

NIELS WILHELM GADE 1817–1890
Fantasiestücke op. 43

ALEXANDER GRETSCHANINOW 1864–1956
Sonate Nr. 2 op. 172

NIKOLAI MEDTNER 1880–1951
Sonate-Vocalise op. 41 Nr. 1

ROBERT SCHUMANN 1810–1856
Fantasiestücke op. 73

...nicht nur
**FANTASIE-
STÜCKE**

Kammermusik für
Klarinette und Klavier

Georgy Voylochnikov

Lisa Shklyaver

...nicht nur
FANTASIESTÜCKE

Kammermusik für Klarinette und Klavier

Lisa Shklyaver
Georgy Voylochnikov



NIELS WILHELM GADE 1817–1890

Fantasiestücke op. 43

- 1 Andantino con moto | 2 : 08
- 2 Allegro vivace | 2 : 24
- 3 Ballade | 4 : 00
- 4 Allegro molto vivace | 3 : 29



ALEXANDER GRETSCHANINOW 1864–1956

Sonate Nr. 2 op. 172

- 5 Moderato | 4 : 15
- 6 Thema con variazioni. Andantino | 10 : 22



NIKOLAI MEDTNER 1880–1951

- 7 Sonate-Vocalise op. 41 Nr. 1 | 10 : 19

arr. für Klarinette und Klavier von Georgy Voylochnikov



ROBERT SCHUMANN 1810–1856

Fantasiestücke op. 73

- 8 Zart und mit Ausdruck | 3 : 23
- 9 Lebhaft, leicht | 3 : 12
- 10 Rasch und mit Feuer | 4 : 13

Die Idee, eine CD mit Kammermusik für Klarinette und Klavier von Komponisten aus Deutschland, Dänemark und Russland aufzunehmen, entstand ganz spontan. Das Programm kam allmählich zustande und stellt kein zufälliges Set von Stücken verschiedener Genres dar, es ist eher ein von uns gemeinsam aufgebauter Makro-Zyklus.

Der Ausgangspunkt unserer Nachforschungen waren die *Fantasiestücke op. 43* von Niels Wilhelm Gade. Nachdem wir diesen Zyklus in einigen Konzertprogrammen erfolgreich aufgeführt hatten, kam der Wunsch, das Genre der europäischen instrumentalen romantischen Miniatur des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu betrachten. Dass unsere Wahl auf die „Fantasiestücke“ von Robert Schumann op. 73 fiel, war also nur logisch. Sein Werk ist eine Art Ausgangspunkt für das ganze CD-Konzept. Unseres Erachtens gaben sie einen starken Impuls für die Entwicklung des kammermusikalischen instrumentalen Genres, des Weiteren waren sie auch die Grundlage für die weitere intensive Entwicklung der romantischen Miniatur. Ideen, die die Fantasie Schumanns auf die Welt brachte, fanden eine wunderliche Brechung in den Kammerwerken von Komponisten verschiedener Länder: Brahms, Reinecke, Bruch, Reger, Hindemith in Deutschland, Gade, Nielsen, Winding in Dänemark, sowie Tschaikowski, Medtner, Gretschaninow, Prokofiew in Russland.

Wir wurden auch von dem Wunsch getrieben, den Einfluss Schumanns zu verfolgen und seine Ideenverwandtschaft mit der Kammermusik russischer Komponisten zu finden.

Trotz der geringen Beachtung von Klarinette und Klavier in Russland findet die von den geistigen Nachfolgern Schumanns geschaffene Musik unveränderlich einen großen Anklang beim Publikum. Die zweite Sonate von Alexander Gretschaninow kam in unser Repertoire vor nicht langer Zeit, nahm aber einen beständigen Platz ein dank ihrer Leuchtkraft, Erhabenheit der Gestalten und der Aufrichtigkeit der romantischen Aussage.



Das Gleiche gilt auch für die einmalige *Sonate-Vocalise* von Nikolai Medtner, die ein ausgezeichnetes Beispiel für eine organische Synthese deutscher und russischer Komponistenschule darstellt und die Kontinuität der Kunstideale Schumanns verkörpert.

Der mehrdimensionale Begriff „Fantasie“ (in der alten Variante „Phantasie“) bedeutet „sich etwas vorstellen“, „improvisieren“. Und gerade die reiche, strahlende, herausragende und – das ist eigentlich das Wichtigste – freie Fantasie der auf der CD vorgestellten Künstler hat uns das Glück der Begegnung mit ihrer Kunst geschenkt. Diese Freude am Fantasieren, die voller Inspiration ist, möchten wir mit Ihnen teilen.

■ ■ ■ ■ **NIELS WILHELM GADE** 1817–1890

Fantasiestücke op. 43

Gades *Fantasiestücke* entstanden 15 Jahre nach den Stücken Schumanns, im Jahre 1864. Der ehrwürdige, in ganz Europa berühmte dänische Komponist und Dirigent Niels Wilhelm Gade, eine große musikalische Persönlichkeit, befand sich in der Blüte seiner künstlerischen Kräfte, als er für den Solisten des Kopenhagener Orchesters Mozart Petersen einen Zyklus aus vier Werken schrieb.

Da er das Geigenspiel virtuos beherrschte, bilden Kompositionen für Streicher oder für Streichinstrumente mit Klavierbegleitung die Grundlage seines kammermusikalischen Nachlasses. Umso ungewöhnlicher ist in der Reihe seiner Kompositionen das Werk, das ausschließlich der Klarinette gewidmet ist. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass Gade das Werk Schumanns und Mendelssohns gut kannte und liebte. Dank letzterem wurde Gade nach Leipzig als stellvertretender Dirigent des Gewandhausorchesters und Dozent am Leipziger Konservatorium berufen. Bis zu seiner Rückkehr aus Deutschland nach Dänemark (1848, aufgrund des Krieges zwischen Preußen und Dänemark) ging Gade im engen Kreis von Schumanns Freunden ein und aus. Er interessierte sich auch nach der Abfahrt in seine Heimat für alles Neue, was der große deutsche Komponist schuf.

Trotz der Tatsache, dass die Werke Gades und Schumanns denselben Namen haben, gleichen sie einander nur aufgrund ihres gehobenen und romantischen Geistes, mancher Texturzüge und Windungen melodischer Linien. Gades Zyklus ist traditioneller in seiner Struktur, seine Stücke folgen einander nicht ohne Unterbrechung, Intonationsverbindungen gehen nicht aus einem Stück in das nächste hinüber. Die Tempoproportionen sind anders aufgebaut, gleichsam traditioneller (langsam–schnell–langsam–schnell). Wo bei Schumann das kulminative Werk das letzte ist, ist es bei Gade das dritte von vier. Dieses Werk zeichnet sich nicht nur durch die Maßstäbe und die Dramatik aus, sondern auch durch sein Programm, was zusätzlich seine Wichtigkeit betont: es heißt „Ballade“. Man sollte hier auch den Einfluss skandinavischer Volksmusik erwähnen, den man sowohl in

der „Ballade“ als auch in den harmonischen Wendungen der restlichen Stücke merkt. Der Stil der Fantasiestücke steht im Einklang mit dem Stil Mendelssohns. Die Klarheit und Schlichtheit des Ausdrucks in op. 43 rufen Assoziationen zu den „Liedern ohne Worte“ hervor. Noch eine Besonderheit, die die „Fantasiestücke“ mit dem Schaffen Mendelssohns verbindet, ist die Interpretation der Klarinettenpartie, die sich von der von Schumann unterscheidet.

„Fantasiestücke“ op. 43 ist das populärste Kammermusikwerk Gades. Mit Recht befinden sie sich in den Konzertprogrammen der besten Musiker der Welt, dank der Offenheit und Kraft der Emotionen, aber auch dank der Ausgewogenheit jedes Werkes und des ganzen Zyklus.

Das erste Stück (*Andantino con moto*) stellt ein lakonisches Präludium dar. Der schlichte, trällernde Aufbau des Hauptthemas erinnert an die besten Werke vokaler Lyrik Mendelssohns und Schumanns. Die frei schwebende Klarinettenstimme von breitem Umfang findet Unterstützung in der Basslinie des Pianos. Die sich wiederholenden Akkorde im mittleren Register schaffen das Gefühl der Aufgeregtheit, Ehrfurcht und – zusammen mit anderen Stimmen – das Gefühl der Tiefe und der Multidimensionalität des Raums. In dem nicht allzu großen mittleren Teil des Stückes erscheint der Dialog der Klarinette mit dem Piano, der einen Kontrast in die Erzählung einbringt. Mit der Rückkehr des Hauptthemas aber wird das äußerst schöne Thema erneut von der Klarinette beherrscht, was zu einer kleinen, aber schwärmerischen Kulmination führt, auf die eine endgültige Beruhigung folgt.

Das zweite Stück (*Allegro vivace*) steht von allen Stücken des Zyklus den Stücken von Schumann am nächsten, der als einer der ersten Komponisten auf die innere Welt des Kindes aufmerksam machte (z.B. in den „Kinderszenen“ op. 15) und der versuchte, in der Musik die Gedanken und Gefühle zu übermitteln, die die kindliche Seele bestürmen. Hier haben wir eine kleine Genreszene, die entweder ein Kinderspiel skizziert, oder vielleicht eine lebhaftes Unterhaltung von zwei jungen Gesprächspartnern. Das Hauptthema besteht aus zwei kontrastiven Elementen:

einem kurzen marschähnlichen Klaviersolo, das in sich eine energetische Ladung akkumuliert und einer begeisternden erklärenden Antwort seines Vis-à-vis, der Klarinette. Jede der sich wiederholenden Repliken des Pianos führt zu Antworten unterschiedlicher Intensität und Dauer. In der mittleren Episode mündet es in einer sehr spannenden Geschichte voller ergreifender, u.a. auch dramatischer Ereignisse. Gade demonstriert eine scharfsinnige Beherrschung der Möglichkeiten der Expression beider Instrumente und behält dabei die klassische Harmonie und Klarheit der Stimmführung bei.

Das dritte Stück (*Ballade*) ist das zentrale und das einzige programmatische Stück des Zyklus. Dieses Stück spiegelt die Verbindung des Schaffens Gades mit der skandinavischen Volkskultur, nämlich mit dem skandinavischen Epos wider. Die Betulichkeit des Erzählens, typisches für Balladengenre düsteres Kolorit, starke dynamische und emotionale Kontraste sondern dieses Stück ab. Während andere Stücke des Zyklus in ihrer Darlegungsform eher dem kammervokalen Genre nahe stehen, hat die *Ballade* einen Hang zu einer Opernszene oder einer ausgedehnten Opernarie dank des Formreichtums und der Typen der Klavierbegleitung (Tremolo in der Klavierpartie ist charakteristischer für die Opern- oder Symphonievertonungen). Der erste Satz der Ballade hat eine Form, die an die Strophenform erinnert, aber im Großen und Ganzen bekommt das Stück Züge einer durchgehenden Opernszene, dank der großen Kulminationsepisode in seinem zweiten Satz. Die Klarinette ist in diesem Stück sowohl ein vollberechtigter Stimmführer als auch der Hauptheld des Geschehens. In keinem anderen Stück dieses Werkes klingt die Klarinette so vielseitig und voll, wie in der *Ballade*. Gade greift äußerst großzügig auf ihre äußeren Register zurück: von dunklem, düsterem, unterem in den Refrains bis zu aufreißendem, leuchtendem, oberem in den dramatischen Kulminationen.

Das vierte Stück (*Allegro molto vivace*) klingt nach allen Kollisionen der *Ballade* jubelnd, voller Begeisterung und versöhnend. Der Hauptteil des Stückes, der mit brausenden Klavierfigurationen und rufenden Repliken der Klarinette beginnt,

erinnert an das zweite Stück. Gade entführt den Zuhörer in eine Welt voller Hoffnungen und romantischer Erwartungen. Die Klarinette ist hier, wie auch in den anderen Stücken des Zyklus, das Soloinstrument, obwohl die Klavierpartie immer noch eine große Bedeutung hat. Im Unterschied zum zweiten Stück, wo das gesamte Kolorit während der ganzen Komposition hell und fröhlich bleibt, hat das vierte Stück einen kontrastiven, mittleren Teil. Dessen Anfang ist profiliert durch die Veränderung des Rhythmus in der Klaviertextur. Bei Beibehaltung des einheitlichen Tempos verändern die Klavierfigurationen in dem mittleren Teil ihr rhythmisches Muster von Triolen zu Duolen. Aufgrund des Tonartwechsels und der rhythmischen Pulsation wirkt der mittlere Teil viel seriöser und tiefer und erinnert dabei an eine Opernarie. Allmählich kehrt die Triolenbewegung in eine Klavierpartie zurück, aber das Klavier, und besonders die Klarinette, klingen viel gespannter und dramatischer als in dem Hauptteil, was zu einer großen Kulmination führt, die in ihrer Glut in keiner Weise den Kulminationen der *Ballade* nachsteht. Die Glut lässt allmählich nach, kehrt zu dem Hauptthema zurück und geht in eine leuchtende, farbenreiche Coda über, in der sich das Thema der Liebe zum Leben mit doppelter Stärke behauptet. Dieser jubelnde Abschluss zieht ein natürliches Fazit nicht nur aus dem Stück, sondern auch aus dem ganzen Zyklus und schließt harmonisch eines der strahlendsten Werke des Komponisten ab.

■ ■ ■ ALEXANDER TICHONOWITSCH GRETSCHANINOW 1864–1956

Sonate für Klarinette und Klavier Nr. 2, op. 172 F-Dur

Alexander Gretschaninow ist ebenfalls indirekt durch den Kreis von Themen und Gestalten mit Schumann verbunden. Die Komponisten stehen einander nahe vor allem in der Sphäre der Märchenfolklore und der Musik für Kinder und über Kinder. Bis heute genießt die Kindermusik Gretschaninows wohlverdiente Popularität (beispielsweise Glasperlen, ein Zyklus von Klavierstücken). Neben Sergei Rachmaninow und Nikolai Medtner ist Gretschaninow einer der wichtigsten russischen Komponisten, die nach der Revolution 1917 aus Russland emigrierten und der russischen romantischen Tradition die Treue hielten. Gretschaninow, der an den beiden russischen Konservatorien studiert hatte,

absorbierte vollständig den Geist und den Stil „des mächtigen Häufleins“ in St. Petersburg. Das Studium bei Rimski-Korsakov bestärkte die Liebe Gretschaninows zu Vokal-Genres verschiedenster Typen. Von Romanzen und Opern bis zur Kirchenmusik (wo der Komponist eine anerkannte Autorität war und immer noch ist). Die Popularität seiner Vokalwerke war äußerst hoch. Da Gretschaninow sehr gut die Vokalspezifik kannte, schrieb er schöne und gut spielbare Musik, wodurch er sich einer großen Popularität erfreute.

Gretschaninow arbeitete im Laufe seines ganzen Lebens produktiv im Genre instrumentaler Musik. Seiner Feder entsprangen vier Streichquartette, zwei Klaviertrios, eine Sonate für Geige und Klavier, sowie zwei Sonaten für Klarinette und Klavier.

Die **Sonate Nr. 2** für Klarinette und Klavier wurde in der amerikanischen Periode (1939–1956) im Jahre 1943 geschrieben und ist dem russisch-amerikanischen Klarinettenisten jüdischer Herkunft Simeon Bellison gewidmet. Bellison war ein hervorragender Musiker und eine außergewöhnliche Musikpersönlichkeit. Fast 30 Jahre war er Solist des New York Philharmonic Orchestra und gründete das Zimro Ensemble. Gerade dieses war die inspirierende Kraft und der erste Ausfühler von Sergei Prokofiews „Ouverture über hebräische Themen“ op. 34.

Der erste Satz (*Moderato*) zeichnet für die Zuhörer das Bild einer russischen Feier mit ihrem obligatorischen volkstümlichen Puppenspiel. Diese Thematik war sehr populär unter den russischen Komponisten des 19. sowie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Herausragende Repräsentanten dieser Richtung waren Nikolai Rimski-Korsakov, Modest Mussorgsky, Sergei Rachmaninow und Igor Strawinsky. Gerade Strawinskys „Petruschka“ ist in seiner Ideenwelt dem ersten Teil der Sonate besonders nahe. Obwohl die Sprache Gretschaninows deutlich traditioneller ist, gibt es in seiner Musik Plastizität und Theatralität, die der Ballettmusik eigen sind,

aber es gibt in ihr auch den Mut thematischer Gegenüberstellungen. Obwohl der erste Teil mit markanten und großen Aufstrichen gemalt wurde und gemäß dem Kanon eines Sonate-Symphonie-Zyklus in sich die Hauptidee des Werkes tragen sollte, wird es eher als eine Ouverture wahrgenommen. Ihre Hauptwendung und Tiefe findet die Musik im zweiten Teil der Sonate – in dem „Thema mit Variationen“.

Das musikalische Material des zweiten Satzes (*Andantino*), ein Thema mit sechs Variationen und einer mehrteiligen Coda, hat seine Wurzeln in der weißrussischen Volksmusik. Es ist ein wunderbares Beispiel der Anknüpfung der Folkloretematik an die Entwicklungstendenzen, die die europäische musikalische Tradition charakterisieren. Das ausgedehnte Thema hat einen traurigen, aber gleichzeitig auch einen kaum wahrnehmbaren tänzerischen Charakter.

Der Komponist gibt den zwei Instrumenten gleichermaßen die Möglichkeit, sich auszusprechen, indem er virtuose Solopartien einführt (in der zweiten Variation für das Klavier, und in der Kadenz nach der vierten Variation für die Klarinette). Jede der Variationen ist eine hervorragende und bildhafte Skizze, die durch Intonationen des Themas verbunden sind.

Ab der fünften Variation und bis zum Ende des Satzes geht die Musik in eine gemeinsame Entwicklungsrichtung über. Jede der folgenden Variationen hat ihr charakteristisches Genre: 5. Variation – fugato, 6. – Walzer, 1. Teil der Coda – toccata. Die jubelnde Coda schließt nicht nur den Teil ab, sondern bildet einen semantischen Bogen zum ersten Teil und macht hiermit die Form des ganzen Werkes harmonisch perfekt.

■ ■ ■ ■ **NIKOLAI MEDTNER** 1880–1951

Sonate-Vocalise op. 41 *Transkription für Klarinette und Klavier von Georgy Voylochnikov*
Kaum ein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts stand den Idealen Schumanns näher als Nikolai Medtner. Als der herausragende russische Musiker und Professor

Alexander Goldenweiser die künstlerische Individualität eines Komponisten, die nicht stilistisch andere kopiert, kommentierte, sagte er Folgendes: „*Man muss Schumann sehr lieben, um ihm nahe zu stehen, ohne ihn nachzuahmen, wenn man etwas Originelles und Selbständiges erschafft*“. Die kompositorische Virtuosität Medtners, seine tiefe Hingabe an die Ideale der echten Romantik machen seine Persönlichkeit anziehend, aber gleichzeitig auch mystisch. Seine Musik ist kompliziert zu spielen, sie öffnet sich nur bei der höchsten Konzentration seelischer Kräfte und dies sowohl von der Seite des Interpreten als auch des Zuhörers. Allerdings belohnt sie diejenigen, die sich an sie heranwagen. Während seiner Lebenszeit war er der am meisten unterschätzte Komponist innerhalb eines großen Zuhörerkreises.

Unter den drei russischen Stars der damaligen Zeit (Alexander Skrjabin, Sergei Rachmaninow, Nikolai Medtner) war gerade Medtner am konservativsten und äußerlich emotional zurückhaltend. Er beherrschte seit seinen ersten Werken die kompositorische Technik, besonders den Kontrapunkt und die musikalische Form, sein Stil veränderte sich bis zu seinem Lebensende nicht wesentlich, dennoch fügte er sich harmonisch in die gesamte ästhetische Konzeption der damaligen russischen Kultur ein. Die Anstrengungen vieler Maler, Schriftsteller, Philosophen waren auf die geistige Veränderung des Lebens der Menschen gerichtet. Der Prozess des künstlerischen Schaffens war untrennbar mit religiös-ethischen Prinzipien verbunden. Medtner hielt dieser Konzeption bis zu seinem Tod die Treue. Darin äußerte sich seine Unnachgiebigkeit und die Standhaftigkeit seiner künstlerischen Position und seiner Lebenseinstellung.

Einen sehr wichtigen Platz im Nachlass Medtners nehmen die Werke für die Stimme mit Klavierbegleitung ein. Mehr als seine Lieder wurden sie zu einem wichtigen Beitrag zur internationalen Kammervokalkunst und haben einen ständigen Platz im Repertoire namhafter Künstler. Beim Kennenlernen seiner Vokalmusik kommt man zu dem Schluss, dass der Komponist die Stimme als das perfekte Instrument empfindet. Dies wird durch den betont instrumentalen

Charakter der vokalen Melodien in vielen seiner Lieder bewiesen. Die Krönung dieser außergewöhnlichen Herangehensweise ist op. 41, das die *Sonate-Vocalise* mit dem Romanze-Epigraph zu Goethes Text und die Suite-Vocalise beinhaltet, die einige Jahre später geschrieben wurde.

Die spezifisch instrumentale Interpretation der Stimmpartie in den vokalen Werken Medtners brachte uns auf den Gedanken, die *Sonate-Vocalise op. 41* instrumental aufzuführen. Die betörende Schönheit und die harmonische Perfektion dieses Werkes bezauberte uns, mitsamt der Kontinuität, verbunden mit der kompositorischen Genealogie Medtners, die von F. Schubert, R. Schumann, H. Wolff her stammt. Die *Sonate-Vocalise* ist erfüllt von einer inneren Ruhe und Großartigkeit, was dank der Tonalität in C-Dur besonders stark empfunden wird. Laut Freunden des Komponisten war für Medtner gerade C-Dur der Inbegriff des Gottesdienstes, der Sakralzeremonie. Themen, die eins nach dem anderen ohne grelle Kontraste fließen, werden von einem mystischen Licht beseelt, das im Laufe des Stückes nur seine Intensität verändert. Erstaunlich plastisch paaren sich hier leichter, aber feierlicher Tanz und eine intim-lyrische Äußerung, majestätischer aber weicher Pathos und rhythmischer, kaum wahrnehmbarer Gang. Es ist erstaunlich, wie poetisch, wie unglaublich meisterhaft jedes Thema, jede Form ist. Die Intonationseinigkeit verschiedener Elemente der Textur erzeugt direkte Assoziationen zu den Stücken in Schumanns op. 73. Wir haben in unserer Interpretation versucht, die Farbenpracht und die Ausdruckskraft der vokalen Linie beizubehalten, aber auch die Wendigkeit und die Wärme hineinzubringen, die für die Klangfarbe der Klarinette charakteristisch sind. In Kombination mit der transparenten und leichten Textur des Klaviers fügt sich die Solostimme der Klarinette in das gesamte Gewebe des Werkes, besonders in den stark polyfonischen Episoden, ein. Bedauerlicherweise ist diese Sonate aufgrund ihrer Komplexität nicht nur einem breiten Publikum, sondern auch professionellen Musikern ziemlich unbekannt. Daher sind wir froh, unseren Beitrag zur Popularisierung dieser einmaligen und inspirierenden Musik zu leisten.

■ ■ ■ ■ **ROBERT SCHUMANN** 1810–1856

Fantasiestücke op. 73

Die *Fantasiestücke op. 73* entstanden 1849 nach einer ausgedehnten Pause in Dresden. Dieser Zyklus wurde nach einem für Schumann neuen kompositorischen Stil erschaffen:

1. Die Stücke haben reichhaltige Intonationsverbindungen (im dritten Werk gibt es z.B. Zitate aus dem ersten und zweiten Stück).
2. Gleiche Tonalität (erstes Stück a-Moll, was am Ende des Stückes zu A-Dur führt, zweites und drittes Stück A-Dur).
3. Die für den frühen Schumann typischen kontrastiven Tempoverhältnisse flachen ab und werden folgendermaßen aufgebaut: von Moderato im ersten Stück bis zu einem sehr schnellen Tempo im dritten, das energetisch am reichhaltigsten und ausgedehntesten ist. Man hat das Gefühl, dass die Zyklusform als Ganzes für Schumann bedeutender ist als die individuelle Originalität jedes Stückes, was mit der Bezeichnung *attacca* am Ende jedes Stückes verstärkt wird. Jedes der drei Stücke wurde mit unglaublicher kompositorischer Kunstfertigkeit geschrieben, alle drei sind Perlen der reifen Phase im Schaffen des Komponisten.

Im ersten Stück, dem lyrischen Zentrum des ganzen Zyklus, befindet sich Schumann auf einem höheren Niveau der Organisation des musikalischen Materials. Das ganze musikalische Gewebe wurde aus einer Hauptintonation der kleinen Sekunde geschaffen. Der gesamte Aufbau der Textur ist unglaublich polyphon (um nicht zu sagen linear!), wodurch sich dieses Stück dem späteren Stil Beethovens und späteren Werken Schuberts annähert und den Weg zu den Entdeckungen Brahms und Mahlers anlegt. Die Partie der Klarinette scheint von Klavierstimmen umhüllt zu sein, wodurch sie ihre traditionelle führende Rolle verliert.

Das Erstaunlichste bei dem Stück ist die Tatsache, dass Schumann bei dieser unglaublichen technischen Perfektion so eine wahrhaftig begeisternde, lebendige, abwechselnde und von tiefem tragischem Inhalt erfüllte Gestalt schaffen konnte.

Der Aufbau des zweiten Stückes folgt einem anderen Prinzip. Es kontrastiert mit dem ersten, ist aber auch seine logische Fortsetzung, die natürlich aus den letzten Takten des ersten Stückes herausläuft. Man spürt hierbei die für Schumann so typische dialogische Erzählung. Die Klarinette und das Klavier führen ein schwunghaftes, aber leises Gespräch. Die ganze Atmosphäre des Stückes ist durchzogen von freudiger Vorahnung, von begeisterten Erwartungen. Die triolischen Figurationen des Pianos geben das Gefühl einer veränderlichen, aber stetigen Bewegung. Erst in der lakonischen Coda kommen nach und nach Ruhe und Seelenfrieden.

Das dritte Stück akkumuliert in sich alle Ideen der vorhergegangenen Stücke, stellt sie aber realer, vollblütiger dar. Der Triumph des Lebens und des Sonnenscheins in den äußersten Teilen wird stärker dank der kontrastiven Moll-Episode in der Mitte. Ein scheinbar keuchender Nachtritt voller durchdringender Rufe erinnert uns an den tragischen Inhalt des ersten Stückes des Zyklus und ist unseres Erachtens die Episode, die die elektrisierendste und aufregendste im ganzen Zyklus ist. Das dritte Stück endet mit einer ausgedehnten Coda, die aus drei Teilen besteht. Schumann wiederholt im Raum der Coda den Plan des ganzen Zyklus im Miniaturformat. Drei Wellen, jede schneller als vorherige, in jeder gibt es Züge, die jedem Stück des Zyklus entsprechen. Ein äußerst jubelndes, harmonisches, gleichzeitig aber auch kontrastvolles Finale stellt den Schluss dieses genialen und semiotischen Werkes von Robert Schumann dar.

Georgy Voylochnikov



The idea for an album with chamber music for clarinet and piano by composers from Germany, Denmark and Russia came to us quite spontaneously. We selected the programme gradually as a macro cycle and not as a random set of pieces from different genres.

The starting point of our research were Niels Wilhelm Gade's *Fantasy Pieces op. 43*. After successfully performing this cycle in several concert programmes, we turned our attention to the genre of European instrumental romantic miniatures of the 19th and of the first half of the 20th century. It was only logical, then, that our choice fell on Robert Schumann's *Fantasy Pieces op. 73* as the starting point for the entire concept of the album. Schumann's *Fantasy Pieces* provided a strong impulse to the instrumental chamber music genre while at the same time forming the basis for the further intensive development of the romantic miniature. The ideas flowing from Schumann's imagination found a wonderful refraction in the chamber works of composers from different countries—Brahms, Reinecke, Bruch, Reger and Hindemith in Germany; Gade, Nielsen and Winding in Denmark; Tchaikovsky, Medtner, Gretchaninov and Prokofiev in Russia.

We were also driven by the desire to trace the influence of Schumann and to discover the affinities with Russian chamber music.

Despite the scant attention paid to the clarinet and piano in Russia, the music created by Schumann's spiritual successors invariably resonates with audiences. Having entered our repertoire not long ago, Alexander Gretchaninov's second sonata has retained a permanent place due to its luminosity, gestural grandeur and the sincerity of its romantic message.

The same applies to Nikolai Medtner's unique *Sonata-Vocalise*, an excellent example of the organic synthesis of the German and Russian school and an embodiment of the continuity of Schumann's artistic ideals.



The term *fantasy* refers to the act of imagining something or to improvise. And it is precisely the rich, radiant, and—most importantly—free imagination of the artists presented on this album that provide us with the good fortune to discover their art. We would like to share our joy of fantasy and of inspiration with you.

■ ■ ■ ■ **NIELS WILHELM GADE** 1817–1890

Fantasy Pieces Op. 43

Gade's *Fantasy Pieces* were composed 15 years after Schumann's pieces of the same name, in 1864. Famous throughout Europe, the venerable Danish composer, conductor and great musical personality Niels Wilhelm Gade, was at the height of his artistic powers when he wrote the cycle for four fantasy pieces for the soloist of the Royal Orchestra in Copenhagen, Mozart Petersen.

Gade was a violin virtuoso, and compositions for strings or for stringed instruments with piano accompaniment formed the center of his chamber music oeuvre. A chamber work dedicated to the clarinet was therefore quite unusual. Gade was intimately familiar with and admired the music of Schumann and Mendelssohn. After Mendelssohn's death, Gade was appointed as deputy conductor of the Gewandhaus Orchestra and as lecturer at the Leipzig Conservatory. Until his return to Denmark from Germany in 1848 due to the war between Prussia and Denmark, Gade was a member of Schumann's close circle of friends. Even after leaving for Denmark, Gade lapped up every new piece of music by the great composer.

Although they share the same title, Schumann's and Gade's *Fantasiestücke* resemble each other only in their elevated romantic spirit as well as in their textures and meandering melodic lines. Gade's cycle is more traditional in form; the movements do not flow into each other without interruption and neither do tonal connections spill over from one piece to the next. The tempo proportions are structured in a more traditional manner (slow–fast–slow–fast). Where Schumann's cycle culminates in the final movement, Gade's does in the third movement; it stands out not only for its scale and drama, but also for its title (*Ballade*) further emphasizing its importance. The influence of Scandinavian folk music is evident in the *Ballade* as well as in the harmonic language of all other movements of the cycle. Stylistically, the clarity and simplicity of expression of Gade's *Fantasiestücke* reveal Mendelssohn's influence, particularly of his *Songs without words*.

Another similarity with Mendelssohn lies in the interpretation of the clarinet part, which differs from Schumann's.

The *Fantasiestücke* are among the most popular of Gade's chamber music works. They have rightly claimed a permanent spot in today's concert repertoire due to their emotional power and transparency as well as due to the well-balanced nature of each movement and of the cycle as a whole.

The first movement, entitled *Andantino con moto*, is in the form of a laconic prelude. The simple, lilting structure of the main theme is comparable to the finest vocal poetry by Mendelssohn and Schumann. The free-floating and wide-ranging clarinet part is supported by a bass line in the piano part. The repeated chords in the middle register create a sense of excitement and awe and, along with other voices, a sense of depth. In the moderately sized middle part of the piece, clarinet and piano enter into a dialogue that provides a narrative contrast. The return of the beautiful main theme, however, is once again dominated by the clarinet, leading to a small but rapturous culmination and calm conclusion.

Of all the pieces of the cycle, the second movement (*Allegro vivace*) is closest in character to Schumann. Schumann was among the very first composers to draw attention to the inner world of children (so for example in the *Kinderszenen Op. 15*) and who sought to convey children's thoughts and feelings in his music. Gade created a small genre scene, sketching either a child's game or perhaps a lively conversation between two young interlocutors. The main theme consists of two contrasting elements—a short, march-like piano solo that accumulates an energetic charge and an enthusiastic explanatory response from the clarinet. Each of the piano's repetitive statements evokes a response of varying intensity and duration. The middle section culminates with an excited narrative of moving and dramatic events. Gade demonstrates a keen mastery of the expressive possibilities of both instruments whilst retaining classical harmonies and vocal clarity.

The third movement, entitled *Ballade*, is the central focus and the only programmatic piece of the cycle, reflecting Gade's close connection with Scandinavian folklore and particularly with the Scandinavian epic. The movement is set apart from the rest of the cycle by the leisurely pace of the narration, by the somber coloring typical of the ballad genre, and by strong emotional and dynamic contrasts. While the other movements are more closely related to the chamber vocal genre, the *Ballade* is more similar to an operatic scene or an extended aria, both in terms of its richness of form and due to the tremolo in the piano part which is more characteristic of an operatic or symphonic context. Although the first section appears in strophic form, the *Ballade* as a whole has the character of a through-composed operatic scene, particularly due to the great culmination in the second section. In this piece, the clarinet is both an orchestral principal and the lead instrument. Nowhere else does the clarinet sound as rich and versatile as in the *Ballade*. Gade makes liberal use of the clarinet's outermost registers, from dark and somber choruses to luminous, dramatic culminations.

In contrast to the turmoil of the *Ballade*, the fourth movement (entitled *Allegro molto vivace*) sounds jubilant, full of enthusiasm and reconciliation. The figurations of the piano part of the clarinet's furious repartees are reminiscent of the second movement as Gade takes the listener to a world full of hope and romantic expectations. The clarinet continues to play the central role as the solo instrument here, even though the piano part is of great importance. Whereas the overall color remains bright and cheerful in the second movement, the fourth offers a contrasting middle section marked by a change of rhythm in the piano part. Whilst maintaining the same tempo, the rhythmic patterns of the piano figurations change from triplets to doublets. Due to a change of key and rhythmic pulsations, the middle part also appears much more serious and similar in character to an operatic aria. Gradually, the triplet movement returns, but both instruments sound much more tense and dramatic than in the preceding section, eventually leading to a great climax comparable to the culminations of the *Ballade*. The intensity gradually fades away before the return of the main theme. The joie de vivre asserts itself

with renewed intensity in a luminous, colorful coda. This jubilant conclusion draws Gade's *Fantasiestücke*, one of his most radiant compositions, to a natural close.

■ ■ ■ ■ ■ **ALEXANDER TICHONOWITSCH GRETSCHANINOW** 1864–1956

Sonata for Clarinet and Piano No. 2 in F, Op. 172

Alexander Gretchaninov is indirectly connected to Schumann through a range of themes and characters, especially in the area of fairy tales, folklore and music for and about children. Gretchaninov's music for children (such as the piano cycle *Glass Beads*) enjoys well-deserved popularity to this day. Along with Sergei Rachmaninov and Nikolai Medtner, Gretchaninov is one of the most important Russian composers who emigrated from Russia after the 1917 revolution and who remained loyal to the Russian romantic tradition. Gretchaninov, who studied at the conservatories of Moscow and St. Petersburg, completely absorbed the spirit and style of the "Mighty Handful". His studies with Rimsky-Korsakov strengthened the young composer's love for vocal genres of all types, from romances and operas to sacred music (where the composer was, and still is, a recognized authority). Gretchaninov was intimately familiar with the specifics of vocal writing, and his beautiful compositions were easy to perform, which raised their popularity.

Gretchaninov was a prolific composer of instrumental music, including four string quartets, two piano trios, a sonata for violin and piano, two sonatas for clarinet and piano among others.

The **Sonata for clarinet and piano No. 2** (1943) was written during his stay in America (1939–1956) and is dedicated to Simeon Bellison, a Russian-American clarinetist of Jewish origin. Bellison was an outstanding musician and an extraordinary musical personality. He was the founder of the Zimro ensemble and a soloist with the New York Philharmonic Orchestra for almost 30 years. The Zimro ensemble was the inspirational force behind and first performers of Sergei Prokofiev's Overture on Jewish Themes Op. 34.

The first movement (*Moderato*) depicts a typical Russian celebration with its obligatory folk puppet show, a very popular topic among Russian composers of the 19th and of the first half of the 20th century.

Outstanding representatives of this genre were Nikolai Rimsky-Korsakov, Modest Mussorgsky, Sergei Rachmaninov and, of course, Igor Stravinsky. Stravinsky's *Petrushka* in particular seems to share a similar world of ideas with those of the first part of the sonata. Although Gretschaninov's language is distinctly more traditional, it also reveals a plasticity and theatricality inherent in ballet music as well as a boldness of thematic juxtaposition. Although the sonata's opening section should contain the work's principal ideas, it is painted with broad, prominent brush strokes and perceived more as an overture to the second part, a theme with variations that contains the work's principal musical material.

The musical material of the theme with six variations and multi-part coda, marked *Andantino*, has its roots in Belarusian folk music and a great example of the linking of folkloric material to the developmental tendencies that characterize the European musical tradition. The convoluted theme has a sombre but also a barely perceivable dance character.

Gretschaninov gives both instruments the opportunity for expression through virtuosic solo parts (for the piano in variation two and in a cadenza after variation four for the clarinet). Each of the variations offers a pictorial sketch linked to the musical material of the principal theme.

From the fifth variation until the conclusion, the movement follows a common direction of development. Each of the following variations has its own characteristic genre—a waltz in var 5, fugato for var. 6, and a toccata for the first coda section. The jubilant coda not only concludes the movement but forms a semantic link to the opening movement, thus forming a harmonious whole.

■ ■ ■ ■ ■ NIKOLAI MEDTNER 1880–1951

Sonata-Vocalise Op. 41 Transcription for clarinet and piano by Georgy Voylochnikov

Few other composers of the 20th century were closer to Schumann's ideals than Nikolai Medtner. Commenting on the individuality of a composer who does not stylistically copy others, the Russian musician and professor Alexander Goldenweiser commented: "one has to love Schumann very much to be close to him without imitating him, if one wants to create something original and unique". Medtner's compositional mastery and his deep devotion to the ideals of true romanticism made him both alluring and mystical at the same time. His music is difficult to play—it reveals itself only with the highest concentration of spiritual forces on the part of the performer and the listener, but it also rewards those who approach it more closely. Medtner was one of the most underrated composers with a large audience during his lifetime.

Compared to the two other major Russian composers of his time (Scriabin and Rachmaninov), Medtner was the most conservative and outwardly emotionally reserved. He mastered compositional technique, especially counterpoint and musical form, from early on. His style did not change significantly until the end of his life, but he was nevertheless in harmony with the overall aesthetic conception of Russian culture at the time, which primarily aimed at affecting spiritual change in people's lives. The process of artistic creation was inextricably linked to religious and ethical principles. Medtner remained faithful to his artistic conception until his death, which expressed itself in his intransigence and in the steadfastness of his artistic position and his attitude towards life.

Medtner's works for vocalise with piano accompaniment occupy a very important place in his oeuvre. More than his Lieder, the vocalises have become an important part of vocal chamber music and have a permanent place in the repertoire. Medtner considered the human voice to be the most perfect musical instrument, as evidenced by the decidedly instrumental character of the melodies in many of his songs. The culmination of this extraordinary approach was his opus 41, which

includes the *Sonata-Vocalise* with a setting of Goethe's poem and the *Suite-Vocalise*, written a few years later.

The specifically instrumental nature of the voice part in Medtner's vocal works gave us the idea of an instrumental performance of the *Sonata-Vocalise*. We were enchanted by the beguiling beauty and the harmonic perfection of Medtner's work, alongside the continuity of Medtner's compositional genealogy, which can be traced back to Schubert, Schumann, and Wolff. The *Sonata-Vocalise* is imbued with an inner calm and grandeur, which is felt particularly strongly due to the tonality of C major. According to friends of the composer, Medtner considered C major the epitome of divine service and of sacred ceremony. Musical material that flows into one another without glaring contrasts is animated by a mystical light that only changes in intensity as the piece progresses. An astonishingly vivid and light yet solemn dance and an intimate, lyrical statement are paired here with majestic, soft pathos and rhythmic, barely perceptible gait.

The poetry and incredible mastery of each theme and each musical form is truly astonishing. The unity of intonation of various elements of the texture creates direct associations with Schumann's Op. 73. We have endeavored to retain the richness of colour and expression of the vocal line in our interpretation while also introducing the agility and warmth of the clarinet's timbre. In combination with the transparent and light texture of the piano, the solo part of the clarinet fits into the overall fabric of the work, especially in the heavily polyphonic episodes. Due to its complexity, the *Sonata-Vocalise* is unfortunately not well known to a wider audience or to professional musicians. We are happy to do our part to popularize this unique and inspiring music.

■■■■ ROBERT SCHUMANN 1810–1856

Fantasy Pieces Op. 73

Robert Schumann completed the *Fantasiestücke for clarinet and piano Op. 73* in Dresden in 1849 following an extended break. For three pieces of the cycle, Schumann experimented with a compositional style that was new to him:

1. The three pieces are richly interconnected, e.g. the third piece contains quotations from the first and second.
2. The three pieces share the same tonality (the first piece in A minor with a turn to A major at the end; pieces number two and three in A major).
3. The contrasting tempi that are typical of Schumann's early work are smoothed out; instead there is a build up from the Moderato of the first piece to a very quick tempo (*Rasch und mit Feuer*) in the third, which is the most energetic and extensive of the cycle. It appears that the cycle form as a whole was more important to Schumann than the individual nature of each piece, an impression that is reinforced by the *attacca* markings at the end of each piece. The *Fantasiestücke* are perfect examples of the compositional mastery of Schumann's mature chamber works.

The first piece, marked *Zart und mit Ausdruck*, is the lyrical center of the work. Schumann's treatment of the musical material is at a higher level of organization, as the whole musical fabric was created from the motif of a minor second. The overall texture is deeply polyphonic (if not to say linear), bringing the piece closer to Beethoven's late style and to Schubert's later works while paving the way to the discoveries of Brahms and Mahler. The clarinet appears shrouded inside the piano part and loses its traditional leading role.

Most astonishingly, Schumann was able to create a truly inspiring, varied and deeply tragic figure with technical perfection.

The second piece follows a different principle—it contrasts with the first, but also acts as its logical continuation that flows out of its final bars. It offers a sense of dialogue and narrative that is typical of Schumann. The clarinet and the piano lead a spirited but quiet conversation. The whole atmosphere of the piece is pervaded by joyful anticipation, by enthusiastic expectations, whilst the triplet figurations of the piano give the feeling of constant yet varied movement. Calm and peace of mind eventually arrive in the laconic coda.

The third piece, *Rasch und mit Feuer*, accumulates ideas from the previous movements while making them more realistic and full-blooded. The triumph of life and sunshine in the outer parts appears strengthened by the contrasting central episode in the minor key. A gasping night ride, filled with piercing outbursts, reminds us of the tragic first piece and is, in our opinion, the most electrifying and exciting episode of the whole cycle. The work ends with an extended coda in three parts, in which Schumann recalls the plan of the whole cycle in miniature format. Three waves, each faster than the previous one, while in each there are moves corresponding to each piece of the cycle. A jubilant, harmonious finale full of contrasts marks the end of this ingenious, semiotic work.

Georgy Voylochnikov
Translation Hannes Rox



LISA SHKLYAVER Klarinette

Die in Russland geborene Klarinetistin wuchs in einer Musikerfamilie auf. Sie bekam ihren ersten Klavierunterricht im Alter von vier Jahren von ihrem Vater Igor Shklyaver. Sieben Jahre später begann sie ihre Klarinettenausbildung bei ihrem Großvater Joseph Shklyaver, studierte weiter Klarinette in St. Petersburg bei Prof. Valeriy Besrutschenko, in Karlsruhe bei Prof. Wolfgang Meyer und in Trossingen bei Prof. Chen Halevi (moderne Klarinette) und Ernst Schlader (historische Klarinette). Sie ist im Bereich „Historische Aufführungspraxis“ von frühklassischen Werken bis zum Repertoire des 21. Jahrhunderts sowohl musikalisch als auch mit entsprechenden zeitgenössischen Instrumenten zuhause.

Als Orchestermusikerin tritt Lisa Shklyaver mit solchen Dirigenten wie Jos van Immerseel, Kent Nagano, Teodor Currentzis in bedeutenden Konzertsälen der Welt wie Kölner Philharmonie, Concertgebouw Brügge, Elbphilharmonie, Rudolfinum Prag, Wiener Konzerthaus, Lincoln Center New York, Opera House Sydney und vielen anderen auf. Auf Festivals ist sie als Solistin und Kammermusikpartnerin zu hören.

Unter Anderem führte Lisa Shklyaver als Solistin auf einer historischen Bassettklarinette das Konzert in A-Dur KV 622 für Klarinette und Orchester von Wolfgang Amadeus Mozart mit Anima Eterna Brügge unter der Leitung von Jos van Immerseel in London, Antwerpen und München auf. Die Süddeutsche Zeitung schreibt am 11.11.2014: „Und am Ende spielt Lisa Shklyaver Mozarts Klarinettenkonzert als Gesang aus den Tiefen der Menschlichkeit“.

Born in Russia, Lisa Shklyaver grew up in a family of musicians. She received her first piano lessons from her father, Igor Shklyaver, at the age of four. Seven years later she began her clarinet training with her grandfather Joseph Shklyaver. She then continued her clarinet studies with Valeriy Besrutschenko in St. Petersburg, with Wolfgang Meyer in Karlsruhe and with Chen Halevi (modern clarinet) and Ernst Schlader (historical clarinet) in Trossingen. She is at home in the area of historical performance practice from early classical works to the repertoire of the 21st century, both musically and with the corresponding contemporary instruments.

Lisa Shklyaver has performed as an orchestra musician with conductors such as Jos van Immerseel, Kent Nagano and Teodor Currentzis at major concert venues including the Philharmonie Köln, Concertgebouw Bruges, Elbphilharmonie, Rudolfinum Prague, Wiener Konzerthaus, New York's Lincoln Center, the Opera House in Sydney and others. She regularly performs as a soloist and chamber music partner at music festivals.

Lisa Shklyaver performed Mozart's Concerto in A major KV 622 for clarinet and orchestra on a historical basset clarinet together with Anima Eterna Brügge in London, Antwerp and Munich under the direction of Jos van Immerseel. The Süddeutsche Zeitung remarked, "Lisa Shklyaver played Mozart's Clarinet Concerto like a song from the depths of humanity".

Georgy Voylochnikov wurde in Woronesch (Russland) geboren. Von 1992 bis 2002 studierte Georgy an Woronezh Zentrale Musikschule bei Prof. V. Volkov. Von 2002 bis 2006 studierte er am Gnessins Musikcollege in Moskau in der Klasse von Prof. A. Khitruk.

Im Jahr 2006 begann er sein Studium am Moskauer Tschaikowski-Konservatorium bei Prof. S. Igolinsky. Bei ihm setzte Georgy sein musikwissenschaftliches Studium fort und gewann zugleich mehrere Preise bei renommierten Wettbewerben wie z.B. dem Takamatsu Wettbewerb in Japan und dem Skrjabin Wettbewerb in Moskau.

Von 2014 bis 2019 studierte Georgy Voylochnikov Konzertexamen bei Prof. I. Scheps und von 2019 bis 2022 Kammermusik bei Prof. A. Spiri an der Hochschule für Musik und Tanz Köln.

Zu den zahlreichen gewonnenen Preisen gehören u. a. der Zweite Changsha Klavierwettbewerb (1. Preis), der Musikwettbewerb Köln (1. Preis und Publikumspreis), der Karl-Robert Kreiten Musikwettbewerb in Aachen (1. Preis), Istanbul Orchestra Sion Wettbewerb (2. Preis) usw. Außerdem ist er Halbfinalist bei der Telekom Beethoven Wettbewerb in Bonn, beim Schubert Wettbewerb in Dortmund und wurde zu Teilnahme bei dem Tschaikowsky Wettbewerb 2015 (Moskau) ausgewählt. Er ist Stipendiat der Richard Wagner Stipendienstiftung (2019).

Seit 2021 ist Georgy Mitglied des Malevich Ensembles, welches für eine CD-Produktion von *Taste the Best – die Stars von Morgen* ausgewählt wurde.



GEORGY VOYLOCHNIKOV Klavier

Georgy Voylochnikov was born in Voronezh, Russia. From 1992 to 2002, Georgy studied at the Voronezh Central Music School with Prof. V. Volkov, and from 2002 to 2006 in the class of Prof. A. Khitruk at the Gnessins Music College in Moscow.

In 2006 he began his studies with Prof. S. Igolinsky at Moscow's Tchaikovsky Conservatory. At the same time, Georgy continued his musicological studies with him. He won several prizes at renowned competitions such as the Takamatsu Competition in Japan and the Scriabin Competition in Moscow.

From 2014 to 2019 Georgy Voylochnikov studied with Prof. I. Scheps and from 2019 until 2022 with Prof. A. Spiri at the University of Music in Cologne.

Georgy Voylochnikov has won numerous prizes, including first prize at the 2nd Changsha Piano Competition, first prize and the audience prize at the Cologne Music Competition, first prize at the Karl-Robert Kreiten Music Competition in Aachen, and second prize at the Istanbul Orchestra Sion Competition. He was a semi-finalist at the Telekom Beethoven Competition in Bonn, at the Schubert Competition in Dortmund and was selected to participate in the Tchaikovsky Competition 2015 in Moscow. In 2019 Georgy was awarded a scholarship by the Richard Wagner Scholarship Foundation.

In 2021 Georgy joined the Malevich Ensemble, which was selected for a CD production by the University of Music Cologne, the Association of Friends and Sponsors of the University, and by WDR3 *Taste the Best—The Stars of Tomorrow*.



■ Impressum

Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Mathias Kiesling, 9.–11.4.2021, Konzerthaus Blaibach • Flügel: Steingraber & Söhne Flügel E 272, schwarz poliert 272 cm, S/N 45188, BJ 2005 • Stimmung: Carlos Mora • Cover: Anja Hoppe • Layout: Annette Schumacher • Text: Georgy Voylochnikov • Übersetzung: Hannes Rox • Konzertfotos: Hans-Peter Herkenhöfner • Künstlerfotos: Vixique • © 2023

Sollte Ihnen beim Hören dieser Aufnahme eine besondere Lebendigkeit und Natürlichkeit des Klanges auffallen, so schreiben Sie dies gerne der Verwendung unserer ganz besonderen Aufnahmetechnik zu. Diese besteht unter anderem aus hochwertigsten Röhren-Kondensatormikrofonen und -verstärkern, die größtenteils vom Tonmeister dieser Produktion – Mathias Kiesling – selbst entwickelt und gefertigt wurden.