



DEDICATION

Schumann | Brahms | Liszt

SHORENA TSINTSABADZE

Klavier

Ars[®]
Produktion
© Schumann


SUPER AUDIO CD



FÜR MEINEN GELIEBTEN VATER
FOR MY BELOVED FATHER

REVAZ TSINTSABADZE

DEDICATION

Robert Schumann 1810–1856

FANTASIE C-DUR OP. 17

- 1 Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen | 14 : 12
- 2 Mässig – Durchaus energisch | 7 : 55
- 3 Langsam getragen – Durchweg leise zu halten | 10 : 37

Johannes Brahms 1833–1897

INTERMEZZO A-DUR OP. 118 NR. 2

- 4 Andante moderato | 7 : 32

Franz Liszt 1811–1886

SONATE H-MOLL

- 5 Lento assai – Allegro energico | 3 : 39
- 6 Grandioso | 9 : 42
- 7 Andante sostenuto | 8 : 00
- 8 Allegro energico | 11 : 23

SHORENA TSINTSABADZE *Klavier*

Mit Robert Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms sind auf dieser CD drei Komponisten vereint, die mit ihren Werken einen großen Teil der romantischen Epoche bestimmt haben und deren Werke für Klavier für die *Dedication* unverzichtbar sind.

Robert Schumann – Fantasie C-Dur op. 17

„Die Fantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzt, wo ich Dir entsagte“
Robert Schumann in einem Brief an Clara

Die *Fantasie in C-Dur* ist das technisch anspruchsvollste Werk in Schumanns gesamtem Klavierwerk – und es ist kein Zufall, dass es Franz Liszt, einem der größten Klaviervirtuosen des 19. Jahrhunderts, gewidmet ist.

Schumann beabsichtigte zunächst, die *Fantasie* Ludwig van Beethoven zu widmen (Schumann wollte den Erlös aus der Veröffentlichung des Werks einem Fonds zur Errichtung eines Beethoven-Denkmal in Bonn zukommen lassen und bat den Verlag sogar, das Frontispiz in Goldlettern zu bedrucken: *„Beitrag zum Beethoven-Denkmal“*). Die *Fantasie* hat etwas mit Beethoven gemeinsam, nämlich dieselbe Gefühlsspannung, die den größten Beethoven-Sonaten innewohnt. Es gibt mehrere musikalische Zitate, darunter ein rhythmisches Echo des Allegrettos aus Beethovens *Symphonie Nr. 7* im dritten Satz und die Melodie des sechsten Liedes aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, die in die thematische Entwicklung des ersten Satzes eingeflochten ist.

Schumann würdigte damit nicht nur den großen Komponisten, sondern deutete auch seine persönliche Situation an – damals war er von seiner Geliebten getrennt, an die er sich aus der Ferne wenden musste. „Bist du das nicht?“, fragte er Clara

Wieck und bezog sich dabei auf das Zitat von Friedrich Schlegel, das er der *Fantasie* voranstellte: *„Durch alle Töne tönet / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den, der heimlich lauschet“*.

Schumann beabsichtigte ursprünglich, jeden der drei Teile der *Fantasie* mit programmatischen Titeln zu versehen: *Ruinen*, *Trophäen* und *Palmen*. Anderen Quellen zufolge sollten der zweite und dritte Teil *Arc de Triomphe (Triumphbogen)* und *Sternbild* heißen. Der Umfang der Werkkonzeption beschränkte sich jedoch weder auf programmatische Titel, die der Autor schließlich aufgab, noch auf musikalische Zitate Beethovens, noch auf deren Widmungen – die *Fantasie* ist ein endloser Gedankenflug, der die Wanderungen einer romantischen Seele illustriert mit seinen Höhen und Tiefen, Freuden und düsteren Reflexionen.

Am wenigsten lässt sich die dreistimmige Komposition mit der klassischen Sonatensatzform in Verbindung bringen. Der erste Satz ist rhapsodisch und leidenschaftlich; der zweite präsentiert einen Marsch in Rondo-form (mit dem Sonaten normalerweise enden), während der dritte ein langsamer Satz ist, der mit der lyrischen Essenz des Werks verbunden ist.

Schumann selbst liebte besonders den ersten Satz, den er als eine seiner leidenschaftlichsten Schöpfungen betrachtete. Seine emotionale Struktur wird durch das lyrische Hauptthema voller romantischer Leidenschaft und bravouröser Begleitung bestimmt. In der verborgenen Polyphonie der Figurationen taucht mit Nachdruck eine der Intonationen der Hauptstimme auf. Schumann versah den Kopfsatz mit der Spielanweisung *„Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen“*. Die Durchführung bringt sowohl Verträumtheit als auch Strenge. Eine der Varianten des Hauptteils spielt eine verbindende Rolle, indem sie ein Thema balladesken Charakters einwebt, das später eine wichtige Rolle spielen wird. Das sanfte, lyrische Nebenthema wird durch polyphone Bearbeitung weiterentwickelt. Das im Mittelteil *„Im*

Legendenton“ gekennzeichnete balladeske Thema scheint isoliert von seiner Umgebung zu existieren. Der Satz endet mit einem düsteren Adagio-Abschnitt.

Der zweite Satz, ein Marsch in Rondoform, zeichnet sich durch seine Feierlichkeit aus; es ist kein Zufall, dass Schumann ihn *Arc de Triomphe* nennen wollte. Das Hauptthema ist voller Kraft und Brillanz, und die sich entwickelnden Teile verleihen ihm Aktivität, Wirksamkeit – so entsteht ein wahrhaft heroisches Bild (und das erinnert insbesondere an Beethovens Werk), und die punktierten Rhythmen und Synkopen spielen dabei eine große Rolle. Die erste Episode bringt mit ihren Abweichungen in eine Moll-Tonart und Imitationen einen Hauch von Dramatik. Das zweite ist geprägt von weiblicher Anmut mit einem Hauch von Humor, der durch das skurrile Rhythmusmuster entsteht. Clara Wieck sagte, dass sie sich im Marschthema einen Siegeszug von Kriegern vorstelle und in der zweiten Folge die Mädchen, die ihnen mit Kränzen in den Händen begegnen.

Der elegische dritte Satz ist formal frei und improvisatorisch angelegt. Hier dominiert das Element der Kantilene. Ein lyrisches Thema, das in transparente Figurationen gehüllt ist, wird durch eine absteigende Melodie ersetzt, die in einem hohen Register vorgetragen wird. Das nächste Thema ist flüssiger und impulsiver. Später nimmt es einen feierlichen Charakter an, und am Ende wird es in bizarre Figurationen gehüllt, als ob es sich im Nebel eines romantischen Traums verliert.

Johannes Brahms – Intermezzo A-Dur op. 118 Nr. 2

Als die *Sechs Klavierstücke op. 118* in Brahms' Freundeskreis bekannt wurden, war man begeistert. Clara Schumann durfte die neuen Werke als eine der ersten kennenlernen und attestierte, dass sie „in kleinstem Rahmen eine Fülle von Empfindung“ entfalteten. Philipp Spitta meinte treffend, die Werke seien „recht

zum langsamen Aufsaugen in der Stille und Einsamkeit“. Das melancholische Intermezzo op. 118 Nr. 2 gehört seitdem zu den bekanntesten Miniaturen des Komponisten.

Die 1893 fertiggestellten und Clara Schumann gewidmeten *Klavierstücke op. 118* sind die vorletzten Kompositionen, die Brahms zu seinen Lebzeiten veröffentlicht hat, und auch das vorletzte Werk, das er für das Instrument geschrieben hat.

Mit den Sammlungen opp. 116–119 konzentrierte sich Brahms auf kleine Formen von enormer Ausdruckskraft. In diesen Sammlungen von Charakterstücken nimmt das Intermezzo eine dominierende Stellung ein. Ursprünglich Teil des Sonaten-Symphonie-Zyklus, verwandelte Brahms das Intermezzo in ein eigenständiges lyrisches Charakterstück, das eine einzige Stimmung ohne starke Kontraste mit transparenten Texturen und zurückhaltendem Tempo ausdrückt. Sowohl die Tonsprache als auch das musikalische Material sind zurückgenommen und introvertiert, und im Fall des *Intermezzos in A-Dur op. 118 Nr. 2*, meisterhaft konstruiert und auf das Wesentliche reduziert.

Angesichts ihrer ästhetischen Essenz des musikalischen Materials und ihres Sinns für herbstliche Klage und Nostalgie. Brahms' Intermezzi gelten als Inbegriff seines Spätstils. In einer Zeit großer virtuoser Gesten und des Drangs nach Originalität schuf Johannes Brahms in seinen letzten Lebensjahren Klaviermusik, die sich der Spannung zwischen Tradition und Innovation bewusst war. Auf die Sonaten und Variationen seiner früheren Jahre folgten Charakterstücke und kleine Formate. Unabhängig von ihrem Genre haben sie jedoch alle ein wesentliches Element gemeinsam – die Form des poetischen Ausdrucks.

Franz Liszt – Sonate h-Moll

Liszt vollendete die h-Moll-Sonate in Weimar, einer Stadt, die ihn mit ihrem kulturellen Leben anzog (Goethe hatte hier ein halbes Jahrhundert zuvor *Faust* geschrieben). Liszt veröffentlichte die Sonate 1854 mit einer Widmung an Robert Schumann als Reaktion auf dessen Widmung seiner *Fantasie in C-Dur* an Liszt. Liszt war sehr beeindruckt von Schumanns Fantasie, aber obwohl er sie dem Komponisten privat vorspielte, führte er sie selbst nie öffentlich auf.

Die *Sonate in h-Moll* kann als programmatisches Werk verstanden werden, dessen figurative Struktur der *Faust-Symphonie* sehr nahekommt. Und doch hat Liszt ihr keinen programmatischen Titel gegeben, wahrscheinlich wegen der allgemeinen Natur seiner Programmatik. Die Bilder, die mit den Figuren von Goethes dramatischem Gedicht verbunden sind, fungieren nicht so sehr als spezifische Figuren, sondern als Ausdruck allgemeiner Vorstellungen des Menschen, des Teufels, Gott und ihrer gegenseitigen Beziehungen.

Es gibt mehrere Überschneidungen mit den Themen von Goethes *Faust* in der Sonate h-Moll – insbesondere bezüglich der Themen von Faust und vom Teufel Mephistopheles selbst als Spiegelbild des Faust. Dieser Verdopplungseffekt wird durch offene Tonarten, Wechsel von Moll- und Dur-Tonarten und Halbtonkombinationen noch verstärkt.

Der Hauptteil der Sonate verkörpert die widersprüchliche Natur des „Helden“ und stellt den impulsiven Charakter und die hohen Ansprüche von Faust und die tiefen Zweifel und die Ironie von Mephistopheles gegenüber. Die Handlung dieses philosophischen Dramas entfaltet sich zwischen zwei Polen: dem absoluten Bösen (Teufel) und dem höchsten heiligen Prinzip (Gott). Jede der Figuren ist durch ein Thema gekennzeichnet, und es ist bemerkenswert, dass die Themen, die

Mephistopheles und das Göttliche symbolisieren, praktisch unverändert bleiben – sie bleiben integral und konstant wie grundlegende Prinzipien des Seins. Menschliche Protagonisten treten in drei verschiedenen Themen auf und zeigen Widersprüchlichkeit und Dynamik; eines der Themen steht für Leiden, Unruhe und Suche, das andere ist zweifelnd und sarkastisch (das Teuflische), während das dritte Gott verherrlicht (das göttliche Prinzip).

Die Durchführung beginnt mit dem ersten Motiv des Seitenthemas – hier klingt es wie eine traurige Sarabande. Doch in diesem tragischen Moment taucht ein göttliches Choralthema auf, das im Entwicklungsprozess in eine tiefe Tonlage abfällt und dem Mephistopheles-Thema Platz macht.

Ein weiterer Abschnitt – im *fugato* – basiert auf einer Reihe von Themen der vorherigen Abschnitte. Wie Liszts symphonische Dichtungen ist die Sonatenform hier mit zyklischen Merkmalen ausgestattet: Die *Andante sostenuto*-Episode der Durchführung ist vergleichbar mit dem langsamen Teil des Sonatenzyklus, während das Fugato einem Scherzo vergleichbar ist.

Das Mephistopheles-Thema der Einleitung basiert auf einer absteigenden Bewegung oder Katabasis, die im zweiten Durchgang durch das „Teufelsgrinsen“ der übermäßigen Sekunde verstärkt wird.

Das göttliche Choralthema, das in der Durchführung erscheint, enthält aufsteigende Quartan, die im Barock mit dem Glauben in Verbindung gebracht wurden. Im Hauptteil erscheinen zwei faustische Themen, die die Sphäre des Menschen darstellen. Die erste („ein Mann auf der Suche“) erinnert an das Hauptthema von Beethovens Neunter Symphonie, aber während Beethovens „heroischer Mensch“ durch ein diatonisches Thema gekennzeichnet war, zeigen hier melodische Chromatik und instabile Harmonien eine von Widersprüchen zerrissene Figur – ein

typischer Charakter der romantischen Ära. Im zweiten Thema des Hauptteils, das den zweifelnden Charakter darstellt, spielen die Episoden bössartigen Gelächters eine wichtige Rolle, dessen düsterer Charakter durch das Fagott-Timbre verstärkt wird.

Das dritte Thema, das in der Reprise präsentiert wird und das Göttliche symbolisiert, ist aufsteigend und bildet somit einen Kontrapunkt zum katabatischen „Mephistopheles“-Thema, während seine Begeisterung durch eine kraftvolle Akkordbegleitung betont wird. Aber ein anderes Thema taucht ebenfalls in diesem Abschnitt auf: Eine von lyrischer Beklommenheit erfüllte Kantilene bringt dieses Thema Liszts musikalischen Liebesbildern näher, aber es ist eine Variante des „Mephistopheles“-Themas (man erinnere sich, dass in Goethes Gedicht Margarethe trotz ihrer Reinheit und Unschuld eine Versuchung für Faust darstellte, der zur Verherrlichung des Augenblicks drängt, bis zur Ablehnung der Wahrheitssuche, die Mephistopheles bei ihm suchte). Diese musikalischen Bilder erfahren in der Sonate verschiedene Transformationen.

In all diesen Themen manifestiert sich ihre Verbindung mit den Traditionen der Vergangenheit – die Offenlegung ihres Inhalts erfordert nicht nur eine unmittelbare emotionale Reaktion, sondern auch eine rationale Wahrnehmung, die sich aus der philosophischen Natur der Sonate ergibt.

Shorena Tsintsabadze
Übersetzung Hannes Rox



This recording combines three composers whose works largely defined the Romantic era—their piano music was indispensable for the creation of this album, *Dedication*.

Robert Schumann – Fantasie in C major Op. 17

“You can understand the fantasy only if you think back to the unhappy summer of 1836, when I renounced you”

Robert Schumann in a letter to his wife

The *Fantasie in C major* is the most technically demanding work of Schumann’s entire piano œuvre—and as such it is no coincidence that it is dedicated to Franz Liszt, one of the greatest piano virtuosos of the 19th century.

Initially, Schumann intended to dedicate the *Fantasie* to Ludwig van Beethoven (Schumann intended to donate the proceeds from the publication of the work to the fund to create a monument to the great composer and even asked the publisher to print on the cover in gold letters: “*Contribution to the monument to Beethoven*”). The *Fantasie* has something in common with Beethoven, namely the same tension of feelings that is inherent in the greatest Beethoven sonatas. There are several musical quotations, including a rhythmic echo of the *Allegretto* from Beethoven’s *Symphony No. 7* in the third movement, and the melody of the sixth song of Beethoven’s song cycle *An die ferne Geliebte*, woven into the thematic development of the first movement.

Thus, Schumann not only paid tribute to the great composer, but also hinted at his own personal situation—at the time he was separated from his beloved, whom he had to turn to from afar. “Isn’t that you?”, he asked Clara Wieck, referring to the quote from Friedrich Schlegel with which he prefaced the *Fantasie*: “*Resounding*

through all the notes / In the earth’s colourful dream / Thee sounds a faint drawn-out note / For the one who listens in secret”.

Schumann originally intended to provide each of the three parts of the *Fantasia* with programmatic titles: *Ruins*, *Trophies*, and *Palms*. According to other sources, the second and third part were to be called *Arc de Triomphe* (*Triumphal Arch*) and *Sternbild* (*Constellation*). However, the scale of the work’s conception was not limited to programmatic titles, which the author eventually abandoned, nor to musical quotations from Beethoven, nor by their dedications—the *Fantasie* is an endless flight of thought, illustrating the wanderings of a romantic soul with its ups and downs, battles and victories, delights and gloomy reflections.

Least of all, the three-part composition could be associated with the classical sonata form. The first movement is rhapsodic and passionate; the second presents a march in rondo form (that sonatas usually end with), while the third is a slow movement that is connected with the lyrical essence of the work.

Schumann himself was fond of the first movement in particular, which he considered one of his most passionate creations. Its emotional structure is set by the principal, lyrical theme full of romantic passion alongside bravura accompaniment. In the hidden polyphony of the figurations, one of the intonations of the main part appears with persistence. Schumann indicated that the first movement was “*to be played fantastically and passionately throughout*”. In the development, the movement acquires both dreaminess or severity. One of the variants of the main part plays a connecting role, while weaving a theme of a balladic character into it that will later play an important role. The gentle, lyrical secondary theme is developed further with polyphonic treatment. The balladic theme, marked “*in the style of a legend*” in the central section, seems to exist in isolation from its surroundings. The movement ends with a sombre *Adagio* section.

The second part, a march in rondo form, is distinguished by its solemnity; it is no coincidence that Schumann intended to call it the *Arc de Triomphe*. The main theme is full of strength and brilliance, and the developing parts give it activity, effectiveness—this is how a truly heroic image arises (and this in particular echoes Beethoven's work), and the dotted rhythms and syncopations play a big role in this. The first episode, with its deviations into a minor key and imitative roll calls, introduces a touch of drama. The second is marked by feminine grace with a touch of humour, which arises due to the whimsical rhythmic pattern. Clara Wieck said that in the marching theme she imagined a victorious procession of warriors, and in the second episode, the girls who meet them with wreaths in their hands.

The elegiac third movement is the most free and improvisatory in form. The element of cantilena dominates here. A lyrical theme shrouded in transparent figurations is replaced by a descending melody stated in a high register. The next theme is more fluid and impulsive. Later on it acquires a solemn character, and at the end it is enveloped in bizarre figurations, as if lost in the haze of a romantic dream.

Johannes Brahms – Intermezzo in A major Op. 118 No. 2

When the *Six Pieces for Piano Op. 118* became known among Brahms' circle of friends, they received an enthusiastic response. Clara Schumann was one of the first to get to know the new pieces, and she attested that they contained "*a wealth of sentiment within the narrowest of confines*". Philipp Spitta wrote that they were "*perfect for slowly absorbing in solitude and tranquillity*". The melancholy *Intermezzo Op. 118 No. 2* has become one of the composer's best-known miniatures.

Completed in 1893 and dedicated to Clara Schumann, the Piano Pieces Op. 118 are the penultimate compositions published by Brahms during his lifetime, as well as the penultimate work he wrote for the instrument.

With the collections Opp. 116–119, Brahms concentrated on small, highly compressed forms of enormous expressive force. The intermezzo occupies a dominant position among these final collections of character pieces. Originally forming part of the sonata-symphony cycle, Brahms turned the intermezzo into a free-standing lyrical character piece that express a single mood without stark contrasts, along with transparent textures and restrained tempo. Both the tonal language and the musical material are withdrawn and introverted, and in the case of the Intermezzo in A Op. 118 No. 2, masterfully constructed and reduced to the essential.

In view of their aesthetic essence of the musical material and their sense of autumnal lament and nostalgia, Brahms' *Intermezzi* are considered the epitome of his late style. At a time of great virtuosic gestures and the urge for originality, Johannes Brahms created piano music during his final years that was self-conscious of the tension between tradition and innovation, following up the sonatas and variations of his earlier years with character pieces in large and small formats. Regardless of their genre however, they all share an essential element—the form of poetic expression.

Franz Liszt – Sonata in B minor

Liszt completed the *Sonata in B minor* in Weimar, a city that attracted him with its cultural life (Goethe had written *Faust* here half a century earlier). It was published in 1854 with a dedication to Robert Schumann in response to the latter's dedication of his *Fantasie in C* to Liszt. Liszt loved the *Fantasie* very much but although he had played it to Schumann in private, he never performed it in public.

The *Sonata in B minor* can be considered a programmatic work, given that its figurative structure is very close to that of the *Faust Symphony*. And yet, Liszt did not give it a programmatic title, probably because of the generic nature of its programmatic allusions. The images associated with the characters of Goethe's dramatic poem act not so much as specific characters but as an expression of generalised concepts of man, devil, God, and the relationship between them.

There are several intersections with the themes of Goethe's *Faust* in the Sonata—both the programme and the themes of *Faust* and of Mephistopheles, the devil himself, as a mirror image of *Faust*. This doubling effect is augmented further by open tonalities, alternations of minor and major keys, and semitone combinations.

The main part of the Sonata embodies the conflicting nature of the “hero”, juxtaposing the impulsive character and high aspirations of *Faust* and the deep doubts and irony of Mephistopheles. The action of this philosophical drama unfolds between two figurative poles: absolute evil (Devil) and the highest sacred principle (God). Each of the figures is characterized by one theme, and it is noteworthy that the themes symbolising Mephistopheles and the Divine remain practically un-changed—they remain integral and constant as with fundamental principles of being. Human protagonists appear in three different themes, showing inconsistency and dynamism; one of the themes represents suffering, restlessness, and searching,

the other is doubting and sarcastic (the diabolical), while the third glorifies God (the divine principle).

The development section opens with the first motif of the secondary theme—but now it sounds like a mournful Sarabande. But at this tragic moment, a divine choral theme appears, descending into a low register in the process of development and giving way to the Mephistopheles theme.

Another section—*fugato*—is based on a number of themes of the previous sections. Like Liszt's symphonic poems, the sonata form is combined with cyclical features: the *Andante sostenuto* episode in development is comparable to the slow part of the sonata cycle, while the *fugato* is comparable to a scherzo.

The Mephistopheles theme that appears in the introduction is based on the pictorial gesture of descending motion or catabasis, which in the second passage is complicated by the “devil's grin” of the augmented second.

The divine chorale theme that appears in the development section includes ascending fourths, which were associated with faith in Baroque era. Two Faustian themes, representing the sphere of Man, appear in the main part. The first (“a man seeking”) echoes the main theme of Beethoven's Ninth Symphony, but whereas Beethoven's “heroic man” was characterized by a diatonic theme, here melody chromaticisms and unstable harmonies depict a man torn apart by contradictions—a man of the Romantic era. In the second theme of the main part, representing the doubting character, the episodes of malignant laughter play an important role, its gloomy character enhanced by the bassoon timbre.

The third theme, presented in the recapitulation and symbolising the divine, is ascendant in direction and provides a counterpoint to the catabatic “Mephisto-



pheles" theme, while its enthusiasm is emphasized by powerful chordal accompaniment. But another theme appears in this section: a cantilena filled with lyrical trepidation brings this theme closer to Liszt's musical images of love, but it is a variant of the "Mephistopheles" theme (recall that despite her purity and innocence, Margarethe acted as a temptation for Faust in Goethe's poem, pushing to exalt the moment, to the rejection of the search for truth, which Mephistopheles sought from him). These musical images undergo various transformations throughout the sonata.

In all these themes manifest their connection with the traditions of the past—the disclosure of their content requires not only an immediate emotional reaction, but also rational perception, which stems from the philosophical nature of the sonata.

Shorena Tsintsabadze

Impressum

Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Manfred Schumacher • Aufnahme: 05.–07.12.2022, Kulturzentrum Immanuel • Flügel: Bösendorfer 280 vienna concert No 122 • Klaviertechnik: Christian Schoke • Cover: Anja Hoppe • Layout: Annette Schumacher • Fotos: Ognjen Isailović • Text: Shorena Tsintsabadze • Übersetzung: Hannes Rox • gesamt: 73 : 22 • © 2023



Die in Moskau in eine georgische Musikerfamilie hineingeborene Pianistin **Shorena Tsintsabadze** begann ihre musikalische Ausbildung schon in jungen Jahren. Sie studierte mit Zinaida Ignatyeva und Sergei Dorensky am Moskauer Konservatorium und seit 2010 in den USA bei Oxana Yablonskaya. Sie ist Preisträgerin mehrerer internationaler Musikwettbewerbe. Für ihr erstes Album spielte sie Rachmaninows Konzert Nr. 2 mit dem Russischen Staatsorchester unter der Leitung von Vakhtang Jordania sowie mehrere Solowerke von Sergei Rachmaninow ein.

Shorena Tsintsabadze tritt also Solistin regelmäßig in den großen Konzertsälen der Welt auf und arbeitet mit renommierten Dirigenten und Orchestern zusammen.

2010 veröffentlichte sie beim Label Naxos ein Album mit selten gehörten Klavierkonzerten von Sergei Lyapunov.

Im Jahr 2015 gründete Shorena Tsintsabadze die Young Musicians International Association of Georgia mit dem Ziel, junge talentierte Musikern zu motivieren und ihre Kreativität und Karriereentwicklung mit verschiedenen Veranstaltungen zu unterstützen, darunter auch mit der Gründung der International Summer Academy of Music und des Georgian Youth Symphonieorchesters.

Auch auf ihren nächsten Aufnahmen, die 2019 und 2022 bei ARS Produktion erschienen, bleibt Shorena der romantischen Ära treu und richtet ihren Blick auf die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts von Schumann, Brahms, Chopin und Liszt mit Werken, die den Albumtiteln gerecht werden: *Klavier-Romantik* und *Dedication*.

Born in Moscow into a Georgian family of musicians, pianist Shorena Tsintsabadze began her musical education at an early age. She studied with Zinaida Ignatyeva and Sergei Dorensky at the Moscow Conservatory, where she has continued as a postgraduate student since 2010, after a period of study in the United States with Oxana Yablonskaya. She is a prize-winner of several international music competitions. Her debut album included a recording of Rachmaninoff's Concerto No. 2 with the Russian Federal Orchestra under the direction of Vakhtang Jordania as the several solo works by Sergei Rachmaninoff.

Emerging from the talent pool of the Moscow Tchaikovsky Conservatory, Shorena Tsintsabadze enjoys a remarkable solo career, performing regularly in the world's great concert halls and working with renowned conductors and orchestras.

In 2010, she released a highly acclaimed album of rarely heard piano concertos by Sergei Lyapunov on the Naxos label.

In 2015 Shorena Tsintsabadze founded the Young Musicians International Association of Georgia, with a primary mission to help and motivate young talented musicians and to support their creativity and career advancement with various events, including the establishment of the International Summer Academy of Music and the Georgian Youth Symphony Orchestra.

On her next recordings, released in 2019 and 2022 by ARS Produktion, Shorena remains true to the romantic gesture and now turns her gaze to 19th century piano music by Schumann, Brahms, Chopin and Liszt—and idiomatic works that do justice to the album titles: *Klavier-Romantik* and *Dedication*.