

---

**Beethoven / Liszt Symphony No. 9**

**Piano Duo Chipak-Kushnir | Anguas Rodriguez**

# Beethoven / Liszt Symphony No. 9

## Piano Duo Chipak-Kushnir

Olha Chipak and Oleksiy Kushnir, Piano

Francisco Manuel Anguas Rodriguez, Timpani

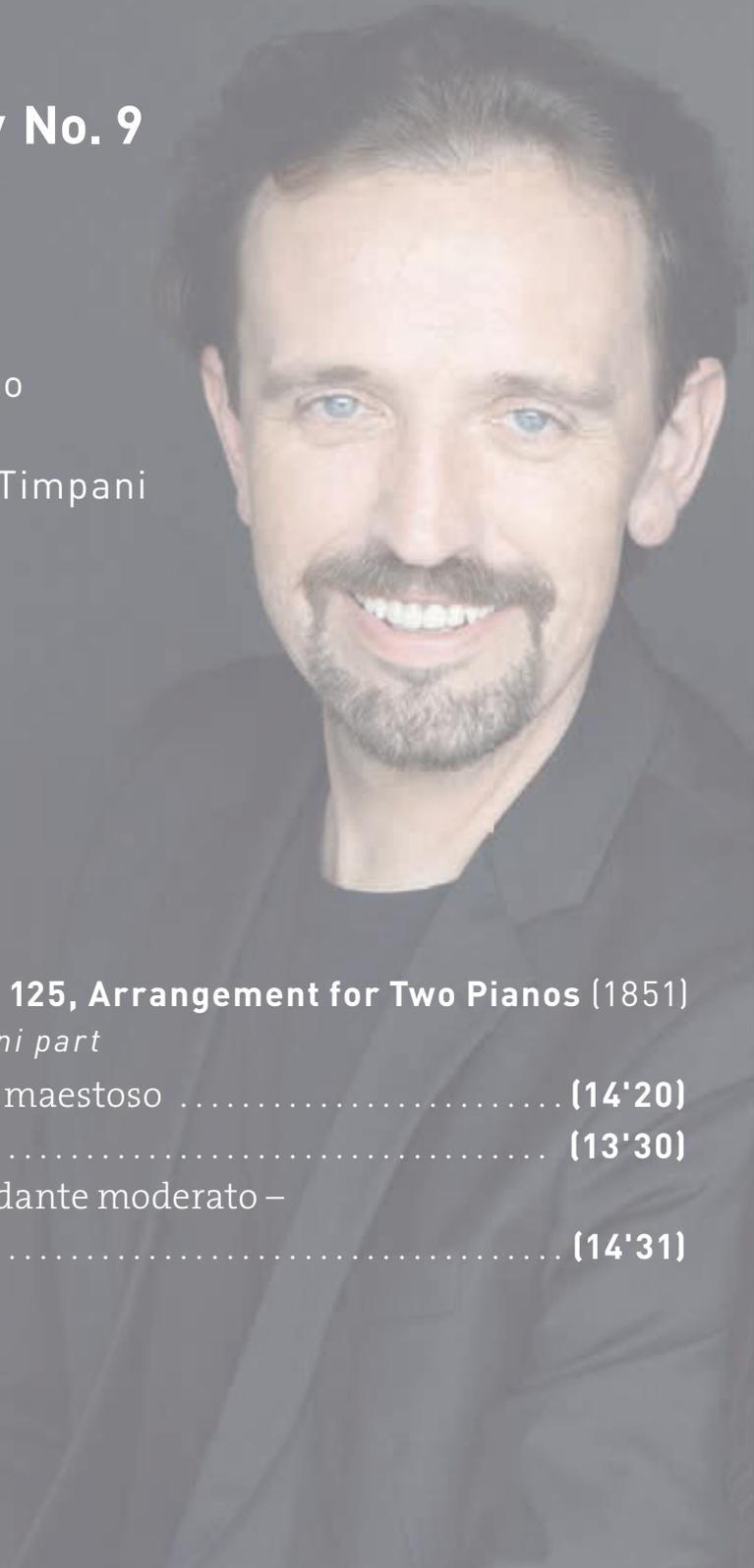
*World Premiere Recording*

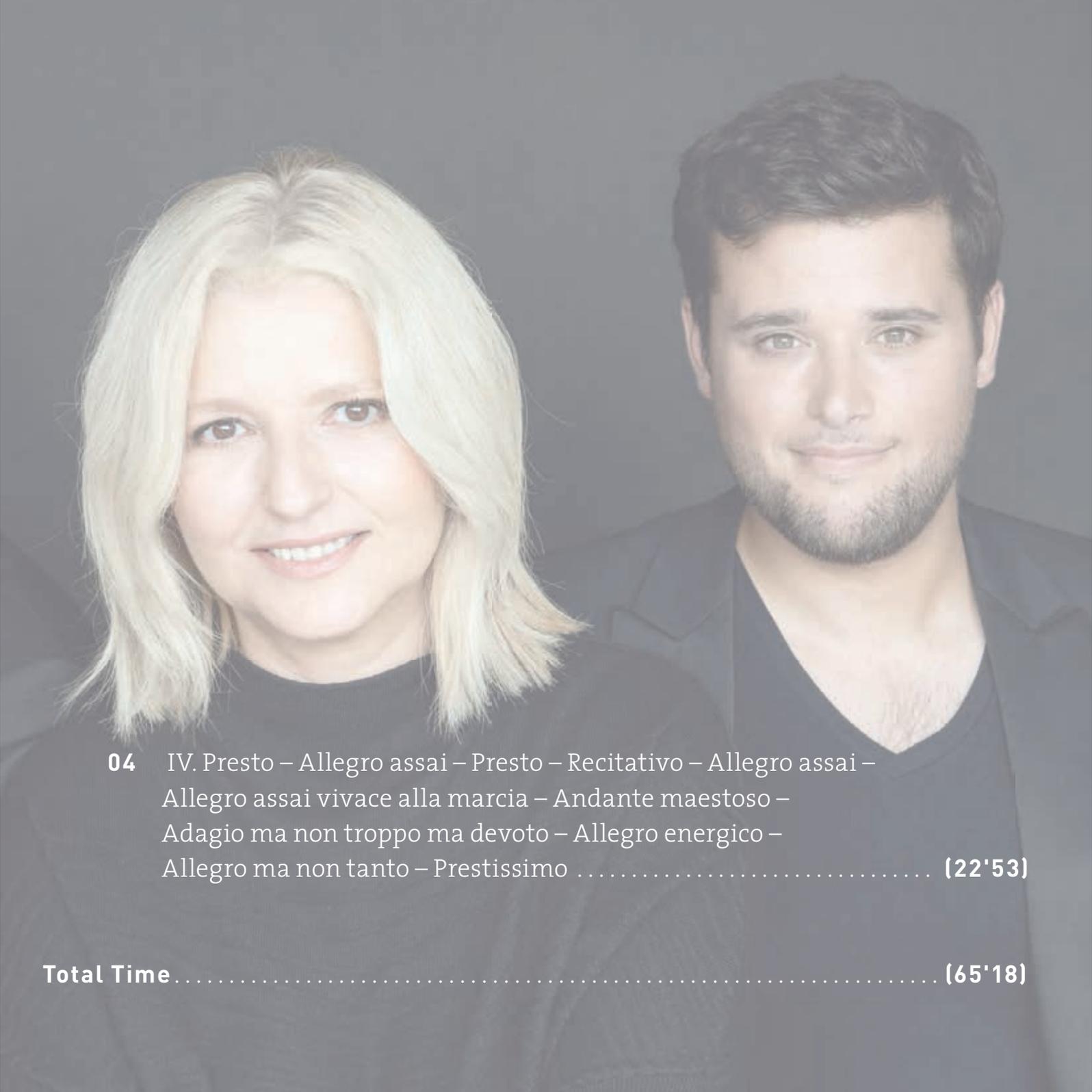
**Franz Liszt** (1811–1886)

**Beethoven's Symphony No. 9 in D minor op. 125, Arrangement for Two Pianos** (1851)

*Supplemented by Beethoven's original timpani part*

- |           |   |                |
|-----------|---|----------------|
| <b>01</b> | I. Allegro ma non troppo, un poco maestoso .....                                | <b>(14'20)</b> |
| <b>02</b> | II. Molto vivace - Presto .....   | <b>(13'30)</b> |
| <b>03</b> | III. Adagio molto e cantabile – Andante moderato –<br>Adagio stesso tempo ..... | <b>(14'31)</b> |





**04** IV. Presto – Allegro assai – Presto – Recitativo – Allegro assai –  
Allegro assai vivace alla marcia – Andante maestoso –  
Adagio ma non troppo ma devoto – Allegro energico –  
Allegro ma non tanto – Prestissimo ..... (22'53)

**Total Time** ..... (65'18)

# Introduction

**H**ow and why did our idea come about to combine the piano transcription with Beethoven's original timpani part? There is basically nothing to add to the richness of Liszt's version. He authentically and masterfully incorporated all of the orchestral and vocal parts into the piano texture, and thus it shines self-sufficiently with the palette of colors available to the two pianos and their chamber music potential. The inclusion of the timpani as a supporting bass illuminates the symphonic structure and reinforces the metro-rhythmical balance. On the one hand, it contributes to a heightening of the sound volume in the climaxes, and on the other, in view of the natural decay of the piano tone, supports the dynamic continuity and the temporal structure by sustaining arcs of tension. The power of the leitmotif in the second movement or in the final sections of the first and third movements, a throbbing pulsation from afar and from the depths, gives to the piano sound an unaccustomed spaciousness, allowing it to reach another dimension.

We brought this version to its stage premiere on 5 January 2020 at the Piano-Salon Christophori in Berlin.

For the extensive support in this first recording, our very special thanks go to the Rostock University of Music and Theatre.

*Olha Chipak, Oleksiy Kushnir, Francisco Manuel Anguas Rodriquez*

# Ludwig van Beethoven, *Symphony No. 9 in D minor, Op. 125*

*Arrangement for two pianos by Franz Liszt, S. 657*

*Supplemented by Beethoven's original timpani part*

Since the day of its premiere in Vienna's Kärntnertortheater on May 7, 1824, exactly nine years to the day before the birth of Johannes Brahms and sixteen before that of Peter Tchaikovsky, and precisely one month after the St. Petersburg premiere of the *Missa solemnis*, Beethoven's "Ninth" has been a thorn in the flesh of the "symphony" genre. It marks a watershed in the topography of music: an audacious attempt to tear down the "iron curtain" that had been erected, and respected without opposition, between the vocal and orchestral realms within the world of the symphony, and to provide this world with a new, never-before-entered territory to explore.

This daring feat was an act neither of willfulness nor insolence, but reflected an irrefutable inner necessity: the longing of the lonely genius to just once, only once, be allowed to speak to the "millions" – and to be heard. It is true that this longing made Beethoven, if not blind, at least tolerant toward the obvious shortcomings of Schiller's text. However, it was unable to permanently silence the voice of doubt and self-criticism.

We know from a letter from Beethoven's friend Bartholomäus Fischenich that the composer had evidently already planned, before his departure from Bonn (1792), a setting of Schiller's "Ode to Joy," which was written in 1785 and printed for the first time in a later abridged version in 1786. It was not until 1818 that Beethoven considered using the text as the basis for the finale of the symphony he was going to write, after he had been commissioned to compose it by the Philharmonic Society of London (founded in 1813). The pros and cons of this decision occupied Beethoven throughout the

years of work on the monumental composition: at the end of 1823 he was still vacillating between the vocal crowning of the work and a “finale instrumentale.” Carl Czerny tells us that even after the premiere, Beethoven was still thinking of replacing the finale with a purely instrumental movement in the tried and tested tradition of the genre.

Schubert, who with youthful enthusiasm had set Schiller’s text as early as May 1815 as a song with piano accompaniment (D. 189/Op. posth. 111, No. 1) in E major, a key appropriate to this mood, was by no means the first composer to try his hand at the problematic verses, and Beethoven was not to be the last. The most notable post-Beethovenian version is doubtless that of Tchaikovsky, who in 1865 submitted the “Ode” as his final thesis at the St. Petersburg Conservatory. This was in a version for soloists, choir, and orchestra (*K radosti*, ČS 62/TH 66), the premiere of which was conducted by Nikolai Rubinstein on January 10, 1866/December 29, 1865. For this setting, Tchaikovsky used three different translations of the text into Russian (by Konstantin Aksakov, Vladimir Benediktov, and Mihail Dmitriev) – an unmistakable sign of a discomfort, not easily concealed, with regard to some of the unreasonable passages of the original (e.g. “... He who’s failed must steal away, shedding tears as he departs ...”).

Beethoven’s longing to really be heard (even if hardly understood), this one time, by the “millions” was fulfilled to an extent that can well make one cringe: innumerable crude shorthand paraphrases of the finale have, for decades, been drafted into ignominious servitude as the anthem of various states and organizations, and since 1983 a grotesque inflation of the symphony has been celebrated in Osaka every year with the participation of 10,000 amateur singers and broadcast worldwide.

But it was probably not the anticipatory discomfort with this development that prompted Franz Liszt to free the symphony from its problematic vocal dimension: for

Liszt's first transcription of the work, composed in 1851 and published in 1853, furnishes the two-piano version (S. 657) with the text, discreetly inviting the performers to add vocal parts to the instrumental version. When Johannes Brahms and Clara Schumann played this version on Brahms's twenty-second birthday (exactly thirty-one years after the symphony's Vienna premiere) in Düsseldorf and – together with Joseph Joachim, who had journeyed from Hanover – endorsed it, the words would only have been imagined, if they were present at all. The two-hand version of the symphony (S. 464/9), however, which Liszt finally completed in 1865 after long hesitation, dispenses with the integration of the vocal parts and adds them “unchanged” to the piano reduction of the orchestral part.

The writer of these lines is reluctant to admit that he counts himself among the not exactly small throng of Beethoven venerators for whom the expulsion from the paradise of the B-flat major Adagio/Andante into the mass demonstration and folk festival of the finale occasions considerable discomfort, which can be offset only partially by the countless ingenious ideas of this final movement. But at the same time, the presumptive eighty-seven views of the Montagne Sainte-Victoire with which Paul Cézanne encircled this enigma and object of fascination remind him that the truly meaningful phenomena that we encounter on our earthly path cannot be reduced to a small and manageable number of perspectives. And with this conviction he is following, with curiosity and expectation, the decision of our artists to add the original timpani part to Liszt's version: an idea that is as unexpected as it is original, with not inconsiderable consequences for the overall impression of this arrangement.

However, the central question that dominates all versions and arrangements of this pivotal work in music history is completely independent of such “matters of detail”: namely, that of the relationship between the human language articulated in words and the divine language of music which relies on the power of tones. And nowhere is





this question asked more urgently and movingly than at the beginning of the finale. Here we can clearly and unmistakably hear how difficult it was for Beethoven to make the decision to permit verbal language to penetrate the supra-verbal realm of music. He fortunately abandoned the original, somewhat embarrassing plan to prefix the verses with the line “Let us sing the song of the immortal Schiller!” The interpolation that was finally chosen (and only at the very last moment!), “Oh friends, not these sounds! Let us instead strike up more pleasing and more joyful ones!” has – perhaps involuntarily – the disadvantage of dismissing the whole of the preceding music as having not been very pleasant and gratifying.

Perhaps during this phase of wavering and searching, the composer was moved by thoughts similar to those that Mendelssohn Bartholdy expressed in an 1842 letter: “People often complain that music is so ambiguous, that what they ought to think while hearing it is so vague, whereas everyone understands words; with me it is exactly the reverse; not merely with regard to entire discourses, but also as to individual words; these, too, seem to me so ambiguous, so vague, so unintelligible when compared with genuine music, which fills the soul with a thousand things better than words. What the music I love expresses to me, is not thought too *indefinite* to be put into words, but, on the contrary, too *definite*. (...)” (To Marc-André Souchay, October 15, 1842)

The fact that Beethoven, despite all doubts, brought himself to take the gamble has gifted us who were born later a contradictory masterpiece that crosses boundaries – and opened up a terrain for symphonists of posterity in which many more discoveries have been and will continue to be made. Recalling the purely instrumental humus from which Beethoven’s Ninth arose may help us – in the “abstract” light of Liszt’s version, here with timpani, but without trumpets – to rethink the import and consequences of this music historical moment.

*Claus-Christian Schuster*

# The Artists

## *Biographical Notes*

**A**s a piano duo, **Olha Chipak** and **Oleksiy Kushnir** form one of the most renowned ensembles in the chamber music scene. The **Piano Duo Chipak-Kushnir** is a regular guest on stages in Europe, the USA, and China, including in the Konzerthaus Berlin, the Sala Baldini in Rome, the Glazunov Hall in St. Petersburg, the Great Hall of the Warsaw Chopin Academy, the National Philharmonie in Kiev, the Teatro Verdi in Trieste, Steinway Hall, the Lincoln Theatre, and the New World Center in Miami.

Their establishment on the international stage owes much to successes in important piano duo competitions:

- First Prize and Special Prize for Contemporary Music – Rome-98

- Second Prize – TIM (Torneo Internazionale di Musica) (2000)

- Second Prize – Chamber Music Competition – Caltanissetta (2000)

- First Prize – Premio Seiler – Palermo (2002)

- Second Prize – Palma d'Oro – Finale Ligure (2002)

- First Prize and Special Prize – Bialystok (Poland, 2002)

- First Prize „Piano Duo in the 20th Century“ – Premio Valentino Bucchi (2003)

- Second Prize and Audience Prize – Dranoff Two Piano Competition – Miami (2003)

- First Prize and Special Prize – San Marino Piano Competition (2006)

The recording of works by Johannes Brahms, Max Reger, and Sergei Rachmaninoff won the Web Concert Hall Competition. GENUIN classics has also released other

albums, one with music by Johannes Brahms and another entitled Masques featuring first recordings of works by Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Abram Chasins, Franz Liszt, and Sergei Rachmaninoff, both of which have received wide acclaim in the media.

Olha Chipak and Oleksiy Kushnir are currently teaching at the Rostock University of Music and Theater and at the Lviv National Music Academy, Ukraine.

Formative influences in their artistic development they got during academic years with Piano Duo Hans-Peter and Volker Stenzl as well as with Maria Krushelnitzka, Nelya Pasteliak, Jozsef Örmény.

*[www.chipak-kushnir.de](http://www.chipak-kushnir.de)*

**Francisco Manuel Anguas Rodríguez** was born in Seville, Spain in 1990. After completing his bachelor's degree at the Royal Conservatory of Music Victoria Eugenia in Granada, he began his master's degree at the Rostock University of Music and Theater with Henrik M. Schmidt, Torsten Schönfeld, and Jan Frederick Behrend. In 2015 he studied at the Toho University in Tokyo at the invitation of the marimba legend Keiko Abe. Already during his studies he performed in the Philharmonisches Orchester Vorpommern, serving as principal percussionist in 2016/2017 and principal timpanist in 2017/2018. He gained professional experience as an orchestral musician with the Staatskapelle Berlin and at the Komische Oper Berlin. From 2015 to 2019 he worked at the Bayreuth Festival. His passion for historical performance practice brought him to international concert stages as principal timpanist with the Akademie für Alte Musik Berlin. As a chamber musician, he is always searching for new tonal colors and combinations. At his concerts with the Ukrainian Piano Duo Chipak-Kushnir and Elbtonal Percussion, he captivates his audience with his natural approach and his musicality. He is the winner of numerous competitions, including the Ian Murray Competition and the 2008 Ciutat de Llíria Percussion Competition in Llíria, Spain.



# Einleitung

**W**ie und warum entstand unsere Idee, die Klaviertranskription mit dem originalen Paukenpart von Beethoven zu vereinen? Der Fülle von Liszts Version ist eigentlich nichts hinzuzufügen. So wie er authentisch und meisterhaft alle Orchester- und Gesangsstimmen in die Klavierfaktur einfließen ließ, so eigenständig erstrahlt sie vor uns mit der Farbenpalette der zwei Klaviere und ihrem kammermusikalischen Potenzial. Die Einbeziehung der Pauke als tragende Grundstimme beleuchtet die sinfonische Struktur, stützt die metrorhythmische Ausgewogenheit, schafft einerseits eine Erweiterung des Klangvolumens in Kulminationsstellen, andererseits unterstützt sie, angesichts des natürlichen Ausklingens der Klaviere, den dynamischen Aufbau und die zeitliche Gestaltung in Spannungsbögen. Die Stärke des Leitmotivs im 2. Satz oder in den Schlussteilen des 1. und 3. Satzes, eine aus der Weite und Tiefe pochende Pulsierung, geben dem Klavierklang einen ungewohnten Raum, eine Reichweite in eine andere Dimension.

Zur Bühnenpremiere brachten wir diese Fassung am 5. Januar 2020 im Piano-Salon Christophori in Berlin.

Für die umfangreiche Unterstützung bei dieser Ersteinspielung geht unser ganz besonderer Dank an die Hochschule für Musik und Theater Rostock.

*Olha Chipak, Oleksiy Kushnir, Francisco Manuel Anguas Rodriquez*

# Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125

*Bearbeitung für zwei Klaviere von Franz Liszt S. 657*

*Ergänzt um die originale Pauken-Stimme von Beethoven*

Seit dem Tag ihrer Uraufführung im Wiener Kärntnertortheater am 7. Mai 1824, auf den Tag genau neun Jahre vor der Geburt von Johannes Brahms und 16 vor jener von Peter Tschaikowsky, und exakt einen Monat nach der Petersbåurger Uraufführung der „Missa solemnis“ – ist Beethovens „Neunte“ ein Stachel im Fleisch des Genres „Symphonie“. Sie markiert eine Wasserscheide in der Topographie der Musik: Den waghalsigen Versuch, den „Eisernen Vorhang“, den man zwischen den Bezirken des Vokalen und Orchestralen im Reich der Symphonie errichtet und widerspruchslos respektiert hatte, niederzureißen und diesem Reich ein neues, noch nie betretenes Territorium zu erschließen.

Diese tollkühne Tat war weder ein Akt der Willkür noch des Übermuts, sondern widerspiegelt eine unabweisliche innere Notwendigkeit: Die Sehnsucht des vereinsamenden Genies, doch auch einmal, ein einziges Mal, zu den „Millionen“ sprechen zu dürfen – und gehört zu werden. Zwar machte diese Sehnsucht Beethoven wenn nicht blind, so doch wenigstens tolerant gegenüber den offen zutage liegenden Mängeln des Schillerschen Textes. Jedoch vermochte sie nicht, die Stimme des Zweifels und der Selbstkritik dauerhaft zum Schweigen zu bringen.

Aus einem Brief von Beethovens Bekanntem Bartholomåus Fischenich wissen wir, dass der Komponist offenbar schon vor seiner Abreise aus Bonn (1792) eine Vertonung von Schillers 1785 geschriebener und 1786 erstmals in einer später gekürzten Fassung gedruckten geplant hatte. Erst 1818 erwog Beethoven den Text dem Finale der zu schreibenden Symphonie zugrunde zu legen, nachdem ihm von der 1813 gegründeten

Philharmonic Society of London ein Kompositionsauftrag erteilt worden war. Das Für und Wider dieses Schrittes beschäftigte Beethoven über all die Jahre der Arbeit an dem monumentalen Werk: Noch Ende 1823 schwankte er zwischen der vokalen Krönung des Werks und einem „finale instrumentale“. Carl Czerny berichtet uns, dass Beethoven auch nach der Uraufführung noch immer mit dem Gedanken spielte, das Finale durch einen rein instrumentalen Satz in der erprobten und bewährten Tradition des Genres zu ersetzen.

Schubert, der den Schiller-Text schon im Mai 1815 in jugendlichem Enthusiasmus im gut zu dieser Stimmung passenden E-Dur als Klavierlied (D 189 / op. posth. 111 Nr. 1) vertont hatte, war bei weitem nicht der erste Komponist gewesen, der sich an den problematischen Versen versucht hatte; und Beethoven sollte durchaus nicht der letzte bleiben: Die bemerkenswerteste nach-beethovensche Version stammt ohne Zweifel von Tschaikowsky, der die Ode 1865 als Abschlussarbeit seiner Studien am Petersburger Konservatorium in einer Fassung für Soli, Chor und Orchester (radosti, ČS 62/TH 66) vorlegte, deren Uraufführung Nikolai Rubinstein am 10.1.1866/29.12.1865 dirigierte. Für diese Vertonung verwendete Tschaikowsky gleich drei verschiedene Übersetzungen des Textes ins Russische (Konstantin Aksakov, Vladimir Benediktov und Mihail Dmitriev) – untrügliches Zeichen für ein nicht leicht zu übertönendes Unbehagen an einigen Zumutungen des Originals (z. B.: „...und wer's nie gekonnt, der stehle / weinend sich aus diesem Bund...“).

Beethovens Sehnsucht, dieses eine Mal wirklich von den „Millionen“ gehört (wenn auch kaum verstanden) zu werden, erfüllte sich in einem Ausmaß, das geeignet ist, schaudern zu machen: Ungezählte primitive Stenographie-Paraphrasen des Finales leisten seit vielen Jahrzehnten entwürdigende Frondienste als Hymne verschiedener Staaten und Organisationen, und seit 1983 wird in Osaka alljährlich ein groteskes

Blow-Up der Symphonie unter der Beteiligung von 10.000 Amateursängern zelebriert und weltweit ausgestrahlt.

Aber es war wohl nicht das vorausschauende Unbehagen an dieser Entwicklung, das Franz Liszt dazu veranlasste, die Symphonie von ihrer problematischen vokalen Dimension zu befreien: Denn die 1851 entstandene und 1853 veröffentlichte erste Lisztsche Transkription des Werkes unterlegt der Fassung für zwei Klaviere (S. 657) den Text, so dass die Aufführenden auf diskrete Weise dazu eingeladen waren, die instrumentale Version mit Gesangsstimmen zu ergänzen. Als Johannes Brahms und Clara Schumann diese Fassung an Brahms' 22. Geburtstag (also genau 31 Jahre nach der Wiener Uraufführung der Symphonie) in Düsseldorf spielten und sie – gemeinsam mit dem aus Hannover angereisten Joseph Joachim – guthießen, werden die Worte aber, wenn überhaupt, nur imaginiert mitgeschwungen haben. Die 1865 nach langem Zögern von Liszt endlich fertiggestellte zweihändige Fassung der Symphonie (S. 464/9) verzichtet im Finale hingegen auf die Integration der Vokalpartien in die Bearbeitung und fügt diese „unverändert“ dem Klavierauszug des Orchesterparts hinzu.

Nur ungern gesteht der Schreiber dieser Zeilen, dass er zu der nicht eben kleinen Schar der Beethoven-Verehrer zählt, denen die Vertreibung aus dem Paradies des B-Dur-Adagios/Andantes in die Massenkundgebung und das Volksfest des Finales großes Unbehagen bereitet, das die zahllosen genialen Einfälle dieses Schlusssatzes nur teilweise wettmachen können. Doch gleichzeitig mahnen ihn die präsumtiven 87 Ansichten der Montagne Sainte-Victoire, in denen Paul Cézanne dieses Rätsel und Fascinosum umkreiste, daran, dass sich die wahrhaft bedeutungsvollen Phänomene, denen wir auf unserem Erdenweg begegnen, nicht auf eine handliche Anzahl von Ansichten zusammenkürzen lassen. Und in dieser Überzeugung folgt er auch neugierig und erwartungsvoll der Entscheidung unserer Künstler, der Lisztschen Version die originale Paukenstimme hinzuzufügen: Einer ebenso unerwarteten

wie originellen Idee mit nicht unerheblichen Folgen für den Gesamteindruck dieser Bearbeitung.

Ganz unabhängig von diesen „Detailfragen“ ist aber die in allen Versionen und Bearbeitungen dieses Haupt- und Schlüsselwerkes der Musikgeschichte unüberhörbar dominierende Zentralfrage: nämlich jene nach dem Verhältnis zwischen der sich in Worten artikulierenden Menschengesprache und der auf die Macht der Töne vertrauenden Göttersprache der Musik; und nirgendwo wird diese Frage eindringlicher und bewegender gestellt als zu Beginn des Finales. Hier ist überdeutlich und unüberhörbar zu vernehmen, wie schwer Beethoven die Entscheidung gefallen ist, die Wortsprache in das überwörtliche Reich der Musik eindringen zu lassen. Den ursprünglichen, etwas peinlichen Plan, den Versen den Satz „Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller singen!“ voranzustellen, hat er zum Glück fallen lassen. Die schließlich (und erst im allerletzten Augenblick!) gewählte Interpolation „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!“ hat aber – wohl ungewollt? – den Nachteil, das ganze bisherige symphonische Geschehen als wenig angenehm und erfreulich abzuqualifizieren.

Vielleicht haben den Komponisten in dieser Phase des Schwankens und Suchens ähnliche Gedanken bewegt, wie sie Mendelssohn Bartholdy 1842 in einem Brief formuliert hat: Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein Jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte (...).“ (An Marc-André Souchay jun., 15.10.1842)

Dass Beethoven sich über alle Zweifel hinweg dennoch dazu durchgerungen hat, das Wagnis zu unternehmen, hat uns Nachgeborenen ein widersprüchliches und grenzüberschreitendes Meisterwerk beschert – und den Symphonikern der Nachwelt ein Terrain erschlossen, auf dem noch viele Entdeckungen gemacht wurden und werden. Die Rückbesinnung auf den rein instrumentalen Humus, dem Beethovens Neunte entsprossen ist, mag uns – im „abstrakten“ Licht der Lisztschen Fassung, hier nun einmal mit Pauken, doch ohne Trompeten – dazu verhelfen, Tragweite und Folgen dieses musikhistorischen Moments noch einmal neu zu überdenken.

*Claus-Christian Schuster*

## Die Künstler

*Biografische Anmerkungen*

**O**lha Chipak und Oleksiy Kushnir gehören als Klavierduo zu den renommiertesten Ensembles der Kammermusikszene. Das **Piano Duo Chipak-Kushnir** ist auf Bühnen in Europa, den USA und China regelmäßig zu Gast, etwa im Konzerthaus Berlin, in der Sala Baldini in Rom, im Glasunow-Saal in St. Petersburg, im Großen Saal der Warschauer Chopin-Akademie, in der Nationalen Philharmonie in Kiew, im Teatro Verdi in Triest, in der Steinway-Hall, im Lincoln-Theater und New World Center von Miami.



Die internationale Bühnenetablierung kam nicht zuletzt dank Erfolgen bei wichtigen Klavierduowettbewerben:

1. Preis und Spezialpreis für zeitgenössische Musik – „Rom-98“
2. Preis – TIM (Torneo Internazionale di Musica) (2000)
2. Preis – Kammermusikwettbewerb – Caltanissetta (2000)
1. Preis – „Premio Seiler“ – Palermo (2002)
2. Preis – „Palma d’Oro“ – Finale Ligure (2002)
1. Preis und Spezialpreis – Bialystok (Polen, 2002)
1. Preis „Klavierduo im 20. Jahrhundert“ – Premio Valentino Bucchi (2003)
2. Preis und Publikumspreis – „Dranoff Two Piano Competition“ – Miami (2003)
1. Preis und Spezialpreis – San Marino Klavierwettbewerb (2006)

Die Einspielung der Werke von Johannes Brahms, Max Reger und Sergei Rachmaninow gewann den „Web Concert Hall Competition“. Weitere Tonträger erschienen bei GENUIN – mit Musik von Johannes Brahms und die CD-Aufnahme „Masques“ mit Ersteinspielungen von Igor Strawinsky, Maurice Ravel, Abram Chasins, Franz Liszt, Sergei Rachmaninow – erhielten viel Anerkennung in der Fachpresse und beim Hör- und Fernsehfunk.

Olha Chipak und Oleksiy Kushnir sind an der Hochschule für Musik und Theater sowie an der Lwiw National Musikakademie (Ukraine) als Lehrende tätig.

Prägende Einflüsse in ihrer künstlerischen Entwicklung bekamen sie in ihren Studienjahren bei dem Klavierduo Hans-Peter und Volker Stenzl sowie bei Maria Krushelnitzka, Nelja Pasteliak, Jozsef Örmény.

*[www.chipak-kushnir.de](http://www.chipak-kushnir.de)*

**Francisco Manuel Anguas Rodríguez** wurde 1990 in Sevilla, Spanien geboren. Nach dem Bachelorstudium an der Hochschule für Musik „Victoria Eugenia“ in Granada begann er sein Master-Studium an der Hochschule für Musik und Theater Rostock bei Henrik M. Schmidt, Torsten Schönfeld und Jan Frederick Behrend. 2015 studierte er auf Einladung der Marimba-Legende Keiko Abe an der Toho University in Tokio. Schon während seines Studiums war er 2016/2017 Solo-Schlagzeuger und 2017/2018 Solo-Pauker im Philharmonischen Orchester Vorpommern. Erfahrung im Berufsleben als Orchestermusiker sammelte er in international renommierten Theatern und Konzerthäusern wie der Staatskapelle Berlin und der Komischen Oper Berlin. Von 2015 bis 2019 arbeitete er bei den Bayreuther Festspielen. Seine Leidenschaft für historische Aufführungspraxis führte ihn als Solo-Pauker mit der Akademie für Alte Musik Berlin auf internationale Konzertbühnen. Kammermusikalisch ist er stets auf der Suche nach neuen Klangfarben und Kombinationen. Auf seinen Konzerten mit dem ukrainischen Klavierduo Chipak-Kushnir oder Elbtonal Percussion fasziniert er seine Zuschauer mit Natürlichkeit und Musikalität. Er ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe, etwa dem Ian Murray Wettbewerb oder Ciutat de Llíria Percussion Competition 2008 in Llíria, Spanien.

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, Hochschule für Musik und Theater Rostock, Germany

February 26–28, 2021

Recording Producer/Tonmeister: Michael Silberhorn

Editing: Benjamin Reichert, Michael Silberhorn

Pianos: Steinway D, Bösendorfer 280 VC

English Translation: Aaron Epstein

Cover Design: Miroslava Kopcha

Photography: Neda Navaee

Booklet Editorial: Johanna Brause

Graphic Layout: Sabine Kahlke-Rosenthal

Graphic Design: Thorsten Stapel

©+© 2021 GENUIN classics, Leipzig, Germany

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

---

---