

NOTE AL PROGRAMMA

Guarda Eusebio, siamo in una nuova città! Ovunque è fermento e musica e il Reno scorre vicino. E a me vien voglia di tornare al giovanile slancio e pescò tra le pagine di un tempo, nugae senza importanza. Ancora una Novelletta, perché no?

❖ Florestano

Nulla va come dovrebbe, Florestano, e i fantasmi arrivano a tormentarmi. Guardo il Reno scorrere maestoso e fiero, il vecchio silenzioso Reno, e a lui mi ricongiungo come a un padre.

❖ Eusebio

Immagino così un dialogo tra Eusebio e Florestano (Schumann non me ne voglia) ad accompagnare questo itinerario nella produzione pianistica degli ultimi anni, quella meno suonata e meno ascoltata, frutto di una stagione dolorosa e sofferente, in cui le maschere sembrano non riuscire più a trasfigurare una realtà che va frammentandosi. Opere a maggior ragione preziose, che svelano un'inedita autenticità, troppo spesso sbrigativamente sottovalutata. C'è molto, insomma, prima del balbettio patologico della reclusione dei giorni estremi.





Düsseldorf

Tutto inizia il 2 settembre 1850, quando Schumann si trasferisce in città, lasciando Lipsia e il conforto delle sue tradizioni secolari. Ad accoglierlo è una città dinamica e moderna, culturalmente vivace, a cui tutta la famiglia si abitua con fatica, come del resto faticoso si rivela l'incarico di direttore musicale dell'orchestra e del coro locali, in cui Robert subentra all'amico Ferdinand Hiller. Un ruolo che non fa per lui, è vero, ma che non impedisce a Schumann di vivere un periodo estremamente creativo, almeno nei primi tempi. Perché se Düsseldorf è “l'inizio della fine”, è anche vero che nei quattro anni che lì vivrà Schumann comporrà e molto: la Sinfonia “*Renana*”, il Concerto per violoncello op. 129 e quello per violino op. 131 (che sarà eseguito solo nel 1937, dopo un percorso romanzescamente accidentato), le tre sonate per violino e pianoforte e i *Märchenbilder* op. 113 per viola e pianoforte, il *Requiem* op. 148, le quattro ballate per coro e orchestra e altro, oltre alle opere per pianoforte qui incise. Lavori in buona parte poco considerati e che invece tentavano di percorrere una “nuova via”, parafrasando il celebre articolo *Neue Bahnen* con cui Schumann nell'ottobre 1853 rivelò il genio brahmsiano. Certo, a Düsseldorf, nella casa di Bilkestrasse a pochi – fatidici – passi dal Reno, il “fiume santo” che aveva già cantato in *Dichterliebe*, Schumann si dà anche ad attività meno consuete: si appassiona ai “tavoli parlanti” e allo spiritismo, legge Omero e Platone e coltiva il suo *Dichtergarten*, in cui dal 1852 raccoglie pensieri sulla musica, dalle sacre scritture ai poeti dei suoi giorni. Inizia anche ad accusare “strani problemi all'orecchio”. Clara gli è accanto, in parte complice, in parte iniziando a manifestare le prime preoccupazioni. Le difficoltà non mancano ma, almeno fino al 1853, la mente di Schumann è ancora in grado di creare.



Spreu

Un primo risultato è, già dal 1850, la raccolta che doveva portare il titolo *Spreu* (pula, ciò che resta dalla trebbiatura), rifiutato dall'editore che preferirà dividerla in *Bunte Blätter op. 99* e *Albumblätter op. 124*, due diverse antologie di “fogli d'album” con cui, probabilmente, si cercava di rinnovare il successo dell'*Album für die Jugend op. 68*. Per comporle, Schumann volge lo sguardo all'indietro, recuperando pagine scritte in gioventù e mai pubblicate, aggiungendo forse qualcosa di nuovo. I *Bunte Blätter* saranno alla fine quattordici, raccogliendo, spesso per giustapposizione di atmosfere contrastanti, pagine composte tra il 1837 e il 1849, per oltre la metà nel biennio 1838/39. Si tratta per lo più piccole pagine, escluse da precedenti cicli, vere e proprie *nugae*, ma di spiccata individualità (il progetto iniziale prevedeva che uscissero anche in edizione singola, ognuna con la copertina di un diverso colore, da cui il titolo). Lontani dalla coerenza delle grandi architetture schumanniane (*Carnaval* in primis), in *Bunte Blätter* “sfilano” comunque alcuni dei “gesti” più tipici dell'autore – rimandi autobiografici compresi – disposti, anche se non sistematicamente, in ordine di difficoltà progressiva. Aprono la raccolta *Drei Stücklein* (1838/39) – in testa la semplice romanza di cui Robert fa dono a Clara per il Natale 1838 e in coda la tipica marcia conclusiva – cui seguono cinque *Albumblätter* (1837/41), che vanno a costituire i numeri 4/8: il tema del primo, *Ziemlich langsam*, sarà utilizzato da Clara per le *Variazioni op. 20* (1853) e da Brahms per le *Variazioni op. 9* (1855); l'incipit del terzo torna sui suoni la bemolle-do-si (in notazione tedesca As-C-H), che avevano costituito il vero e proprio codice genetico del *Carnaval* (Asch è nome del villaggio natale dell'allora fidanzata Ernestine von Fricken, ma corrisponde anche alle uniche lettere interpretabili in notazione del nome Schumann). È la *Novelletta* in si minore, esclusa dall'op. 21 e qui collocata al numero 9, ad aprire la seconda parte, che raccoglie brani più estesi e complessi. Il “trittico”

formato dall'appassionato *Präludium* in si bemolle minore (1839), dalla funebre *Marsch in re minore* (1843) e dall'*Abendmusik* in si bemolle minore (1841) porta all'ampio *Scherzo* in sol minore (1841, recuperato da un progetto di sinfonia in si bemolle maggiore poi abbandonato) e alla più recente (1849) *Geschwindmarsch* conclusiva. Nessuna operazione nostalgica, piuttosto uno sguardo indulgente (e selettivamente pragmatico) verso i propri "Péchés de jeunesse".

❖ Ancora Florestano

Lo sguardo all'indietro che porta alla nascita delle opere 99 e 124, non esclude la possibilità di guardare avanti, creando pagine nuove. Nel 1851 nascono infatti i *Drei Fantasiestücke* op. 111, ancora una raccolta di "pezzi fantastici" dopo l'op. 12 (e le cameristiche opere 73 e 88) a trarre linfa dall'amato E.T.A. Hoffmann. E a firmarli sembra ancora Florestano, la maschera schumanniana della passionalità irruenta, contraltare alla pacatezza riflessiva di Eusebio. C'è tutto il suo slancio nelle tre pagine che sembrano nate di getto, tese, unitarie (l'indicazione "attacca" li salda in un unico arco), ancorate a quel do minore che non può non suonare come *hommage beethoveniano*, sotto l'egida di un numero d'opus che inevitabilmente rimanda alla sua op. 111, l'ultima delle sonate per pianoforte, amatissima da Schumann. I due poli del passionato *Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag* iniziale e del *Kräftig und sehr markirt* conclusivo, sono, appunto, in do minore, così come l'intermezzo centrale del secondo brano, *Ziemlich langsam*, splendido "Lied" in la bemolle maggiore.

❖ Un altro Carnevale

È il 27 febbraio del 1854 quando Schumann entra nelle acque gelide del Reno, uscendo dalla casa di Bilkerstrasse in pantofole e giacca da camera. È l'ultimo giorno di Carnevale e qualcuno forse pensa che il suo sia un travestimento: lui che ora

sembra del tutto abbandonato dalle sue fide maschere, dai protettivi coni d'ombra forniti ora da Florestano, ora da Eusebio, lui che più di ogni altro il Carnevale aveva “cantato” (*Carnaval op. 9, Faschingsschwank aus Wien op. 26*). Vera beffa del destino. Ma nella testa di Schumann, in quel febbraio in cui “si sta facendo buio” (così scrive il 6 in una lettera a Joachim), c’è spazio solo per le allucinazioni sonore che nascono dai suoi disturbi uditivi, per l’orchestra interna che suona musica meravigliosa e a volte tremenda, e per i demoni che la producono. Racconta siano stati gli angeli, o gli spiriti di Schubert e di Mendelssohn, ad avergli dettato, pochi giorni prima di quell’insano gesto, il tema di quelle che saranno note come *Geistervariationen*. In realtà il tema è – ovviamente – suo, già utilizzato nel secondo movimento del *Concerto per violino* dedicato a Joachim dell’anno precedente (e poi ripreso da Brahms nelle *Variazioni op. 23* per pianoforte a quattro mani dedicate a Julie Schumann), ma anche nel Lied *Frühlings Ankunft*. Da questo semplice, sublime tema (*Leise, innig*), un corale in mi bemolle maggiore di pura poesia sonora che Schumann mette su carta (*trascrive/riscrive*) nella notte tra il 17 e il 18 febbraio, nascono cinque variazioni, sorprendentemente calligrafiche per quei giorni di tormenti. Le elabora tra il 22 e il 23, poi in quell’assurdo Carnevale lo spartito resta aperto sulla scrivania e a esso Schumann torna, dopo il tragico gesto, per la stesura definitiva. Sarà il suo ultimo dono a Clara, recapitato per il tramite dell’amica Rosalie Leser; un lascito che lei interpreterà come una reliquia, impedendone inizialmente sia l’esecuzione che la pubblicazione. Clara “ricambierà” con un piccolo mazzo di violette, che accompagnerà Schumann nel suo viaggio verso Endenich.

❖ **Endenich**

Ad altri l’arduo compito di definire esattamente, se mai sarà possibile, il quadro patologico. A noi basta tornare su alcune immagini della notissima vicenda,

veri frammenti di uno specchio in frantumi, per chiudere il cerchio sulle *Geistervariationen* e, con loro, su tutto il resto. Dall'inizio di marzo Schumann è a Endenich, nella casa di cura del dott. Richarz, dalla quale non uscirà più. E' lui ad aver chiesto di essere internato. Bonn è vicina e il monumento a Beethoven è l'unica meta delle sue rare uscite. Fuori la musica continua a fluire, per le "nuove vie" da lui stesso intuite, e Clara, Joachim, i "demoni" Brahms e Dietrich continuano a farne e condividerne. Dentro, nel ritmo inesorabile della vita del sanatorio – troppo spesso descritto così positivamente per non pensare che fosse il contrario – Schumann si aggrappa a quel poco che può: il ritratto dei familiari e quello di Brahms, gli atlanti, il domino, gli elenchi che va ossessivamente compilando, le rare lettere e le ancor più rare visite (a Clara viene impedito di vederlo fino ai giorni estremi), il pianoforte che gli viene concesso, la carta da musica su cui riesce ancora a comporre qualcosa, quando il "demone cattivo" non gli "trattiene il braccio". Impossibile rinchiudere in quelle stanze il suo mondo interiore, nutrito di musica e poesia, della sua immaginazione visionaria, dei suoi affetti e delle sue maschere. Un mondo che, infatti, ad Endenich sopravvivrà, finalmente libero.

Silvia Paparelli

PROGRAMME NOTES

Look, Eusebio, we're in a new city! There is bustle and music everywhere, and the Rhine flows nearby. I have a desire to return to the passionate days of my youth and draw trifles from the pages of days gone by. Another novelle perhaps? Why not?

❖ Florestan

Nothing goes as it should, Florestan, and ghosts come to haunt me. I watch the Rhine flow proudly and majestically, the old silent Rhine, and I return to it like a child to his father.

❖ Eusebius



This is how I imagine a dialogue between Eusebius and Florestan (Schumann, please forgive me!) to accompany this itinerary into the piano works of his last years, those less performed and less listened to, the fruits of a painful and sorrowful period in which his masks no longer seemed to be able to transfigure his crumbling reality. These works are therefore even more important because they reveal a heretofore unknown authenticity, all too quickly underestimated and dismissed. In fact, there is much which precedes the pathological stammering of his final days in confinement.



Düsseldorf

It all began on 2 September 1850 when Schumann moved to the city, leaving behind Leipzig and its centuries-old traditions. This new city was modern and dynamic with a lively cultural scene, which the whole family had difficulty adapting to, and Schumann found his new position as musical director of the orchestra and of the local choirs difficult to adapt to as well, replacing his friend Ferdinand Hiller. It is clear that this job did not suit him, but it nevertheless did not prevent him from being extremely creative, at least at the start. Even if Düsseldorf was for him ‘the beginning and the end’, it is also true that in that period he was a prolific composer: the ‘Rhenish’ Symphony, the Cello Concerto Op. 129, and the Violin Concerto, Op. 131 (which was not performed until 1937, due to a very complicated series of events), three sonatas for piano and violin, and Märchenbilder, Op. 113 for viola and piano, a Requiem Op. 148, four ballades for chorus and orchestra, and more, in addition to the piano works recorded here. These pieces have been given little consideration, but they were an attempt to follow the “new paths”, paraphrasing the famous article Neue Bahnen, in which Schumann revealed the genius of Brahms. Of course, in Düsseldorf, in his home on the Bilkestrasse, a few – fateful – steps from the Rhine, the “sacred river” which had already appeared in his Dichterliebe, Schumann showed interest in less common activities as well, such as “talking tables” and spiritualism, he read Homer and Plato, and cultivated his Dichtergarten, in which, from 1852, he collected thoughts on music, from sacred scriptures to contemporary poets. He also began to complain about strange noises in his ear. Clara was by his side to assist him in his endeavours, but she also started worrying about his health. There was no shortage of difficulties, but at least until 1853, he was able to compose.



Spreu

Already in 1850, he composed a collection of pieces which was supposed to be entitled *Spreu* (chaff, what remains after threshing), but the publisher preferred to divide the collection into two separate anthologies, *Bunte Blätter* Op. 99 and *Albumblätter* Op. 124, probably in an attempt to renew the success of his earlier *Album für die Jugend*, Op. 68. To compose them, Schumann returned to earlier unpublished pieces from his youth, perhaps with the desire to add something new. In the end, *Bünter Blätter* comprised fourteen pieces often organised to contrast mood. These pieces were composed between 1837 and 1849, more than half of them during the biennial 1838/39. Most of them are short, and not from earlier cycles, *utter nugae*, but they maintain their individuality. The initial plan was for these pieces to be published separately as well, each with a different coloured cover, hence the title. These pieces are far from the coherence of his works on a grand scale, (first and foremost *Carnaval*), but they nevertheless display some of Schumann's characteristic techniques and autobiographical references, organised, - even if not systematically – in an order of increasing difficulty. The collection opens with *Drei Stücklein* 1838/39, which begins with a simple romanza that Schumann gave to Clara for Christmas in 1838, and ends with a typical final march. These are followed by five *Albumblätter* (1837/41) which make up numbers four to eight. The theme of the first piece *Zeimlich langsam* was later used by Clara for her *Variations* Op. 20 (1853), and by Brahms for his *Variations* Op. 9 (1855). The opening of the third piece returns to the sequence A flat-C-B, in German notation (As-C-H), which was the veritable genetic code of the *Carnaval* (Asch is also the name of the village where his fiancée at that time, Ernestine von Fricken, was born; and furthermore, it corresponds to the only letters in notation which can be interpreted as Schumann's name). It is the 'Novelette' in B minor, excluded from Op. 21, and here appearing as number 9, which opens the second part, consisting of longer and more complex pieces.

The ‘triptych’ formed by the impassioned Präludium in B flat minor (1839), the funeral Marsch in D minor (1843), and Abendmusik in B flat minor (1841), lead to the broad Scherzo in G minor (1841, recovered from a plan for a symphony in B flat major that was abandoned), and subsequently to the more recent and final Geschwindmarsch (1849). For Schumann this was not a nostalgic look back to his past, but rather an indulgent, and selectively pragmatic look at his ‘Péchés de jeunesse’.

❖ **Florestan revisited**

His looking back to the past, which lead him to compose Opp. 99 and 124, did not exclude the possibility of also looking towards the future and creating new pieces as well. In fact, in 1851 he composed Drei Fantasiestücke, another collection of ‘fantastical pieces’ after Op. 12 (and the chamber works Op. 83 and 88), which draw inspiration from his beloved E.T.A. Hoffmann. Once again we seem to see Florestan, Schumann’s mask of impetuous passion, counterbalancing the contemplative calmness of Eusebius. In these three pieces we find all of Florestan’s enthusiasm which appears spontaneous, taut and homogeneous (the indication ‘attacca’ makes them feel like one long phrase). Also, it is anchored in C minor, which can only be seen as a tribute to Beethoven under the aegis of an opus number which inevitably recalls his Op. 111, his last piano sonata so admired by Schumann. The two impassioned poles of the opening Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag and the final Kräftig und sehr markirt are, in fact, in C minor, as is the middle intermezzo of the second piece, Zeimlich Langsam, a splendid ‘lied’ in A flat major.

❖ **Another Carnival**

It was on 27 February 1854, that Schumann walked into the frigid waters of the Rhine after leaving his home on the Bilkerstrasse, wearing slippers and a smok-

ing jacket. It was the last day of carnival, and perhaps some people thought he was in costume. Instead, he had been abandoned by his faithful masks and protective shadow cones, first by Florestan, then by Eusebius, he who, more than anything else, had 'sung' of the Carnival (Carnaval op. 9, Faschingsschwank aus Wien op. 26). A true twist of fate. But in Schumann's mind, in that month of February when 'it was getting dark' (as he writes on the 6th in a letter to Joachim) there was only space for his aural hallucinations originating from his hearing problems, for his internal orchestra which performed music that was at times beautiful and at others unbearable, and for the devils that produced it. He asked if it was angels, or the spirits of Schubert and Mendelssohn who dictated to him - a few days before his insane action - the theme which later became the notes for Geistervariationen. In reality, the theme was clearly his since he had used it in his Violin Concerto dedicated to Joachim the previous year. Later it was used by Brahms in his four-hands Piano Variations Op. 23, dedicated to Julie Schumann, and in the lied Frühlings Ankunft. From this simple, sublime theme (Leise, innig), he composed (transcribed/rewrote) a purely poetic chorale in E flat major, during the night between the 17th and 18th of February, five surprisingly overstylised variations for those days of torment. He worked on them between the 22nd and 23rd, then he left the score open during that absurd Carnival, and returned to complete it after that tragic event. It was his last gift to Clara, given to her with the help of a friend Rosalie Leser. It was a bequest which she interpreted as a memento, initially preventing her from performing or publishing it. Clara exchanged the gift with a small bouquet of violets which Schumann took on his trip to Endenich.



Endenich

For some it is an arduous task to precisely define, if ever possible, his pathological state. For us it will suffice to return to some of the images from this well-known story,

true fragments of a shattering mirror, to close the circle on Geistervariationen, and on all of the rest. Schumann was in Endenich from the beginning of March in the psychiatric hospital of Dr Richarz, from which he was never discharged. He himself had asked to be admitted. Bonn was nearby, and the monument to Beethoven was his only destination on his rare outings. Outside music continued to flow on the ‘new paths’ he himself foresaw, and Clara, Joachim, and ‘the demons’ Brahms and Dietrich continued to create and share them. Indoors, in the inexorable rhythm of the sanatorium – so often described in positive terms to not appear otherwise – Schumann held onto what little was left: family portraits and that of Brahms, atlases, dominoes, lists which he obsessively compiled, the very few letters and even fewer visits (Clara was prohibited to see him until his very last days), the piano which he was allowed, the notation paper on which he was still able to compose something, when the ‘evil devil’ did not ‘restrain his arm’ of course. It is impossible to confine to those rooms his inner world nourished by music and poetry, by his visionary imagination, and by his affections and masks. In fact this world would live on in Endenich, finally free.

Silvia Paparelli
Translated by Leo Paul Chiarot



ROBERT SCHUMANN

1810
1856

Bunte Blätter Op.99

1.	I	Nich schnell, mit innigkeit	1:50
2.	II	Sehr rasch	0:53
3.	III	Frisch	0:56
4.	IV	Ziemlich langsam	2:13
5.	V	Schnell	0:41
6.	VI	Ziemlich langsam, sehr gesangvoll	1:35
7.	VII	Sehr langsam	2:46
8.	VIII	Langsam	1:23
9.	IX	Novellette. Lebhaft	2:35
10.	X	Präludium. Energisch	1:25
11.	XI	Marsch. Sehr getragen	6:05
12.	XII	XII Abendmusik. Im Menuett-Tempo	4:19
13.	XIII	Scherzo. Lebhaft	4:20
14.	XIV	Geschwindmarsch. Sehr markirt	3:11

Fantasiestücke Op.111

15.	I	Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag	2:23
16.	II	Ziemlich langsam	5:36
17.	III	Kräftig und sehr markirt	3:20

Thema mit Variationen Wo024 (Geistervariationen)

18.	Tema. Leise, innig	2:07
19.	Var. 1	1:28
20.	Var. 2 Canonisch	1:23
21.	Var. 3 Etwas belebter	1:35
22.	Var. 4	1:58
23.	Var. 5	3:38

TT 59:00

FRANCESCO GRANO



Nato a Catanzaro, si è diplomato in pianoforte presso il Conservatorio di Musica *Licinio Refice* di Frosinone all'età di 17 anni. Successivamente consegne il diploma di alto perfezionamento presso l'Accademia Pianistica Internazionale *Incontricon il Maestro* di Imola sotto la guida di Roberto Giordano, Piero Rattalino ed Enrico Pace.

Fin dall'età di nove anni ha tenuto regolarmente concerti pubblici e recital solistici in molte città italiane e all'estero (Francia, Polonia, Belgio, Olanda, Emirati Arabi), riscuotendo sempre grande successo. Si è esibito in teatri e sale da concerto come la *Sala Mozart* dell'Accademia Filarmonica di Bologna, *Teatro dell'Aquila* di Fermo, *Musei Capitolini* in Roma, *Sala Majeska* di Pila (Polonia), *Teatro Comunale* di Si-

racusa, *Galleria di Arte Moderna* di Milano, *Foyer Rossini* del Teatro Comunale di Bologna, *Teatro Ebe Stignani* di Imola, *Teatro Palladium* di Roma e tanti altri.

Tra i festival musicali e gli enti concertistici che lo hanno ospitato si ricordano tra i più importanti: *Accademia Filarmonica* di Bologna, *Festival Pianistico Internazionale Mario Ghislandi*, *Pila Festival&Academy*, *Amici della Musica di Modena*, *Armonie della Sera*, *Associazione Siracusana Amici della Musica*, *Lirico Festival* del

Teatro Comunale di Bologna, *Imola Summer Music Academy and Festival*, IMEP di Namur (Belgio). È stato solista anche con diverse orchestre quali *I Solisti Aquilani*, la *Youth Orchestra* del Teatro Comunale di Bologna e la *Roma Tre Orchestra*, collaborando con direttori d'orchestra quali Sieva Borzak, Cinzia Pennesi, Tonino Battista e Anna Handler.

Ha partecipato a numerosi concorsi pianistici nazionali e internazionali, distinguendosi con merito e vincendo svariati premi. Nel 2017 è stato selezionato dalla *Yamaha Music Foundation of Europe* tra i sei finalisti per la borsa di studio.

Francesco Grano was born in Catanzaro and received his piano diploma from the Licinio Refice Conservatoire in Frosinone at the age of 17. He subsequently obtained a diploma of higher education from the International Piano Academy Incontri con il Maestro in Imola under the guidance of Roberto Giordano, Piero Rattalino, and Enrico Pace.

Since the age of nine he has regularly given public concerts and solo recitals in many Italian cities and abroad (France, Poland, Belgium, Holland, and the Arab Emirates), always enjoying great success. He has performed in theatres and concert halls, such as the Sala Mozart of the Accademia Filarmonica in Bologna, Teatro dell'Aquila in Fermo, Musei Capitolini in Rome, Sala Majeska in Pila (Poland), Teatro Comunale in Syracuse, Galleria di Arte Moderna in Milan, Foyer Rossini in the Teatro Comunale in Bologna, Teatro Ebe Stignani in Imola, Teatro Palladium in Rome, and in many others.

Among the most important music festivals and concert organisations that have invited him to perform are: Accademia Filarmonica di Bologna, Mario Ghislandi International Piano Festival, Pila Festival and Academy, Amici della Musica di Modena,

Armonie della Sera, Associazione Siracusana Amici della Musica, Lirico Festival at the Teatro Comunale in Bologna, Imola Summer Music Academy and Festival, and IMEP in Namur (Belgium). He has also performed as a soloist with various orchestras, such as I Solisti Aquilani, the Youth Orchestra of the Teatro Comunale di Bologna and the Roma Tre Orchestra, collaborating with conductors, such as Sieva Borzak, Cinzia Pennesi, Tonino Battista and Anna Handler.

He has also participated in numerous national and international piano competitions, distinguishing himself and winning several prizes. In 2017, he was selected for a scholarship by the Yamaha Music Foundation of Europe among six finalists.