

GENUIN 



Momentum

Antoaneta Emanuilova | Endri Nini

Momentum

Works for Cello and Piano by Beethoven, Brahms and Schumann

Antoaneta Emanuilova, Cello
Endri Nini, Piano

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonata for Piano and Cello No. 5 in D major, Op. 102, No. 2 (1815)

- | | | |
|-----------|---|----------------|
| 01 | Allegro con brio | (06'43) |
| 02 | Adagio con molto sentimento d'affetto | (08'35) |
| 03 | Allegro – Allegro fugato | (04'42) |

Johannes Brahms (1833–1897)

Sonata for Cello and Piano No. 2 in F major, Op. 99 (1886)

- | | | |
|-----------|--------------------------|----------------|
| 04 | Allegro vivace | (08'35) |
| 05 | Adagio affettuoso | (06'24) |
| 06 | Allegro passionato | (06'56) |
| 07 | Allegro molto | (04'26) |

Robert Schumann (1810–1856)

Adagio and Allegro for Piano and Cello, Op. 70 (1849)

- | | | |
|-----------|-------------------------------------|----------------|
| 08 | Langsam, mit innigem Ausdruck | (03'57) |
| 09 | Rasch und feurig | (04'40) |

Total Time **(55'02)**

On the Works

Three late works are brought together on this album. However, anyone who believes them to be calm and serene works of old age would be completely mistaken.

The two sonatas by Ludwig van Beethoven and Johannes Brahms, as well as Robert Schumann's *Adagio and Allegro*, share an incandescent intensity. All three plunge into the action full-on. They do not prepare their audience for the story that is going to be told, but rather seize our attention immediately.

What story could be told, one might ask, since all three are works of so-called absolute music without any ostensible extra-musical program. Beethoven, however, has assured us that he often had stories, pictures, and thoughts in mind while composing. Schumann invented alter egos in order to lend face to basic tendencies of his works: the thoughtful, dreamy Eusebius and the wild and fiery Florestan are omnipresent in his music. In Brahms's oeuvre, finally, we repeatedly discover passages from his lieder appearing in his chamber music, bearing witness to the fact that for him, too, the existential questions and fundamental experiences of human life are reflected in absolute music.

But let us return to these late works, in which three composers have forged their own paths and write in their own way with great self-assurance and freedom. In the three pieces presented here, they deal very freely with the traditional genres and with their own heritage.

In his symphonies and chamber music, Beethoven had further developed – one could even say revolutionized – the models handed down by his forefathers Mozart and Haydn. The older he became, and the less he participated in the Viennese concert

life due to his progressing deafness, the more unconventional were the paths that he embarked on. His last two cello sonatas were written in 1815, at a time of upheaval during which he had already completely withdrawn as a pianist and was evidently searching for completely new forms of expression.

The latter can already be discerned in **Ludwig van Beethoven's Sonata in D major**. With grand gestures at the very beginning, the two protagonists lead us almost tempestuously into the work. It seems as if Beethoven does not have the time to gradually introduce us to the themes. The development goes up in smoke, we are fooled by a pseudo-reprise, and consequently a real coming home does not take place in the real reprise. The opening gestures, the lyrical moments pass us by even more tersely and even more briefly than at the beginning. In the coda, a moment of uncertainty is broken by the composer with energetic verve: this story is not yet finished!

While the first movement centers around action, the sonata's middle movement is characterized by affective experience, more precisely, the feeling of grief. A heartfelt chorale, gently advancing like a procession but with a bitter and pallid tone, introduces a funeral march in the first, darker part of the movement. Above it we hear a deeply human voice, a song of lament that rises up again and again out of this procession. The dialogue between chorale and song, between the collective and the individual, returns with even greater devotion and movement after a bright and tender middle section, before Beethoven, in a transformative moment, calls everything into question. The groping of the opening has returned, but as if in a new and luminous world which is not yet secure. And this is indeed not the world to which Beethoven leads us in the end, as he concludes the movement as gingerly as possible with a question, a smiling seventh chord.

The last movement picks up directly where the previous left off: after action and feeling, Beethoven now seems to suggest thinking. From an impish rising scale, a

singular fugue develops that is characterized by its cheerfulness, curiosity, and great clarity. The gesture is almost cheeky when a pensive, yearning counter-subject suggests, for a few moments, the hint of a waltz. For just a single instant the music freezes in fortissimo consternation, before the two instruments are finally united in an energetic yet featherlight coda.

The immediacy of expression and musical message that distinguishes Beethoven's work is also encountered with full force in **Johannes Brahms's Sonata in F major**, a composition full of youthful vigor that is constructed with the utmost precision. Like Beethoven, Brahms is also a master at creating a world out of nothing. Here, it is four notes which, above the sweeping tapestry of piano sound, provide the impetus for the events of this incredibly dense musical story: a rising fourth, like a fanfare, and its answer, a descending second. The first movement, built almost exclusively out of these two components, seems scarcely able to contain its own energy. A gallant second theme, which tries to establish a rhapsodic element, plays no role in the development and only appears once more, as a heartwarming memory before the resolute and exuberant closing gesture.

The second movement is very far-removed from the preceding, already in its hovering, almost other-worldly key of F-sharp major. Its outer sections feature a striding bass, which literally carries the expansive first theme. Forming a contrast is the rhapsodic middle section in F minor.

And what now? In Brahms's first cello sonata, as well as in both of his violin sonatas written up to this point, the following third movement served as the conclusion, the finale. And Brahms sets us on the wrong track, as it were, when he presents us with a third movement that is so weighty, so Brahmsian and intense that it could be considered a finale: a menacing apparition in galloping triplets! Here there is no respite, and we can only catch our breath in the section which, upon closer examination, turns out

to be the trio. It gives us the impression of a prayer after all that ferocious chasing, and yet we realize that the cello's affectionate lines are unfolding above a foundation of triplets. Built upon harmonically uncertain ground, they never permit us to forget the witch's dance, which proceeds to rush upon us once again.

To many a critic of the composer's time, the ensuing finale seemed too leisurely. But what is possible after the storm of the first movement, the romantic hovering of the second, and the tour de force of the third, other than a world-embracing, genial postscript that could almost stand for itself? What do you reflect on when you have already experienced everything? At once wise with age and youthfully defiant, Brahms presents us with just a few beautifully poignant moments before a conclusion that is introduced with a crafty pizzicato version of the first theme. Here both instruments join forces for a grand final gesture – similar in grandeur to the one with which the sonata had begun!

Robert Schumann's Op. 70 for horn (or cello or violin) and piano was originally to be called *Romance and Allegro*, before it was given its final title of *Adagio and Allegro*. "Romance," however, does aptly describe the opening part of the work, in which a soulful dialogue between the two instruments unfolds from the very first moment. Essentially the entire motivic material of both parts is already gathered together in the first bars, forming the basis not only of the Adagio, which can be assigned to Eusebius, but also of the joyously incandescent Allegro, the domain of Florestan.

Thus the "grand design," which Beethoven himself always had in mind when composing, is concealed in both parts of Schumann's piece: Florestan cannot be imagined without Eusebius, nor Eusebius without Florestan. Each is reflected in the other, and the entire work is already contained in the motif.

Tilmann Böttcher

The Artists

Biographical Notes

Antoaneta Emanuilova was born in Bulgaria and moved to Germany at the age of seven. She studied with Wolfgang Boettcher and Jens Peter Maintz in Berlin and with Joel Krosnick at the Juilliard School in New York. At the same time, she was a scholarship holder of the Villa Musica, the ZEIT-Stiftung of the Deutsche Stiftung Musikleben, and the Landessammlung Baden-Württemberg.

Emanuilova regularly gives concerts as a soloist and has received several awards, including a first prize at the Domenico Gabrielli Competition in Berlin and the Grand Prix of the “Music and Earth” international competition. Her extensive chamber music work has led her to collaborate with musicians such as Thomas Brandis, Jörg Widmann, Nils Mönkemeyer, Anna Prohaska, Amihai Grosz, Lauma Skride, Pauline Sachse, Martin Spangenberg, Ilan Gronich, and the Kuss Quartet. In 2007 she won a principal position in the Gürzenich Orchestra in Cologne. In 2011 she left the orchestra to devote herself more to making music in smaller ensembles, and the following year became a member of the Mahler Chamber Orchestra and the Oberon Trio. The Trio performs in the Berliner Philharmonie, Wiener Konzerthaus, Amsterdam Concertgebouw, Konzerthaus Dortmund, Philharmonie Essen, and Kölner Philharmonie and with partners such as Ian Bostridge, Tabea Zimmermann, and Christoph Prégardien.

Emanuilova has given guest performances as principal cellist with the Concertgebouw Orchestra, SWR Stuttgart, Bamberg Symphony Orchestra, Komische Oper



Berlin, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Scottish Chamber Orchestra and, playing on historical instruments, the Balthasar Neumann Ensemble. She has also regularly been serving as principal cellist in the Budapest Festival Orchestra under Iván Fischer for almost ten years, and has been a member of the Lucerne Festival Orchestra under Claudio Abbado.

Since 2014 she has taught her own cello class at the Rostock University of Music and Theater, including for three years as an interim professor.

www.emanuilova.de

Endri Nini, a widely acclaimed artist both as a soloist and chamber musician, has won many awards in competitions such as the International piano competition of Ile-de-France in Paris, the Premio Trio di Trieste, and the Kiejstut Bacewicz International Chamber Music Competition in Łódź. Born in Albania, Nini studied with Sontraud Speidel, Kevin Kenner, and Bernd Goetzke. In addition, he received important musical inspiration from Stephen Kovacevich, Aldo Ciccolini, and András Schiff. He went on to complete his chamber music training in Hanover with Markus Becker and Oliver Wille.

As a chamber musician, he has performed with leading musicians such as Albrecht Mayer, Sabine Meyer, Daniel Rowland, Gustav Rivinius, Elsbeth Moser, and Wolfgang Güttler. From 2012 to 2018, Nini was a founding member of the Flex Ensemble, with which he won several awards in prestigious international chamber music competitions, such as the first prize at the international Robert Schumann chamber music competition in Frankfurt and the first prize at the Gianni Bergamo Classic Music Award in Lugano. In addition to two CD albums with the Flex Ensemble, *The Arrival of Night* and *Au Suivant!*, he has also released broadcast recordings for SWR, NDR, and Radio 4 Amsterdam.



As a soloist he has performed with the Baden-Baden Philharmonic Orchestra, Albanian Radio Television Symphony Orchestra, Karlsruhe Chamber Orchestra, and Tirana Chamber Orchestra. He has also appeared in numerous concert halls such as the Concertgebouw Amsterdam, Alte Oper Frankfurt, National Center for the Performing Arts in Beijing, and Meistersingerhalle Nuremberg as well as at the Sommerliche Musiktage Hitzacker, Heidelberger Frühling, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Annecy Festival, Prussia Cove, Goslar International Music Festival, and PODIUM Festival Esslingen.

Nini is also a passionate chamber music instructor and teaches at the music universities in Rostock and Weimar as well as at the Sibelius Academy in Helsinki.

www.endrinini.com

Zu den Werken

Drei Spätwerke sind auf dieser CD versammelt. Wer aber glaubt, dass es sich dabei um abgeklärte oder gelassene Alterswerke handelte, der liegt komplett falsch.

Von glühender Intensität sind die beiden Sonaten von Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms sowie Robert Schumanns *Adagio und Allegro*. Alle drei stürzen sich hinein ins Geschehen. Sie bereiten ihre Hörschaft nicht auf das vor, was erzählt wird, sondern ziehen uns direkt in ihren Bann.

Was dort erzählt wird, könnte man fragen, handelt es sich doch um drei Werke der sogenannten absoluten Musik, ohne offensichtliches außermusikalisches Programm. Schon Beethoven jedoch hat versichert, dass er beim Komponieren oft Geschichten, Bilder, Gedanken vor Augen hatte. Schumann erfand Alter Egos, um Grundströmungen seines Schaffens Gesichter zu verleihen: der bedächtige, träumerische Eusebius und der wilde, feurige Florestan sind in seiner Musik omnipräsent. Bei Johannes Brahms schließlich sind es immer wieder Zeilen aus seinem Liedschaffen, die man in seiner Kammermusik entdeckt: Sie legen Zeugnis davon ab, dass auch für ihn sich die existenziellen Fragen und Grunderfahrungen des menschlichen Lebens in der absoluten Musik widerspiegeln.

Doch noch einmal zurück zu den Spätwerken: Drei Komponisten sind ihren Weg gegangen und schreiben auf ihre Weise in großer Selbstsicherheit und Freiheit. Sie gehen in den drei hier vorliegenden Werken mit den Gattungstraditionen, mit dem eigenen Erbe sehr frei um.

Ludwig van Beethoven hatte in der Sinfonik und der Kammermusik die von den Vorvätern Mozart und Haydn überlieferten Modelle weiterentwickelt, man könnte sogar sagen: revolutioniert. Je älter er wurde, je weniger er auch durch die fortschreitende Taubheit am Wiener Konzertleben teilhatte, desto eigenwilligere Wege ging er. Seine letzten beiden Cellosonaten entstanden 1815, in einer Zeit des Umbruchs, in welcher er sich als Pianist bereits völlig zurückgezogen hatte und offensichtlich auf der Suche nach ganz neuen Ausdrucksformen war.

Diese deuten sich in **Ludwig van Beethovens Sonate D-Dur** schon an. Große Gesten schon zu Beginn, geradezu stürmisch führen uns die beiden Protagonisten hinein ins Werk. Es scheint, als hätte Beethoven keine Zeit, uns erst in Ruhe die Themen vorzustellen. Die Durchführung läuft ins Leere, eine Schein-Reprise narrt uns und ein echtes Nachhausekommen findet dadurch in der echten Reprise nicht statt. Noch knapper, noch kürzer als zu Beginn ziehen die Eröffnungsgesten, die lyrischen Momente an uns vorbei. In der Coda wird ein Augenblick des Innehaltens vom Komponisten mit energischem Schwung beendet: Diese Geschichte ist noch nicht zu Ende erzählt!

Nachdem im ersten Satz also das Tun im Mittelpunkt steht, bestimmt die sinnliche Wahrnehmung den Mittelsatz der Sonate, genauer: das Gefühl der Trauer. Ein inniger Choral, sanft dahinschreitend wie eine Prozession, aber herb und fahlen Tonfalls, leitet im ersten dunkleren Teil des Satzes einen Trauermarsch ein. Darüber: eine zutiefst menschliche Stimme, klagender Gesang, der sich immer wieder aus diesem Schreiten erhebt. Dieses Zwiegespräch zwischen Choral und Gesang, zwischen Kollektiv und Individuum, kehrt nach einem hellen, zärtlichen Mittelteil noch inniger, bewegter zurück, bevor Beethoven in einem transformatorischen Moment alles in Frage stellt. Das Tasten des Anfangs ist zurück, aber gleichsam in einer neuen, lichten Welt, die aber noch nicht gesichert ist. Und tatsächlich ist das auch nicht die Welt, in die uns

Beethoven schlussendlich führt: Er beendet den Satz, so behutsam wie möglich, mit einer Frage, auf einem lächelnden Septakkord.

An diesen knüpft der letzte Satz direkt an: Nach Handeln und Gefühl scheint uns Beethoven nun das Denken nahelegen. Aus einer schelmischen aufwärtsstrebenden Tonleiter entwickelt sich eine einzigartige Fuge: vergnügt, neugierig, in großer Klarheit! Beinahe frech, wenn ein sehnsuchtsvoll-nachdenkliches Gegenthema für einige Augenblicke sogar einen Anflug von Walzer aufziehen lässt. Nur einen Moment des Erstarrens gibt es, des fortissimo artikulierten Entsetzens, bevor beide Instrumente endlich vereint in einer energischen und doch federleichten Coda dem Schluss zustreben.

Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks und der musikalischen Aussage, die Beethovens Werk auszeichnen, trifft uns auch bei **Johannes Brahms' Sonate F-Dur** mit voller Wucht: ein Werk voller Jugendkraft und aufs Genaueste konstruiert. Wie Beethoven ist auch Brahms ein Meister darin, aus Nichts eine Welt zu erschaffen: Hier sind es vier Töne, die über rauschendem Klavierteppich den Anstoß für die Ereignisse dieser unglaublich dichten musikalischen Erzählung geben: eine aufsteigende Quarte, wie eine Fanfare, und die Antwort einer fallenden Sekunde. Die eigene Energie kaum halten könnend, kommt dieser erste Satz daher, fast ausschließlich aus diesen beiden Elementen gebaut. Ein ritterliches zweites Thema, das versucht, eine schwärmerische Linie aufzubauen, spielt keine Rolle in der Durchführung und taucht nur als herzerwärmende Erinnerung vor der entschlossenen, übermütigen Schlussgeste noch einmal auf.

Der zweite Satz ist denkbar weit entfernt davon, schon allein in der beinahe entrückten, schwebenden Tonart Fis-Dur: Seine Eckteile sind gekennzeichnet von einem schreitenden Bass, der das weitgespannte erste Thema regelrecht trägt. Im Gegensatz dazu steht der rhapsodische Mittelteil in f-Moll.

Und nun? Bei Brahms' erster Cellosonate sowie bei beiden bis dahin geschriebenen Violinsonaten folgte nun als dritter Satz der Abschluss, das Finale. Und Brahms schickt uns in gewisser Weise auf die falsche Fährte, als er einen dritten Satz anschließt, der so gewichtig, so brahmsisch-grimmig daherkommt, dass man ihn für ein Finale halten könnte: ein bedrohlicher Spuk im Triolen-Galopp! Ruhe gibt es hier nicht, Atem holen können wir nur in dem Teil, der sich dann in der Nachschau als Trio herausstellt: Wie ein Gebet wirkt dieses nach der wilden Hatz und doch wird einem bewusst, dass sich die innigen Linien des Cellos über einer Fläche aus Triolen entfalten. Sie sind auf harmonisch unsicherem Grund gebaut und lassen den Hexentanz nie ganz vergessen, der uns dann noch einmal überfällt.

Gar zu gemütlich schien so manchem Kritiker zur Zeit des Komponisten das Finale, dass er uns nun noch schenkt: Aber was kann es nach dem Sturm des ersten Satzes, dem romantischen Wogen des zweiten und dem Parforceritt des dritten noch geben, als ein die Welt umarmendes, gelöstes Postskriptum, das fast für sich selber stehen könnte? Worauf besinnt man sich, wenn man schon alles erlebt hat? Nur wenige, wunderschön-schmerzliche Momente bringt der gleichzeitig altersweise und jugendlich-trotzige Brahms vor einem Schluss, der mit einer listigen Pizzicato-Fassung des ersten Themas eingeleitet wird und in dem sich beide Instrumente zu einer großen Schlussgeste aufraffen – ähnlich groß wie die, mit der die Sonate begonnen hatte!

Robert Schumanns Werk op. 70 für Horn (beziehungsweise Cello, oder Geige) und Klavier hatte zunächst *Romanze und Allegro* heißen sollen, bevor es seinen endgültigen Titel *Adagio und Allegro* erhielt. „Romanze“ jedoch beschreibt den Eingangsteil des Werkes treffend: Vom ersten Augenblick an entspinnt sich ein beseeltes Zwiegespräch zwischen den beiden Instrumenten. In den ersten Takten ist im Grunde schon das gesamte motivische Material beider Teile versammelt, fußt darauf doch nicht nur das

Adagio, das dem Eusebius zuzuschreiben ist, sondern auch das freudig lodernde Allegro, das dem Florestan gehört.

Somit ist in beiden Teilen von Schumanns Stück das „große Ganze“ verborgen, das auch Beethoven nach eigener Aussage beim Komponieren immer vor Augen hatte: Florestan ist nicht ohne Eusebius, Eusebius nicht ohne Florestan vorstellbar. Jeder von ihnen spiegelt sich im anderen, das Werk ist im Motiv schon enthalten.

Tilmann Böttcher

Die Künstler

Biografische Anmerkungen

Antoaneta Emanuilova wurde in Bulgarien geboren und siedelte im Alter von sieben Jahren nach Deutschland über. Ihr Studium absolvierte sie bei Wolfgang Boettcher und Jens Peter Maintz in Berlin sowie bei Joel Krosnick an der Juilliard School in New York. Gleichzeitig war sie Stipendiatin der Villa Musica, der ZEIT-Stiftung in der Deutschen Stiftung Musikleben und der Landessammlung Baden-Württemberg.

Antoaneta Emanuilova spielt regelmäßig international Konzerte als Solistin und wurde mehrfach ausgezeichnet, unter anderem mit einem 1. Preis beim Domenico-Gabrielli Wettbewerb in Berlin sowie dem Grand Prix des internationalen Wettbewerbs „Musik und Erde“. Ihre intensive kammermusikalische Tätigkeit führte sie zur Zusammenarbeit mit Musikern wie Thomas Brandis, Jörg Widmann, Nils Mönkemeyer, Anna Prohaska, Amihai Grosz, Lauma Skride, Pauline Sachse, Martin Spangenberg, Ilan Gronich und dem Kuss Quartett. 2007 gewann sie eine Solostelle im Gürzenich-Orchester Köln. 2011 verließ sie das Orchester wieder, um sich stärker dem Musizieren in kleineren Formationen zu widmen, und wurde im folgenden Jahr Mitglied des Mahler Chamber Orchestra und des Oberon Trios. Das Trio konzertiert in der Berliner Philharmonie, dem Wiener Konzerthaus, dem Amsterdamer Concertgebouw, dem Konzerthaus Dortmund, der Philharmonie Essen, der Kölner Philharmonie und mit Partnern wie Ian Bostridge, Tabea Zimmermann und Christoph Prégardien.



Antoaneta Emanuilova gastiert als Solocellistin zum Beispiel beim Concertgebouw-orkest, dem SWR Stuttgart, den Bamberger Symphonikern, der Komischen Oper Berlin, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Scottish Chamber Orchestra oder beim auf historischen Instrumenten spielenden Balthasar-Neumann-Ensemble. Außerdem spielt sie seit bald zehn Jahren regelmäßig als Solocellistin im Budapest Festival Orchestra unter Iván Fischer und war Mitglied des Lucerne Festival Orchestra unter Claudio Abbado.

An der Hochschule für Musik und Theater Rostock unterrichtet sie seit 2014 eine eigene Cello-Klasse, davon drei Jahre lang in Form einer Professurvertretung.

www.emanuilova.de

Endri Nini, weithin anerkannter Künstler sowohl als Solist und als Kammermusiker, gewann viele Preise in Wettbewerben wie den Concours International de Piano d'Ile-de-France Paris, den Premio „Trio di Trieste“ und den Internationalen Kammermusik Wettbewerb Kiejstut Bacewicz in Łódź. In Albanien geboren, studierte Endri Nini bei Sontraud Speidel, Kevin Kenner und Bernd Goetzke. Zudem erhielt er wichtige musikalische Impulse von Stephen Kovacevich, Aldo Ciccolini und András Schiff. Seine kammermusikalische Ausbildung vervollständigte er dann maßgeblich in Hannover bei Markus Becker und Oliver Wille.

Als Kammermusiker trat er zusammen mit hochrangigen Musikern wie Albrecht Mayer, Sabine Meyer, Daniel Rowland, Gustav Rivinius, Elsbeth Moser und Wolfgang Güttler auf. 2012 bis 2018 war Endri Nini Gründungsmitglied des Flex Ensembles, mit dem er verschiedene Preise in prestigeträchtigen internationalen Kammermusik-Wettbewerben gewann wie den ersten Preis beim Internationalen Robert Schumann Kammermusik Wettbewerb in Frankfurt und den ersten Preis beim Gianni Bergamo Classic Music Award in Lugano. Seine Einspielungen und Aufnahmen umfassen ne-

ben den zwei CDs mit dem Flex Ensemble, *The Arrival of Night* und *Au Suivant!*, auch Rundfunkaufnahmen für den SWR, NDR und für Radio 4 Amsterdam.

Als Solist konzertierte er mit den Baden-Baden Philharmonikern, dem Sinfonischen Orchester des albanischen Rundfunks und Fernsehens sowie dem Karlsruher Kammerorchester und dem Tirana Kammerorchester. Er ist außerdem in verschiedenen Konzertsälen wie dem Concertgebouw Amsterdam, der Alten Oper Frankfurt, dem Beijing Performing Arts Center und in der Meistersingerhalle Nürnberg sowie bei den Sommerlichen Musiktagen Hitzacker, dem Heidelberger Frühling, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Annecy Festival, in Prussia Cove, dem Internationalen Musikfestival Goslar und dem PODIUM Festival Esslingen aufgetreten.

Endri Nini ist zudem ein passionierter Kammermusikdozent und lehrt an den Musikhochschulen in Rostock und Weimar sowie an der Sibelius-Akademie in Helsinki.

www.endrinini.com



*Funded by the Federal Government Commissioner for Culture and Media
within the framework of NEUSTART KULTUR.*

GENUIN classics GbR
Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn
Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany
Phone: +49.(0)341.2155250 · Fax: +49.(0)341.2155255 · mail@genuin.de

Recorded at Katharinensaal, HMT Rostock · 2021
Recording Producer / Tonmeister: Carsten Storm
Editing: Carsten Storm
Piano: Steinway D · Piano Tuner: Peter Möller

Translation: Aaron Epstein
Booklet Editor: Nora Gohlke
Photography: Sonja Mueller
Graphic Design: Thorsten Stapel

©+© 2022 GENUIN classics, Leipzig, Germany
All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.
