

Hans H. Suh

Works by Beethoven, Debussy, Liszt and Schumann



INTERNATIONAL GERMAN PIANO AWARD
2018 LAUREATE

INTERNATIONAL GERMAN PIANO AWARD · 2018 LAUREATE

Hans H. Suh, Piano

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Six Bagatelles, Op. 126 (1823–1824)

01	Andante con moto	(02'49)
02	Allegro	(02'49)
03	Andante	(02'25)
04	Presto	(03'53)
05	quasi Allegretto	(02'13)
06	Presto. Andante amabile e con moto	(03'49)

Franz Liszt (1811–1886)

Piano Sonata in B minor, S. 178 (1852–1853)

07		(30'32)
----	-------	---------

A pianist with dark hair and glasses, wearing a tuxedo and a bow tie, is seated at a piano. The background is dark with some out-of-focus lights. The piano's keyboard and part of the fallboard are visible in the foreground.

Claude Debussy (1862–1918)

- 08 La terrasse des audiences du clair de lune: Lent *from* Préludes,
Book 2 (1912–1913) (04'42)
- 09 Clair de lune *from* Suite bergamasque (1890) (04'37)

Robert Schumann (1810–1856)

- 10 Arabeske, Op. 18 (1839) (06'58)
- 11 Träumerei *from* Kinderszenen, Op. 15 (1838) (03'13)

Total Time (68'06)

On steam engines, garlands by moonlight, and magnificent trifles

They were supposed to be pretty and pleasing, attractive, amicable, and graceful in their essence. We are speaking of bagatelles as they had been understood in the field of music since the seventeenth century. It is difficult to believe that **Ludwig van Beethoven**, the titan, would turn his attention to such a modest genre. But naturally he did so in his very own way, raising this simple small-scale format to a level which, in piano music, had been occupied up to then exclusively by the sonata. Beethoven composed quite a number of bagatelles throughout the course of his creative career. The **Six Bagatelles, Op. 126** (1823/1824) are considered Beethoven's last important piano work. The composer referred to them as a "cycle of trifles." This modest title was a source of confusion for his contemporaries, particularly since the bagatelles were written after the completion of two major works – the Ninth Symphony and the *Missa solemnis*. Many observers found it difficult to understand why a great master would dedicate his attention to such an ostensibly undemanding musical genre. The publishers, too, initially avoided printing Beethoven's name in connection with these "trifles." The composer attempted to assuage the concerns of his publisher Schott by informing him that he considered his Six Bagatelles the finest he had ever written in the genre. In-

genious in their tonal and lyrical approach as well as in their varied characters, they are to be understood as a whole, as a genuine cycle. In each of the individual pieces, Beethoven starts from an initially simple structure and develops very surprising material out of it, skillfully combining old and new in the process. The themes, including well-known baroque dances, are elaborated in a disconcertingly ambiguous way. With this double meaning together with the ruggedness and penetrating willpower so typical of Beethoven, these bagatelles no longer have anything pleasantly attractive or even simplistic about them, but on the contrary, offer grand drama in the smallest of spaces.

Franz Liszt's *Sonata in B minor* is also full of concentrated energy, a work which contemporary music critic Eduard Hanslick characterized in 1881 as a "steam mill of ingenuity." A fitting image for a time when the gentle wind and water mills were being supplanted by powerful steam mills capable of setting enormous forces in motion, sometimes propelling more than ten grinders and auxiliary machines simultaneously. As staggering and fascinating as this technical progress was, it may have been just as frightening. Hanslick likely felt the same about this "musical monster." "Never," he writes, "have I heard a more impudent or brazen concatenation of utterly disparate elements, such savage ravings, so bloody an assault on all that is musical." Liszt does indeed succeed in constructing a huge sound edifice while avoiding any tendency to formal clarity or fixed, discernible units. In other words, no simple fare for a strict formal analyst. Liszt transforms the few basic motivic units into highly contrasting themes that fit together very compactly and economically into a single movement. In his inimitable way, Brendel aptly calls this "the fusion of reflection and passion."

Avoiding the hustle and bustle of the world and longing instead for tranquility, Claude Debussy seeks his refuge (and thus the subjects) for his *Twenty-Four Préludes* in



antiquity, fairy-tale worlds, and even exotic lands. In the 7th *Prélude* from Book Two (1911–1913), as in the third movement of his *Suite bergamasque*, *Clair de lune*, the moon finds its musical echo. Always fascinated by its nature and influence, the sensitive artist incorporated the moon into his work in a variety of ways.

It should be noted that for Debussy, music is first and foremost a kind of sound and color painting, and not about transforming content (of a picture or poem) into an audible form—also evident in the fact that he places the titles of his *Préludes* at the end of the pieces so as to prevent the listener from being steered toward any particular associations from the outset. The inspiration for the epigram *La terrasse des audiences au clair de lune* (the terrace of moonlit audiences) probably has its origins in the “Lettres des Indes” published in “Le Temps” by René Puaux, the newspaper’s India correspondent. In an account of the coronation ceremony of England’s King George V as Emperor of India, the phrase “La salle de la victoire, la salle du plaisir, les jardins des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune” appeared in the December 1912 edition. Traces of Indian music should not be looked for in the *prélude*, however, since such music was hardly known in Paris at the time. But the vision alone, the magic of the light and colors of India as described, for example, by Rudyard Kipling in his “Jungle Book” (1894/95) evidently captivated Debussy’s imagination.

The fact that the evening and night hours inspired Debussy in a special way is also evident in *Clair de lune* (moonlight), the third movement of the *Suite bergamasque* (1890). Here again, music is an expression of perceptions and feelings that can scarcely be described with words. Though the title is taken from Paul Verlaine’s “Clair de lune,” the opening poem from the “Fêtes galantes” collection, a direct relationship between words and music should not be sought, especially given that an early version of the composition is entitled “Promenade sentimentale” (sentimental walk)—a reference to another poem by

Verlaine, whom Debussy clearly admired greatly. As the original source of inspiration, however, the latter poem seems more fitting, as the setting it presents is not characterized by nightly masquerades, but captures instead the mood created by light, color, wind, and water at the moment of nightfall: “Le couchant dardait ses rayons suprêmes / Et le vent berçait les nénuphars blêmes; / Les grands nénuphars entre les Roseaux / Tristement lui-saient sur les calmes eaux. [...]” In the end, however, it is the music’s own inherent magic that captivates the listener and essentially renders all words unnecessary.

With his *Arabeske* in C major, Robert Schumann draws from the treasure trove of forms contained within the visual arts. “I shall call the opus ‘garland’; everything is interwoven in such a peculiar way,” as Schumann describes it in a letter to Clara Wieck from January 26, 1839. And indeed the work is notable for its playful and ornamental qualities that resemble the late classical/Hellenistic tendril motifs later taken up both in the Renaissance and in Islamic art. In terms of its character, the *Arabeske* (from the Italian “arabesco,” meaning “Moorish, oriental”) is among the “signposts of Romanticism” in a broad artistic sense. An analysis of Schumann’s works could thus include Friedrich Schlegel’s description of the literary arabesque, which deals with the inner and outer aesthetic qualities of a work, applying it here to the question of the status of phrases and figures within the musical structure. With many passages in the *Arabeske*, it is by no means easy to determine whether they are ornamental in nature or in fact something resembling a central theme. Schlegel refers to this as the “ironic displacement of the ornamental framework into the center of the work.” Fortunately Schumann offers no answer in the aforementioned letter; they are simply “Variations on no theme.”

And we conclude with a musical theme about which people no longer think twice; that has been heard the world over for years on stages great and small; that brings people to

tears in movies and television; that that elicits a swoon in department stores and saunas and spurs on the music industry in countless adaptations—a dream (or nightmare)! More specifically, a *Träumerei* (reverie, or dreaming). This “little thing,” as Robert Schumann calls it, No. 7 from his *Kinderszenen* (scenes from childhood), has since taken on a kind of life of its own. Schumann’s dream, however, was quite concrete; his letters and diary entries reveal that he associated the *Kinderszenen* with thoughts about Clara Wieck. They are “light and gentle and happy like our future,” he wrote in 1838, the year they were composed. Clara, too, felt they were something very personal, something they shared together: “Yesterday I thought, and I still go on thinking, is it true then that the poet who speaks in this will be mine; is not this happiness too great? [...] *Träumerei*—I always think I see you at the piano in this [...]” But such thoughts and feelings were destined to become more than mere dreaming. As Robert revealed on April 4, 1839: “What I wrote timidly will perhaps become a reality for us. Yes, my Clara, believe in it, we will be quite happy [...]”

Anna-Barbara Schmidt

The Artist

Biographical Notes

L aureate of the 2018 International German Piano Award and of the 2016 Queen Elisabeth International Music Competition, **Hans H. Suh** has performed as a soloist in many of the world's distinguished venues, such as Alte Oper Frankfurt, Avery Fisher Hall (renamed David Geffen Hall) and Alice Tully Hall at Lincoln Center, Carnegie Hall, Merkin Hall at the Kaufman Center, Hitachi Systems Hall Sendai, and the Concert Hall of Seoul Arts Center.

Hans is a top prizewinner at other international competitions, including the 2013 Sendai International Music Competition (Second Prize and silver medal), 2016 Isang Yun International Music Competition (First Prize and Isang Yun Special Prize), and 2017 Hastings International Piano Concerto Competition (Second Prize), 2017 International Beethoven Competition Vienna (4th Prize and "Dr. Dichler Prize") and 2018 Rina Sala Gallo International Piano Competition (Second Prize and Critics' Award). In 2012, Hans H. Suh undertook a concert tour with the Yamaha Corporation in Japan. In the summer of 2013, he was a fellow at the Tanglewood Music Festival in Lenox, Massachusetts, and in April 2014 he was invited to perform on a tour, including both solo and concerto appearances, in Germany and Switzerland. Most recently, he was invited to perform a recital at the prestigious IKIF (International Keyboard Institute & Festival) in July 2018.

Hans H. Suh has performed with the world's major orchestras, such as the New York Philharmonic Orchestra, Hudson Valley Philharmonic Orchestra, Seoul Philharmonic Orchestra, Sendai Philharmonic Orchestra, Kammerphilharmonie Graubünden, and the Royal Philharmonic Orchestra, working with such renowned conductors such as Kurt Masur, Ken-David Masur, Michael Adelson, Myung-Whun Chung, and Pascal Verrot. Hans appeared in many solo piano concerts internationally in Korea, the U.S., Japan, Germany, and Italy. He has also participated in public masterclasses by prominent artists including Murray Perahia, Garrick Ohlsson, Jeffrey Kahane, Daejin Kim, Peter Serkin, and Emanuel Ax.

Born in Seoul, Korea in 1990, Hans H. Suh began playing the piano at age four and started composing at age five. At age seven he won First Prize in The Korea Times Music Competition and also held his first solo piano recital. He subsequently performed a series of concerts and was featured on Korean national television numerous times. Hans H. Suh moved to the United States at the age of ten and made his New York debut only one year later by winning the 2001 New York Philharmonic Young Artist Audition. He received his music education at the Mannes College of Music Preparatory Division from 2001 to 2009, where he studied piano with Yuri Kim and Vladimir Feltsman on a full scholarship. He went on to attend Columbia University, studying ancient history as a distinguished John Jay Scholar while studying piano with Matti Raekallio and Emanuel Ax through Columbia's Juilliard Exchange Program. Having completed his Master's degree at the Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, he is now pursuing the Konzertexamen degree with Olivier Gardon.



Von Dampfmaschinen, Girlanden bei Mondschein und großen Kleinigkeiten

Niedlich und ansprechend sollten sie sein, hübsch freundlich und anmutig in ihrem Wesen. Die Rede ist von den Bagatellen, wie sie seit dem 17. Jahrhundert im Bereich der Musik verstanden wurden. Kaum zu glauben, dass der Titan **Ludwig van Beethoven** sich mit einem solchen anspruchslosen Genre befasste. Aber natürlich tat er dies auf seine ganz eigene Art, indem er nämlich dieses schlichte Kleinformat auf eine Ranghöhe brachte, die innerhalb der Klaviermusik bis dahin ausschließlich die Sonate besetzt hatte. Beethoven komponierte etliche Bagatellen während seiner gesamten Schaffenszeit. Die **Sechs Bagatellen op. 126** (1823/1824) gelten dabei als Beethovens letztes wichtiges Klavierwerk. Er bezeichnete sie als einen „Ciclus von Kleinigkeiten“. Dieser bescheidene Titel verwirrte die Zeitgenossen, erst recht, da die Bagatellen nach Beendigung zweier großer Werke – der 9. Sinfonie und der Missa solemnis – entstanden. Es fiel vielen Beobachtern offenbar schwer zu verstehen, warum ein großer Meister seine Aufmerksamkeit einer solch vermeintlich anspruchslosen musikalischen Gattung widmete. Auch die Verleger mieden es anfangs, den Namen Beethovens in Verbindung mit diesen „Kleinigkeiten“ zu veröffentlichen. Beethoven versuchte seinen Verleger Schott gütig zu stimmen, indem er ihm schrieb,

dass er diese, seine 6 Bagatellen für die Besten dieser Art hielte, die er je geschrieben habe. Ausgefeilt in ihrem tonalen, lyrischen und charakterlich abwechslungsreichen Zusammenhang, sind sie als ein Ganzes, als ein echter Zyklus zu verstehen. Beethoven geht in jedem der einzelnen Stücke von einer ursprünglich simplen Struktur aus und entwickelt daraus aber sehr Überraschendes. Gekonnt verbindet Beethoven Altes und Neues. Die Themen, wie beispielweise wohlbekannte barocke Tänze, werden irritierend mehrdeutig verarbeitet. Mit diesem doppelten Boden und der für Beethoven typischen Rauheit und durchdringenden Willenskraft haben diese Bagatellen nichts Gefälliges oder gar Primitives mehr, sondern sind im Gegenteil großes Theater auf kleinstem Raum.

Geballte Energie besitzt auch **Franz Liszts h-Moll Sonate**, von der der zeitgenössische Musikkritiker Eduard Hanslick 1881 sagt, sie sei eine „Genialitätsdampfmühle“. Dieses Bild passt in jene Zeit, in der die sanften Wind- und Wassermühlen durch mächtige Dampfmühlen ersetzt wurden, die gewaltige Kräfte in Gang setzen konnten und mitunter mehr als zehn Mahlwerke und Hilfsmaschinen auf einmal antrieben. So umwerfend und faszinierend diese fortschreitend technische Entwicklung war, so beängstigend mag sie auch gewesen sein. Ähnlich muss es Hanslick mit diesem „musikalischen Unwesen“ ergangen sein. „Nie habe er“, so schreibt er, „ein raffinierteres frecheres Aneinanderfügen der disparatesten Elemente erlebt – ein so wüstes Toben, einen so blutigen Kampf gegen alles, was musikalisch ist.“ Liszt vermag es in der Tat, ein gigantisches Klangkonstrukt zu bauen, wobei er jede Tendenz zur formalen Eindeutigkeit oder schematisierender Verfestigung vermied. Keine leichte Kost also für einen strengen Formanalytiker. Die nur wenigen motivischen Keimzellen verwandelt Liszt in ganz verschiedene kontrastierende Themen, die sich sehr kompakt und ökonomisch in nur einem einzigen Satz zusammenfügen. In seiner unnachahmlichen Art nennt dies Brendel treffend „die Fusion von Überlegung und Weißglut“.

Das Toben der Welt hingegen eher meidend und vielmehr die Stille herbeisehnend, sucht Claude Debussy sein Refugium (und damit die Sujets) für seine 24 *Préludes* in der Antike, den Märchenwelten oder auch in exotischen Ländern. In dem 7. *Prélude* aus dem 2. Buch (1912-1913) wie auch im dritten Satz seiner *Suite bergamasque*, *Clair de lune* findet nun der Mond seinen tönenden Widerhall. Von jeher fasziniert von dessen Wesen und Wirken fand der Mond verschiedentlich Eingang in die Werke des sensiblen Künstlers. Dabei ist zu bemerken, dass für Debussy Musik in erster Linie Klang- und Farbkunst ist und nicht die Transformation von Inhalten (eines Bildes oder eines Gedichtes) in tönende Form. Dafür spricht auch, dass er die Titel zu seinen *Préludes* auch an das Ende der Stücke stellte. Der Hörer sollte nicht von vornherein in eine bestimmte Assoziationsrichtung gelenkt werden. Die Inspiration für das Epigramm *La terrasse des audiences au clair de lune* (Die Terrasse der Mondlicht-Audienzen) geht vermutlich auf die in „Le Temps“ erschienenen „Lettres des Indes“ von René Puaux, des Indienkorrespondenten der Zeitung zurück. Im Zusammenhang mit einer Beschreibung der Krönungszeremonie des englischen Königs George V. als Kaiser von Indien fand sich in der Ausgabe Dezember 1912 der Satz „La salle de la victoire, la salle du plaisir, les jardins des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune.“

Spuren indischer Musik sollte man in dem *Prélude* jedoch nicht suchen, diese war zu jener Zeit noch kaum bekannt in Paris. Aber allein die Vorstellung und der Zauber vom Licht und den Farben Indiens, wie sie etwa auch Rudyard Kipling in seinem „Dschungelbuch“ (1894/95) beschreibt, haben Debussy ganz offensichtlich in Bann gezogen.

Dass die Abend- und Nachtstunden Debussy in besonderer Weise inspirierten, macht ebenso *Clair de lune* (Mondschein), der dritte Satz aus der *Suite bergamasque* (1890) deutlich. Auch hier ist die Musik Ausdruck von Wahrnehmungen und Empfindun-

gen, die mit Worten kaum zu umschreiben sind. Obwohl der Titel auf Paul Verlaines “Clair de lune”, dem Eröffnungsgedicht aus der Sammlung “Fêtes galantes” zurückgeht, sollte man eine direkte Beziehung zwischen Wort und Ton nicht suchen, zumal eine frühe Fassung der Komposition die Überschrift “Promenade sentimentale” (Sentimentaler Spaziergang) trägt. Diese bezieht sich auf ein anderes Gedicht von Verlaine, den Debussy offensichtlich sehr verehrte. Als ursprüngliche Inspirationsquelle scheint dieses dennoch näherliegend zu sein, schildert es doch eine Szenerie, die weniger von nächtlicher Maskerade und Mumenschanz geprägt ist, sondern vielmehr die Stimmung von Farbe, Licht, Wind und Wasser der hereinbrechenden Nacht einfängt: “Le couchant dardait ses rayons suprêmes / Et le vent berçait les nénuphars blêmes; / Les grands nénuphars entre les Roseaux / Tristement luisaient sur les calmes eaux. [...]” Letztlich ist es aber doch die der Musik ganz eigene innewohnende Magie, die den Hörer in ihren Bann zieht und alle Worte drumherum im Grunde unnötig machen.

Anleihen aus dem bildkünstlerischen Formenschatz nimmt **Robert Schumann** mit seiner **Arabeske C-Dur** vor. „Guirlande will ich das Opus nennen; es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander,“ so umschreibt es Schumann in einem Brief vom 26. Januar 1839 an Clara Wieck. In der Tat trägt das Werk das Spielerische und Ornamentale in sich, das man von den spätantiken-hellenistischen Rankenmotiven kennt, die später in der Renaissance aber auch in der islamischen Kunst aufgegriffen wurden. Ihrem Charakter nach zählt die Arabeske (aus dem Italienischen „arabesco“, zu Deutsch „maurisch, orientalistisch“), zur übergreifenden künstlerischen „Leitreferenz der Romantik“. In der Analyse des Schumannschen Werkes ließe sich daher u. a. Friedrich Schlegels Beschreibung der literarischen Arabeske hinzuziehen, die sich mit dem ästhetischen Innen und Außen eines Werkes beschäftigt, d. h. hier nun mit der Frage nach dem Status von Phrasen und

Figuren im musikalischen Satzgefüge. Bei vielen Wendungen in der Arabeske ist es nämlich keineswegs leicht auszumachen, ob diese Schmuckwerk oder aber tatsächlich so etwas wie ein zentrales Thema sind. Schlegel nennt es die „ironische Introversion des ornamentalen Rahmens ins Werkzentrum“, aber bei Schumann fällt die Antwort in besagtem Brief zum Glück ganz einfach aus, es seien nämlich: „Variationen über kein Thema“.

Ein musikalisches Thema schließlich, das niemand mehr hinterfragt, das seit Jahren auf großen und kleinen Podien um die Welt geht; in Film und Fernsehen zu Tränen rührt; in Warenhäusern und Saunen die Sinne schwinden lässt und in unzähligen Bearbeitungen die Musikindustrie ankurbelt, das ist ein Traum (oder auch Alptraum)! Genauer gesagt eine *Träumerei*. „Das kleine Ding“, wie Robert Schumann sie nennt, die Nr. 7 aus seinen *Kinderszenen* hat mittlerweile eine Art Eigenleben entwickelt. Dabei war der Traum Schumanns ein ganz konkreter. Seine Tagebuchnotizen und Briefe belegen, dass er die Komposition der *Kinderszenen* mit Gedanken an Clara Wieck verband. Sie sind „sacht u. zart u. sanft wie unsere Zukunft“, schrieb er im Entstehungsjahr 1838. Auch Clara empfand sie als etwas sehr persönliches und ihnen gemeinsames: „Gestern dachte ich und denke es auch immer noch, ist es denn wahr daß der Dichter der da spricht Mein sein soll, ist denn das Glück nicht zu groß? [...] ‚Träumerei‘ – bei Diesem glaub ich Dich am Clavier zu sehen [...]“. Doch Träumerei sollten diese Gedanken und Gefühle nicht bleiben. Und so offenbart Robert am 4. April 1839: „Was ich schüchtern gedichtet, vielleicht bringt es uns die Wirklichkeit. Ja, meine Klara, glaube daran, wir werden ganz glücklich werden [...]“.

Anna-Barbara Schmidt

Der Künstler

Biografische Anmerkungen

Hans H. Suh, Preisträger des Internationalen Deutschen Pianistenpreises 2018 und des Queen Elisabeth International Music Competition 2016 trat als Solist in vielen der angesehensten Veranstaltungsorte der Welt auf, darunter die Alte Oper Frankfurt, die David Geffen Hall, die New York und Alice Tully Hall im Lincoln Center, die Carnegie Hall, die Merkin Hall im Kaufman Center, die Hitachi Systems Hall Sendai und die Konzerthalle des Seoul Arts Center.

Zudem ist Hans H. Suh als Preisträger weiterer bedeutender Wettbewerbe hervorgegangen: 2013 beim Sendai International Music Competition (Silbermedaille), 2016 beim Isang Yun Internationaler Musikwettbewerb (Isang Yun Sonderpreis und 1. Preis), 2017 beim Hastings Internationaler Klavierkonzertwettbewerb (2. Preis), 2017 beim Internationalen Beethoven Klavierwettbewerb Wien (4. Preis und Dr. Pichler-Preis) und 2018 beim Internationalen Klavierwettbewerb Rina Sala Gallo (2. Preis und Kritikerpreis). 2012 ging Hans H. Suh auf Konzerttournee mit der Yamaha Corporation in Japan. Im Sommer 2013 war er Stipendiat beim Tanglewood Music Festival in Lenox MA, und im April 2014 wurde er eingeladen, mit einer Solo- und Konzerttournee in Deutschland und der Schweiz aufzutreten. Zuletzt gab er im Juli 2018 ein Rezital am renommiertem IKIF (International Keyboard Institute & Festival).

Er spielte bereits mit bedeutenden Orchestern wie dem New York Philharmonic Orchestra, dem Hudson Valley Philharmonic Orchestra, dem Seoul Philharmonic Orchestra, dem Sendai Philharmonic Orchestra, der Kammerphilharmonie Graubünden und dem Royal Philharmonic Orchestra und arbeitete mit namhaften Dirigenten wie Kurt Masur, Ken-David Masur, Michael Adelson, Myung-Whun Chung und Pascal Verrot zusammen. Hans H. Suh trat mit vielen Soloklavierkonzerten in Korea, USA, Japan, Deutschland und Italien auf. Prominente Künstler wie Murray Perahia, Garrick Ohlsson, Jeffrey Kahane, Daejin Kim, Peter Serkin und Emanuel Ax haben seine musikalische Laufbahn geprägt.

1990 in Seoul, Korea geboren, begann Hans H. Suh im Alter von vier Jahren Klavier zu spielen und mit fünf Jahren zu komponieren. Mit sieben Jahren gewann er den ersten Preis des Korea Times Music Competition und hielt sein erstes Klavier-Rezital. Darauf folgte eine Reihe von Konzerten. Diverse Fernsehauftritte im koreanischen Fernsehen umrahmten seine musikalische Karriere. Mit zehn Jahren zog er in die Vereinigten Staaten und nur ein Jahr später machte er sein New Yorker Debüt mit dem Gewinn der 2001 New York Philharmonic Young Artist Audition. Seine musikalische Ausbildung erhielt er von 2001 bis 2009 am Mannes College, wo er mit einem Vollstipendium in den Klavierklassen von Yuri Kim und Vladimir Feltsman studierte. Im Anschluss besuchte er die Columbia University und studierte Geschichte der Antike als angesehener John Jay Stipendiat. Parallel studierte er Klavier bei Matti Raekallio und Emanuel Ax im Rahmen des Columbia's Juilliard Exchange Programm. Nach seinem Master-Abschluss an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, verfolgt er nun das Konzertexamen bei Olivier Gardon.







Sponsored by

International Piano Forum, initiator of the International German Piano Award

President Maryam Maleki

Phone: +49 . (0) 69 . 7953482-200 · Fax: +49 . (0) 69 . 7953482-157

m.maleki@ipf-frankfurt.de · www.ipf-frankfurt.com

The International Piano Forum is a summit meeting of internationally acclaimed pianists from around the world. Each year the International Piano Forum awards the International German Piano Award. Worth €20,000, the award seeks to discover and promote outstanding pianists. Simply being nominated for the International German Piano Award is itself an honor in recognition of exceptional ability. The support provided to artists includes concert appearances at leading venues in Germany and abroad and establishing contacts with conductors and orchestras. Last but not least, the Forum provides support for the production of CDs, the creation of websites, and much more.

Das International Piano Forum ist ein Gipfeltreffen international renommierter Pianisten und Plattform für herausragende Künstlerpersönlichkeiten aus aller Welt. Das Forum vergibt jährlich den Internationalen Deutschen Pianistenpreis. Mit 20.000 Euro dotiert, dient er zur Entdeckung und Förderung herausragender Pianisten. Bereits die Nominierung für den Internationalen Deutschen Pianistenpreis ist eine Auszeichnung für außerordentliches Können. Die nachfolgende Begleitung sorgt für Auftritte in renommierten Konzerthäusern im In- und Ausland und stellt Kontakte zu Dirigenten und Orchestern her. Schließlich unterstützt das Forum die Produktion von Tonträgern, die Schaffung eines Internetauftritts und vieles mehr.

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Live Recording

Recorded at Kurhaus Wiesbaden, Christian-Zais-Saal

September 14, 2018

Recording Producer / Tonmeister: Michael Silberhorn

Editing: Michael Silberhorn

Piano: C. Bechstein Grand Piano D282

Piano Technician: Mike Franke

Text: Anna-Barbara Schmidt

Translation: Aaron Epstein

Booklet Editorial: Louisa Hutzler

Photography: Gebauer Fotografie, Stefan Höning

Layout: Silke Bierwolf

Graphic Concept: Thorsten Stapel, Münster

© + © 2019 GENUIN classics, Leipzig, Germany

& International Piano Forum, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

