ihm „entdeckte“ Symphonie „Nr. 21“ des angeblichen Begründers der ukrainischen Symphonik, Mykola Owsjaniko-Kulikowskyj, gänzlich von ihm selbst komponiert worden war, wurden gelegentlich Mutmaßungen laut, er sei auch der alleinige Autor der Cello-Sonate. Eine Reproduktion der ersten Seite von Borodins Manuskript, die Lew Ginsburg 1965 im dritten Band seiner Geschichte der Violoncello-Kunst veröffentlichte, stützt allerdings Goldsteins Darstellung.

Die Volksmusik des Kaukasus bot russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts eine unerschöpfliche Inspirationsquelle. Umgekehrt begann sich im frühen 20. Jahrhundert in der Region eine Szene klassischer Musik nach dem Vorbild von Moskau und Sankt Petersburg zu entwickeln. In Tiflis, der Hauptstadt Georgiens – von 1918 bis 1921 ein unabhängiger Staat –, gab es seit 1917 ein Konservatorium. Zu diesem Zeitpunkt hatten bereits mehrere georgische Komponisten in Russland ihre Ausbildung durchlaufen. In der Zeit zwischen den Weltkriegen wurden dann die ersten georgischen Tonsetzer bekannt, die ihre Ausbildung bereits in der Heimat begonnen hatten. Da Georgien bis 1991 eine Teilrepublik der Sowjetunion war, blieb das dortige Musikleben allerdings stark mit dem russischen verflochten. Einer der herausragenden georgischen Musiker dieser Zeit war der 1925 in Gori geborene

Sulchan Zinzadse. Zinzadse verbrachte seit der Übersiedelung seiner Familie nach Tiflis 1932 den Großteil seines Lebens in der georgischen Hauptstadt, wo er seit 1942 Violoncello studierte. Bereits während seiner Studienzeit spielte er als Solocellist im Orchester der Georgischen Staatlichen Philharmonie und im Symphonieorchester des Rundfunks der Georgischen SSR. Auch war er von 1943 bis 1946 Mitglied des Staatlichen Streichquartetts Georgiens. 1945 zog er nach Moskau, um sein Cellostudium fortzusetzen, begann daneben aber auch, bei Semjon Bogatyrow Komposition zu studieren. Außerdem fand er in Dmitrij Schostakowitsch einen künstlerischen Mentor, der ihm bis zu seinem Tode eng verbunden blieb. Wieder nach Tiflis zurückgekehrt spielte Zinzadse ab 1953 erneut im Rundfunkorchester, gab diesen Posten jedoch 1963 zugunsten einer Lehrstelle für Instrumentation am Konservatorium auf. Von 1964 bis 1984 war er Rektor des Konservatoriums. Hoch geehrt starb der Komponist, wenige Monate nachdem sich Georgien von der Sowjetunion unabhängig erklärt hatte, 1991 in Tiflis.

Zinzadse hinterließ ein umfangreiches Gesamtwerk, das neben Opern, Balletten, einem Oratorium und fünf Symphonien vor allem Kammermusik umfasst. Zentrale Bedeutung kommt in seinem Schaffen dem Streichquartett zu, das er in allen Phasen seines Künstlerlebens pflegte. Zinzadse selbst charakterisierte seine insgesamt zwölf Streichquartette als „in gewisser Weise eine künstlerische Autobiographie“. Der Bedeutung dieser Werke für die georgische Musikgeschichte sind sich seine Landsleute durchaus bewusst: Nicht ohne Grund hat sich das Staatliche Georgische Streichquartett nach Sulchan Zinzadse benannt. Auch abseits des Streichquartetts schrieb der Cellist Zinzadse viel für sein Instrument. So entstanden drei Cellokonzerte (1947, 1964, 1973) und ein Concertino (1976), eine Sonate für Violoncello solo (1975), sowie mehrere Zyklen für Violoncello und Klavier: die Georgischen Weisen (1967), die 24 Präludien (1980) und, als frühestes Werk dieser Gruppe, die Fünf Stücke nach georgischen Volksmelodien (1950).

Es liegt auf der Hand, dass die **Fünf Stücke für Violoncello und Klavier** nicht einfach nur beliebige Arrangements der ihnen zugrunde liegenden Lied- und Tanzmelodien sein, sondern auf kleinem Raum ein Panorama georgischer Volksmusik vorstellen wollen. Indem er die Möglichkeiten des Violoncellos (Pizzicato, Mehrstimmigkeit, Flageolett, Doppelgriffe) nutzt, um charakteristische Musizierweisen der Volksmusik nachzubilden, verhilft der Komponist jedem der Stücke zu einem nur ihm eigenen Klangcharakter. Ein Handkarren-Lied eröffnet den Zyklus. In einer Einleitung (Adagio, c-Moll) finden Violoncello und Klavier dialogisierend zueinander, bevor das eigentliche Lied, eine stark melismatisch verzierte Melodie (Andante, e-Moll), anhebt. Am Schluss werden die Anfangsmotive der Einleitung (im Violoncello) und des Liedthemas (im Klavier) einander noch einmal gegenübergestellt, wobei unmittelbare Wechsel von c-Moll und e-Moll entstehen. Das zweite Stück ist eine Hommage an die Tschonguri, ein vierseitiges Lauteninstrument, aus Westgeorgien, das in der Regel von Frauen zur Begleitung mehrstimmiger Gesänge gespielt wird. In diesem Allegretto in A-Dur schweigt das Klavier. Das Violoncello spielt in der Art der Tschonguri durchweg Pizzicato und meist mehrstimmig. Dazu stark kontrastierend, wird das folgende Stück (Allegro, D-Dur) mit einem lang gehaltenen, umspielten Orgelpunkt eröffnet. Das Klavier meldet sich wieder mit einem Satschidao-Tanz. Mit Satschidao wird der Kampfplatz einer traditionellen Ringsportveranstaltung bezeichnet, auf welchem die Ringer zu Beginn des Wettkampfs einen Tanz aufführen. Beide Instrumente wechseln einander im Vortrag des Tanz-Themas ab, wobei sich Zinzadses Instrumentationskunst in den farbenfrohen Begleitfigurationen niederschlägt. Es folgt ein Wiegenlied (Andante cantabile, d-Moll), in dem das Violoncello durchgehend mit Dämpfer spielt, allerdings, wenn das Klavier die Melodie übernimmt, auch mit Flageoletts und Pizzicato-Arco-Wechseln begleitet. Besonders effektiv gestaltet Zinzadse das abschließende Tanzlied (Allegro assai, G-Dur), in welchem das Cello mit Doppelgriffen, Pizzicati, Flageoletts und einer Passage, in der es zweistimmig das Liedthema mit tremolierenden Sechzehnteln begleitet, glänzen kann. Mit Flageoletts

in höchster Lage, und einem Pizzicato-Glissando findet das Stück, und damit der ganze Zyklus, seinen fröhlichen Ausklang.

Lässt sich Borodin als Pionier charakterisieren, der eine musikalische Sprache prägte, auf die mehrere Generationen nachfolgender Komponisten zurückgriffen, und Zinzadse als ein Künstler, der zum einen auf eine große Tradition zurückgreifen, zum andern aber in seiner Heimat, gestützt auf die Errungenschaften dieser Tradition, durchaus Pionierarbeit leisten konnte, so finden wir in dem deutschen Komponisten **Camillo Schumann**, dessen Leben sich chronologisch recht genau zwischen beiden abspielte, den Typus eines durch und durch traditionsorientierten Künstlers „am Ende einer großen Zeit“ (wie Hans Pfitzner seinen Palestrina sagen lässt). Schumann kann als Beispiel für einen sehr ortsfesten Musiker gelten. 1872 im sächsischen Königstein geboren, wo sein Vater das altherwürdige Amt des Stadtpfeifers bekleidete, blieb der Pianist und Organist, abgesehen von zwei Studienjahren in Berlin, die sich seiner Ausbildung an den Konservatorien von Dresden und Leipzig anschlossen, sein ganzes Leben lang in Mitteldeutschland wohnhaft. Die hauptsächlichen Orte seines beruflichen Wirkens waren Städte und Gemeinden in der thüringischen und sächsischen Provinz abseits der tonangebenden Musikzentren seiner Zeit. Zunächst bildete Eisenach den Lebensmittelpunkt Schumanns, wo er an der Stadtkirche St. Georgen und der Kapelle der Wartburg als Organist tätig war. Auch veranstaltete er als Mitglied eines Klaviertrios zahlreiche Kammerkonzerte und machte sich um die Restaurierung des Eisenacher Bachhauses verdient. 1906 wurde er zum Großherzoglich Sächsischen Musikdirektor und Hoforganisten ernannt. 1914 legte er seine Ämter nieder und zog als freischaffender Musiker nach Bad Gottleuba in der Sächsischen Schweiz. Finanzielle Sorgen brachten ihn nach dem Ersten Weltkrieg dazu, wieder in den kirchenmusikalischen Dienst zu treten. So übernahm er 1921 eine Organistenstelle in Markersbach, die er bis zu seinem Tode inne hatte. In

gleicher Funktion wirkte er zudem von 1928 bis 1941 in Langenhennersdorf. Beide Dörfer sind heute Ortsteile von Bad Gottleuba, wo Schumann 1946 gestorben ist.

Zu Lebzeiten stand Schumann in mehrfacher Hinsicht im Schatten anderer: Da war zum einen der zwei Generationen ältere große Namensvetter Robert Schumann (diesbezüglich steht Camillo Schumann in einer Reihe mit mehreren hervorragenden Komponisten wie Arnold Mendelssohn, Heinz Schubert und Boris Tschaikowskij), zum andern der ältere Bruder Georg, der als Direktor der Berliner Singakademie eines der angesehensten musikalischen Ämter Deutschlands bekleidete und auch als Komponist erfolgreich war. Außerdem muss man bedenken, dass Camillo Schumann nur unwesentlich älter war als Arnold Schönberg, der von ganz ähnlichen stilistischen Grundlagen ausging, sich aber bald zu einem der großen Musikrevolutionäre des 20. Jahrhunderts entwickelte. Hingegen lässt sich eine eigentliche Entwicklung im Schaffen Schumanns nicht feststellen. Er blieb den Schönheitsidealen seiner Jugend treu und pflegte sie bis zu seinem Tode. Im zunehmend von modernistischen Ideen geprägten Musikleben nach dem Ersten Weltkrieg fand er mit dieser Haltung immer weniger Gehör, seine Kompositionen kaum noch einen Verleger. Aufführungen seiner Musik fanden am Ende seines Lebens nahezu nur noch in seinem unmittelbaren Wirkungskreis statt. Die Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts neigte dazu Komponisten wie Camillo Schumann zu übergehen, doch ist man sich mittlerweile bewusst geworden, dass das Bild einer historischen Epoche zwangsläufig unvollständig bleiben muss, wenn sich die Historiker ausschließlich auf bloße Fortschrittserzählungen beschränken. Camillo Schumanns Musik verleugnet nie, dass sie in einer Traditionslinie mit großen Vorbildern steht, allen voran Johannes Brahms; allerdings wird auch niemand dem Komponisten die Gewandtheit absprechen können, mit der er sich in dem von ihm gewählten Vokabular ausdrückt. Er ist ein Meister der klassischen Formen, ein charaktvoller Melodiker und einfallsreicher Verarbeiter seiner musikalischen Gedanken. Anstatt ihn als rückständige, provinzielle

Randfigur der Musikgeschichte abzutun, empfiehlt es sich, seine Werke als Beleg dafür anzusehen, wie lebendig und fruchtbringend eine im späten 19. Jahrhundert ausgereifte Stilistik bis weit ins 20. hinein fortgeführt werden konnte. Auf diese Weise hat Camillo Schumann seinen Beitrag zum Gesamtbild des musikalischen 20. Jahrhunderts geleistet.

Die **Violoncellosonate Nr. 1 g-Moll op. 59** entstand um 1907, blieb aber, wie viele Werke Schumanns, zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht. Erst 2017 erschien sie, herausgegeben von Nick Pfefferkorn, der auch Erstausgaben mehrerer anderer Werke Schumanns erstellt hat, bei Breitkopf & Härtel im Druck. Die Sonate gliedert sich in drei Sätze. Der erste (Allegro moderato, g-Moll) beginnt über schlichten Klavierakkorden mit einem gesanglichen Thema des Violoncellos, an dem die charakteristische erhöhte Quarte auffällt. Aus diesem einfachen Anfang entfaltet Schumann einen motivisch reichhaltigen Hauptsatz. Auch der Seitensatz wird von einem liedhaft anmutenden, allerdings rhythmisch vielfältigeren Thema eingeleitet, dessen Fortsetzung mehrere kontrastierende Motive ausprägt. Die Durchführung beginnt mit einer melodisch verfremdeten Variante des Anfangs, verarbeitet anschließend in großer Steigerung Motive aus Haupt- und Seitensatz und mündet in eine tranquillo-Episode, die spannungsvoll zur Reprise überleitet. In der Coda des Satzes löst sich das Anfangsthema in eine Figur aus Mollsexta und absteigenden Molldreiklang auf, die über drei Oktaven in die Tiefe strebt. Der erste Teil des langsamen Satzes (Andante cantabile ed espressivo, Es-Dur) hat den Charakter einer Sarabande. Die weitgespannte Eröffnungsmelodie erklingt zuerst im Klavier, während in ihrem Nachsatz das Violoncello führt. Auch im weiteren Verlauf wechselt die melodische Führung zwischen beiden Instrumenten, bis das Violoncello die ursprüngliche Melodie aufgreift. Auch für den Mittelteil (un poco Adagio, H-Dur), in dem das Streichinstrument anfangs mit Dämpfer spielt, bleibt dieses Wechselspiel charakteristisch. Bei der Wiederkehr des ersten Teils trägt das Klavier erneut die Melodie vor, nun aber umrankt von lebhaften

Figurationen des Violoncellos. Die weitere Entwicklung wird nur in stark abgekürzter Form wiederholt, der Satz verklingt ruhig, ohne noch einmal auf das Anfangsthema zurückzugreifen. Das Finale (Allegro molto, g-Moll) wird von einem erregten Dialog zwischen Klavier und Violoncello eingeleitet, die erst beim Hauptthema zusammenfinden. Die in den ersten beiden Sätzen mehrfach angewandte Gegenüberstellung von geraden und triolischen Rhythmen wendet Schumann hier in gesteigertem Maße an, wie vor allem der Seitensatz zeigt. Die Durchführung, die sich ganz aus den Motiven des Hauptsatzes speist, beginnt dialogisierend, wie zu Anfang des Satzes. Im Gegensatz zum Kopfsatz steigert sich das Finale zu einer Presto-Coda in G-Dur. Sie ist motivisch nur locker mit dem Vorausgegangenen verbunden, auf das sie wie ein befreiendes „Heureka“ zu antworten scheint.

Norbert Florian Schuck

DANKSAGUNG

Wir bedanken uns sehr beim Deutschen Musikrat für die Förderung unseres Duos im Rahmen des NEUSTART KULTUR-Programms. Mit dieser Unterstützung könnten wir unser Ziel verfolgen wenig bekannte Werke aufzunehmen, die dank ihrem musikalischen Wert verdienen hörbar zu werden. Ganz besonders bedanken wir uns bei Reiner Reinberg für den Saal für die Aufnahme, Friedemann Berger für musikalische Impulse, Sebastian Rieder für die Aufnahme-Sessions, Michael Holzinger und David Scharfenberg für Fotoshooting, Olga Goloshchapova für CD Design, Norbert Florian Schuck für literarische Gestaltung und Solo Musica und seinen Geschäftsführer Hubert Haas für die Zusammenarbeit.

DUO RUBIKON



The paths of cellist **Nargiza Yusupova** and pianist **Polina Spirina** crossed for the first time in 2016, but not, as one might expect, in the corridors of music academies – curiously enough, in a children’s playground. The two exceptional artists quickly realised how well they understood each other, so the first jam session was not long in coming. The fact that the playing of each other complements their own musical self-image led to the irrefutable logical consequence of joining forces as a duo.

Since then, this Munich duo has attracted attention with its brilliant and sensitive, transparent sound, especially on the cabaret stages of the country. They also create unique and intimate moments with their charming storytelling and poignant anecdotes from their lives. The listeners and spectators are glued to their lips, their ears follow the passionate and sensual playing of this chamber music fusion. It is the very special closeness to the selected audience, personal and approachable. Nargiza & Polina combine their music with a direct mouth-piece to the audience.

The press agrees that „the harmony of their virtuoso interplay“ makes every concert an „experience of dynamic contrasts and floating sounds“.

They are the first and so far the only chamber music duo of its kind to bring to life rare or never before performed masterpieces such as those by Francesco Cilea, Camillo Schumann, Alexander Borodin and even the absolute rarities of music literature from Georgia, Armenia and Uzbekistan. Thanks to their fine chamber music artistry, outstanding commitment and unique programme selection, Duo Rubikon received funding from the Deutscher Musikrat in 2021 as part of the NEUSTART KULTUR programme „Preserving and Strengthening the Infrastructure for Culture in Germany“, which brought this CD to life.

NARGIZA YUSUPOVA VIOLONCELLO

Nargiza Yusupova was born into a family of musicians and grew up in Tashkent, the capital of Uzbekistan, where she began playing the cello with O. Plotnikova at the age of seven at the Special Music School for Gifted Children. She studied at the Tashkent State Conservatory (O.Mansirev, U.Imamov) and earned a Master's Degree with Distinction. She then continued her studies at the University of Music and Theatre in Munich with Katalin Rootering, Reiner Ginzl, Christoph Poppen and Friedemann Berger, attended master classes by Janos Starker, Alexander Malter, Wolfgang Böttcher, Wen-Sinn Yang and Sir Colin Davis, among others, and received the "Konzert Podium" Diploma with Distinction in 2009. Nargiza Yusupova has won prizes at several national and international competitions. As a soloist and chamber musician, she maintains an active concert schedule in Munich as well as in the rest of Germany. From 2008 to 2013 she was supported from the Yehudi Menuhin "Live Music New" Association. In 2010 she gave concerts and master classes in Tashkent, Samarkand and Bukhara at the invitation of the German Embassy in Uzbekistan.

Nargiza Yusupova's work is not limited to classical music. From 2003 to 2005 she worked intensively with the Uzbek singer Sevara Nazarkhan. In 2009 she was involved in the MTV project "Unplugged in New York" by Sportfreunde Stiller, which was awarded a platinum CD. In 2013 Nargiza Yusupova played at the presentation of Helene Fischer's album "Farbenspiel". This was followed by "Farbenspiel" as an indoor and stadium tour in 2014/2015. Since 2020, she has been collaborating regularly with the composer and violinist Martina Eisenreich. Since 2015, she has been teaching at a music school Ismaning. Nargiza Yusupova is a member of the piano trio "Gemma" and founder and artistic director of the cello quartet "CelloNation".

POLINA SPIRINA PIANO

Polina Spirina was born in Saint Petersburg and began her pianistic training there at the age of six at a special school for highly gifted children. At the age of eleven, she won a prize at the Heiden Piano Competition and received a scholarship from the Young Talents Foundation. After graduating with a bachelor's degree from the Saint Petersburg State Conservatory, she studied in Petrozavodsk and finished her studies with a Master's Degree with Distinction. She then returned to Saint Petersburg for postgraduate studies. She received important artistic impulses from Ruvim Ostrovsky, Eleonora Bosenko, Tatyana Bibikova and Leonid Sinzev. Parallel to her musical studies, she studied philosophy and English at Saint Petersburg State University and wrote her PhD thesis on the topic of Ontological Principles of Time Conceptualisation (From Eternity to the Moment). From 2009 to 2017 she received scholarships from the DAAD and other foundations.

In 2011, Polina Spirina moved to Munich, where she holds seminars at the Ludwig Maximilian University. To deepen her knowledge of the methodology and didactics of the German piano school, she completed a Master's degree at the University of Music and Theatre Munich in 2018 in the classes of Olaf Dreßler (piano), Friedemann Berger and Dirk Mommertz (chamber music), Fritz Schwinghammer (song composition) and Adina Mornell (instrumental pedagogy). She has taught at music schools in Saint Petersburg, Grafing, Unterschleißheim and Ismaning. In 2019 she was awarded for her achievements as a music teacher at the international competition Clavis.

Polina Spirina performs as a soloist, chamber musician and song accompanist in Germany, Russia and other European countries. She can regularly be heard in duo with the cellist Nargiza Yusupova or the mezzo-soprano Natalia Boeva. She has been a member of the Pianistenclub München since 2019.

Alexander Borodin was born in 1833 as the illegitimate son of a Georgian prince and a Russian woman in Saint Petersburg, the capital of the Tsarist empire, where cultural influences of Western Europe were very strong. His father had him registered as the son of his servant, a serf, and only gave him his freedom seven years later. Borodin then received a comprehensive education from private tutors and studied at the Saint Petersburg Medical-Surgical Academy from 1850, where he obtained his doctorate in 1858 with a toxicological study on arsenic and phosphoric acid. For further professional training, he spent the years from 1859 to 1862 mainly in Germany and Italy. It was during this period that he achieved his most important successes as a natural scientist: in 1861, during an extended stay at the University of Heidelberg, he discovered a chemical reaction that is known today as the Borodin-Hunsdiecker reaction, and a year later, in the laboratory of the University of Pisa, he succeeded in producing the compound benzoyl fluoride for the first time. After his return, he received a professorship in chemistry in Saint Petersburg. He was one of the founding members of the Russian Chemical Society and one of the first university lecturers in the world to hold courses in higher medicine for women.

Due to his scientific and academic activities, which he pursued conscientiously, Borodin had only limited time throughout his life to develop his musical talents. As he died in his 54th year, his compositional output is not very extensive. Although he began writing down his own pieces at an early age, his lengthy, self-taught educational path meant that most of the works that established Borodin's name as a composer were written relatively late in his life. As a creator of chamber music, he was known to the public during his lifetime only for his two string quartets. They were preceded by a number of compositions that were not published until long after their author's death. A large number of these early chamber music works, which provide us with valuable insights into Borodin's artistic development, remained unfinished or have survived only in fragmentary form, including the Violoncello Sonata in B minor.

Borodin, who had taught himself to play the cello, wrote it in Heidelberg in 1860.

This **Cello Sonata** can be considered a musical bridge between Russian and German music. The main idea of the work, which appears in all three movements, is nothing other than the fugue theme from Johann Sebastian Bach's Sonata for Solo Violin BWV 1001. In his early work, Borodin repeatedly built his own compositions on themes by earlier masters. This approach was part of his autodidactic training. Thus there is also a quartet based on a piano sonata by Haydn and a string trio based on a theme by Meyerbeer. Even in his First String Quartet, a mature masterpiece, he chose a theme by Beethoven as a starting point. The Cello Sonata was written roughly in the middle of this development and shows how Borodin, starting from a classic of German music, finds his own, unmistakably Russian tone.

At the beginning of the first movement (Allegro), both instruments introduce the Bach fugue theme in unison. Borodin does not make a fugue out of it, but subjects it to a constant process of transformation, which finally leads to a cantabile variant in D major, which serves as a secondary theme and already foreshadows the master of the Polovtsian Dances. Since all the movement's ideas are based on the Bach theme, which is extensively developed yet in the exposition, Borodin does not write an independent development section and leads directly into the recapitulation, which is unusually centred tonally on D minor and F major. Only the extensive coda, which brings further variants of the theme, brings the music back to the B minor of the beginning. The basic character of the second movement (Andante dolce, F major) is adequately characterised by the title "Pastorale". In an extended melody, Borodin confidently disregards all academic rules of phrasing and strives for expansiveness. A second theme in B-flat minor with a chromatically rising motif in saraband rhythm temporarily causes unease before Bach's theme is heard in D-flat major. After a cadenza for the violoncello, the opening theme appears once more before the Pas-

torale ends calmly with the second theme. The last movement, which has mostly the character of a scherzo, can hardly be described with conventional formal models. As in the opening movement, the Bach theme in B minor (Maestoso) is heard first. Immediately afterwards, however, it is transformed into a scherzo-like idea in D major (Presto). A cantabile theme in F major leads to the renewed statement of the Bach theme, but this is displaced by a virtuoso intermezzo. A new song-like theme in C major, distantly related to the Bach theme, is followed by the introduction in B minor, in which key the coda also begins with the scherzo-like theme. Finally, the music turns to B major, and the Bach theme, again in unison, has the final word.

The form in which we have this sonata – and this closes the circle to Germany, so to speak – is an arrangement by the composer and violinist Michael Goldstein, born in Odessa in 1917, who had lived in West Germany since 1969 and died in Hamburg in 1989. In a letter to the musicologist Elmar Arro, which the latter published in 1979 as part of an essay on Borodin's Heidelberg years, Goldstein commented in detail on his work on the incomplete surviving score: "I was fortunate to find the cello sonata that Borodin had written in Heidelberg, obviously at the request of his future wife. It is difficult to say whether he had finished it, because I did not manage to find all the pages of the manuscript. I had the audacity to finish it. It was successfully performed in Moscow and recorded with the cellist Ya[kov] Slobodkin and the pianist A[rnold] Kaplan. [...] After the performance and the recording, I continued my search for the remaining sheets. But now it must be admitted that they are lost. I continued to improve the pages I had added so that what I had added would not differ from Borodin's style. Not everyone is gifted with the talent of Glazunov, who was able to add to Borodin's unfinished works easily and correctly." In another context Goldstein confessed that about a third of the work was written by him. Since Goldstein had become famous in Ukraine with a scandal when it turned out that the Symphony "No. 21" by the alleged founder of Ukrainian symphonic music, Mykola Ovsiani-

ko-Kulikovsky, which he had "discovered", had been composed entirely by himself, speculations were occasionally raised that he was also the sole author of the cello sonata. However, a reproduction of the first page of Borodin's manuscript, which Lev Ginsburg published in 1965 in the third volume of his History of the Art of the Cello, supports Goldstein's account.

The folk music of the Caucasus offered Russian composers of the 19th century an inexhaustible source of inspiration. Vice versa, a classical music scene modelled on Moscow and Saint Petersburg began to develop in the region in the early 20th century. In Tbilisi, the capital of Georgia – an independent state from 1918 to 1921 – there had been a conservatoire since 1917. By this time, several Georgian composers had already undergone their training in Russia. In the period between the world wars, the first Georgian composers who had already begun their training in their homeland became known. Since Georgia was a constituent republic of the Soviet Union until 1991, however, its music life remained strongly intertwined with that of Russia. One of the outstanding Georgian musicians of this time was **Sulkhan Tsintsadze**, born in Gori in 1925. Since his family moved to Tbilisi in 1932, Tsintsadze spent most of his life in the Georgian capital, where he studied violoncello from 1942. Already during his studies, he played as principal cellist in the orchestra of the Georgian State Philharmonic and in the Symphony Orchestra of the Radio of the Georgian SSR. He was also a member of the Georgian State String Quartet from 1943 to 1946. In 1945 he moved to Moscow to continue his cello studies, but also began to study composition with Semyon Bogatyryov. He also found an artistic mentor in Dmitri Shostakovich, who remained closely associated with him until his death. Returning to Tbilisi, Tsintsadze played in the radio orchestra again from 1953, but gave up this post in 1963 in favour to teach instrumentation at the conservatoire. He was rector of the conservatoire from 1964 to 1984. Highly honoured, the

composer died in Tbilisi in 1991, a few months after Georgia had declared its independence from the Soviet Union.

Tsintsadze left behind an extensive oeuvre that includes operas, ballets, an oratorio and five symphonies, as well as chamber music. Of central importance in his oeuvre is the string quartet, which he cultivated in all phases of his artistic life. Tsintsadze himself characterised his twelve string quartets as "in a certain sense an artistic autobiography". His compatriots are well aware of the importance of these works for Georgian music history: it is not without reason that the Georgian State String Quartet named itself after Sul Khan Tsintsadze. Apart from the string quartet, the cellist Tsintsadze also wrote a great deal for his instrument. There are three cello concertos (1947, 1964, 1973) and a concertino (1976), a sonata for solo cello (1975), as well as several cycles for cello and piano: the Georgian Tunes (1967), the 24 Preludes (1980) and, as the earliest work of this group, the Five Pieces after Georgian Folk Melodies (1950).

It is obvious that the **Five Pieces for Violoncello and Piano** are not simply arbitrary arrangements of the song and dance melodies on which they are based, but seek to present a panorama of Georgian folk music in a nutshell. By using the possibilities of the violoncello (pizzicato, polyphonic playing, harmonics, double stops) to recreate characteristic ways of playing folk music, the composer gives each of the pieces its unique sound character. A Handcart Song opens the cycle. In an introduction (Adagio, C minor), the violoncello and piano come together in dialogue before the song, a strongly melismatically ornamented melody (Andante, E minor), begins. At the end, the opening motifs of the introduction (in the violoncello) and the song theme (in the piano) are once again juxtaposed, creating immediate alternations of C minor and E minor. The second piece is a homage to the Chonguri, a four-stringed lute instrument, from western Georgia, which is usually played by women to accom-

pany polyphonic songs. In this Allegretto in A major, the piano is silent. The violoncello, in the manner of the Chonguri, plays pizzicato throughout and mostly polyphonically. In stark contrast to this, the following piece (Allegro, D major) opens with a long held, ornamented pedal point. The piano returns with a dance of Sachidao. Sachidao is the name given to the fighting ground of a traditional wrestling event, where the wrestlers perform a dance at the beginning of the competition. Both instruments alternate in the performance of the dance theme, with Tsintsadze's artistry of instrumentation manifested in the colourful accompanying figurations. This is followed by a Lullaby (Andante cantabile, D minor) in which the cello plays with mutes throughout, though when the piano takes over the melody it also accompanies with harmonics and changes between pizzicato and arco. The final Dance Song (Allegro assai, G major) is particularly effective, with double stops, pizzicati, harmonics and a passage in which the cello plays the song theme, accompanying it with tremolo semiquavers. With harmonics in the highest register and a pizzicato-glossando, the piece, and with it the whole cycle, comes to a joyful conclusion.

If Borodin can be characterised as a pioneer who shaped a musical language which was used by several generations of subsequent composers, and Zinzadze as an artist who drew on a great tradition while doing pioneering work in his homeland, supported by the achievements of this tradition, the German composer **Camillo Schumann**, who is, chronologically, situated more or less exactly between the two, represents the type of the thoroughly traditional artist "at the end of a great time" (as in Hans Pfitzner's "Palestrina" the eponymous hero characterises himself). Schumann can be considered an example of a musician deeply rooted in a certain area. Born in 1872 in Königstein, Saxony, where his father held the venerable post of a town piper (Stadt pfeifer), this pianist and organist remained resident in central Germany throughout his life, apart from two years of study in Berlin, which followed his train-

ing at the conservatories of Dresden and Leipzig. The main places of his professional activity were towns and communities in the Thuringian and Saxon provinces away from the leading musical centres of his time. Initially, Eisenach was the centre of Schumann's life, where he was organist at the town church of St. George and the Wartburg Chapel. He also organised numerous chamber concerts as a member of a piano trio and rendered outstanding services to the restoration of the Bach House in Eisenach. In 1906 he was appointed Court Organist and Grand Ducal Music Director of Saxe-Weimar. In 1914 he resigned his posts and moved to Bad Gottleuba in Saxon Switzerland as a freelance musician. After the First World War, financial worries led him to return to church music service. In 1921 he took over a position as organist in Markersbach, which he held until his death. He also worked in the same capacity in Langenhennersdorf from 1928 to 1941. Both villages are now parts of Bad Gottleuba, where Schumann died in 1946.

During his lifetime, Schumann was overshadowed by others in several respects: on the one hand, there was his great namesake Robert Schumann, who was two generations older (in this respect, Camillo Schumann stands in a row with several outstanding composers such as Arnold Mendelssohn, Heinz Schubert and Boris Tchaikovsky); on the other hand, there was his older brother Georg, who, as director of the Berlin Singakademie, held one of the most prestigious musical posts in Germany and was also a successful composer. In addition, one must bear in mind that Camillo Schumann was only slightly older than Arnold Schoenberg, who started his career with compositions in a comparable style but soon developed into one of the great musical revolutionaries of the 20th century. On the other hand, no real development can be detected in Schumann's oeuvre. He remained true to the ideals of his youth and cultivated them until his death. In the musical life after the First World War, which was increasingly influenced by modernist ideas, he found less and less of a hearing with this attitude, and his compositions hardly found a publisher. At

the end of his life, performances of his music took place almost exclusively within his immediate sphere of influence. The music historiography of the 20th century tended to pass over composers like Camillo Schumann, but it has now been realised that the picture of a historical epoch must inevitably remain incomplete if historians confine themselves exclusively to mere narratives of progress. Camillo Schumann's music never denies that it stands in a line of tradition with great models, first and foremost Johannes Brahms; however, no one will be able to deny the fluency with which the composer expresses himself in his chosen vocabulary. He is a master of classical forms, a melodist full of character and an imaginative processor of his musical thoughts. Instead of dismissing him as a backward, provincial marginal figure in the history of music, it is advisable to look at his works as evidence of how lively and fruitful a stylistic approach that had matured in the late 19th century could be continued well into the 20th. In this way, Camillo Schumann made his contribution to the overall picture of the musical 20th century.

The **Violoncello Sonata No. 1 in G minor, op. 59**, was composed around 1907 but, like many of Schumann's works, remained unpublished during his lifetime. It was not until 2017 that it appeared in print, edited by Nick Pfeifferkorn, who has also produced first editions of several other works by Schumann, with Breitkopf & Härtel. The sonata is divided into three movements. The first (*Allegro moderato*, G minor) begins over simple piano chords with a chant-like theme by the violoncello, in which the characteristic raised fourth is striking. From this simple beginning, Schumann unfolds a motivically rich main movement. The secondary movement, too, is introduced by a songlike theme, albeit rhythmically more varied, whose continuation expresses several contrasting motives. The development begins with a melodically alienated variant of the opening, then uses motifs from the main and secondary movements to great effect, leading into a tranquillo episode that leads suspensefully to the recapitulation. In the movement's coda, the opening theme dissolves into a figure of minor

sixth and descending minor triad, which strives into the depths over three octaves. The first part of the slow movement (Andante cantabile ed espressivo, E flat major) has the character of a sarabande. The wide-ranging opening melody is first heard in the piano, while the violoncello leads in its continuation. In the further course the melody alternates between the two instruments until the violoncello takes up the beginning. This interplay also remains characteristic of the middle section (un poco Adagio, B major), in which the string instrument initially plays with mute. At the return of the first part, the piano again recites the melody, but now surrounded by lively figurations of the violoncello. The further development is repeated only in a much abbreviated form; the movement fades away quietly without returning to the opening theme. The finale (Allegro molto, G minor) is introduced by an agitated dialogue between piano and violoncello, which only come together at the main theme. Schumann applies the juxtaposition of even and triplet rhythms, used several times in the first two movements, to an increased degree here, as the second subject in particular shows. The development, which is fed entirely by the motives of the main subject, begins in a dialogic manner, as at the beginning of the movement. In contrast to the first movement, the finale rises to a presto coda in G major. In terms of motives, this conclusion is only loosely connected to the movement's main themes, against which it seems to react in the way of a liberating "eureka".

Norbert Florian Schuck

ACKNOWLEDGMENTS

We would like to express our sincere thanks to the Deutscher Musikrat for funding our duo within the framework of the NEUSTART KULTUR programme. With this support we were able to fulfil our dream of recording little-known works which, thanks to their musical value, deserve to be heard. Thanks to all those who have contributed to the realisation of our artistic project, to Reiner Reinberg for the concert hall for the recording, Friedemann Berger for musical ideas, the sound engineer Sebastian Rieder for recording, Michael Holzinger and David Scharfenberg for fotoshooting, Olga Goloshchapova for CD design, Norbert Florian Schuck for literary texts and Solo Musica with its director Hubert Haas for the productive cooperation.

NARGIZA YUSUPOVA violoncello · POLINA SPIRINA piano

DUO RUBIKON

AUS DEM SCHATTEN INS LICHT

A. BORODIN Sonate für Violoncello und Klavier h-moll

01 Allegro	8:04
02 Pastorale. Andante dolce	7:02
03 Maestoso. Presto	7:26

S. ZINZADSE Fünf Stücke für Violoncello und Klavier

04 Handkarren-Lied	4:50
05 Tschonguri	1:27
06 Satschidao	2:11
07 Wiegenlied	2:44
08 Tanzlied	2:04

C. SCHUMANN Sonate für Violoncello und Klavier g-moll, Nr. 1 Op. 59

09 Allegro moderato	7:42
10 Andante cantabile ed espressivo	7:15
11 Allegro molto	7:02

Solo Musica Executive Producer: Hubert Haas. Producer: Nargiza Yusupova Head of musicproduction, recording, editing, mastering: Sebastian Riederer von Paar, audiamus.de. Recorded at Seidl-Mühle, großer Saal Ismaning, Germany Date: 30. 07 - 1.08.2022. Foto: Michael Holzinger, David Scharfenberg. Text & Translation: Florian Schuck. Layout: Olga Goloshchapova

Solo
MUSICA

©+© 2023 Solo Musica GmbH
Agnes-Bernauer-Straße 181
80687 München
www.solo-musica.de
SM 430