

**ANNA  
VINNITSKAYA**

**BRAHMS  
BACH-BRAHMS**

*α*

**MENU**

**TRACKLIST**

**KOMMENTAR VON CLEMENS MATUSCHEK**

**TEXTE DE CLEMENS MATUSCHEK**

**TEXT BY CLEMENS MATUSCHEK**



# JOHANNES BRAHMS

(1833-1897)

## 1 CHACONNE FOR LEFT HAND

AFTER JOHANN SEBASTIAN BACH'S PARTITA FOR VIOLIN SOLO  
NO. 2 IN D MINOR, BWV 1004, TRANSCRIBED FOR PIANO BY  
JOHANNES BRAHMS

14'10

## KLAVIERSTÜCKE, OP.76

- |   |                                 |      |
|---|---------------------------------|------|
| 2 | I. CAPRICCIO IN F SHARP MINOR   | 3'25 |
| 3 | II. CAPRICCIO IN B MINOR        | 3'13 |
| 4 | III. INTERMEZZO IN A FLAT MAJOR | 2'06 |
| 5 | IV. INTERMEZZO IN B FLAT MAJOR  | 1'56 |
| 6 | V. CAPRICCIO IN C SHARP MINOR   | 2'52 |
| 7 | VI. INTERMEZZO IN A MAJOR       | 3'41 |
| 8 | VII. INTERMEZZO IN A MINOR      | 3'14 |
| 9 | VIII. CAPRICCIO IN C MAJOR      | 3'20 |

## TWO RHAPSODIES, OP.79

- |    |                          |      |
|----|--------------------------|------|
| 10 | RHAPSODY NO.1 IN B MINOR | 8'05 |
| 11 | RHAPSODY NO.2 IN G MINOR | 5'37 |

**SEVEN FANTASIES, OP.116**

|           |                           |             |
|-----------|---------------------------|-------------|
| <b>12</b> | I. CAPRICCIO IN D MINOR   | <i>2'19</i> |
| <b>13</b> | II. INTERMEZZO IN A MINOR | <i>3'41</i> |
| <b>14</b> | III. CAPRICCIO IN G MINOR | <i>2'52</i> |
| <b>15</b> | IV. INTERMEZZO IN E MAJOR | <i>4'04</i> |
| <b>16</b> | V. INTERMEZZO IN E MINOR  | <i>2'56</i> |
| <b>17</b> | VI. INTERMEZZO IN E MAJOR | <i>2'54</i> |
| <b>18</b> | VII. CAPRICCIO IN D MINOR | <i>2'20</i> |

**TOTAL TIME : 72'51**

**ANNA VINNITSKAYA** PIANO

# KONZENTRIERTE MUSIK VON CLEMENS MATUSCHEK

Es war eine Sensation: 2009 wurde Anna Vinnitskaya als jüngste Klavierprofessorin Deutschlands an die Hamburger Musikhochschule berufen – im Alter von gerade einmal 26 Jahren. Kurz zuvor hatte sie als zweite Frau überhaupt den berühmten Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel gewonnen, gefolgt von zahlreichen Auftritten in den wichtigsten Konzerthallen der Welt. Eine steile Karriere für die zierliche Musikerin aus der Stadt Noworossiysk am Ostufer des Schwarzen Meeres. Vier CDs hat sie bisher veröffentlicht und dabei eine gewisse Vorliebe für ihre russischen Landsleute Rachmaninow, Prokofjew und Schostakowitsch erkennen lassen, aber auch für die farbenreichen Klangwelten von Maurice Ravel.

Nun legt Anna Vinnitskaya ihr fünftes Album vor und erweist damit erstmals dem bedeutendsten Komponisten ihrer Wahlheimat Hamburg Reverenz: Johannes Brahms. Es zeugt von Mut und künstlerischer Reife, dass sie dafür weder seine frühen Sonaten auswählte noch die hochvirtuosen Variationenzyklen seiner mittleren Schaffensphase. Stattdessen konzentriert sie sich auf jene späten Werke, die Brahms' Zeitgenossen mitunter als sperrig empfanden. In ihnen verabschiedete sich der Komponist vom groß dimensionierten Stil in der Tradition Beethovens und wandte sich der lyrischen Kleinform zu. Eine Entwicklung, die Anna Vinnitskaya so auf den Punkt bringt: „Je älter er wurde, desto weniger musikalische Zeit brauchte er, um sich auszudrücken. Musik-Konzentrat pur.“

**Bach-Brahms: Chaconne d-Moll** (ca. 1720 / 1877)

Brahms' Vorbild für konzentrierte Musik mag Johann Sebastian Bach gewesen sein. Über dessen d-Moll-Chaconne für Violine solo schrieb er fasziniert: „Diese Chaconne ist eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf einem einzigen Notensystem, für ein kleines Instrument, schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen.“ Brahms' Begeisterung schlug sich 1877 in einer Klaviertranskription nieder, die Anna Vinnitskaya an den Anfang dieses Albums stellt. Im Gegensatz zur später entstandenen Fassung von Ferruccio Busoni, der stark in die Musik eingriff und zahlreiche virtuose Effekte einstreute, erlegte sich Brahms die Einschränkung auf, möglichst wenig zu verändern und das Stück nur mit der linken Hand zu spielen – eine Aufgabe, die er selbst mit dem sprichwörtlichen Ei des Kolumbus verglich. „Früher habe ich gerne und oft die Busoni-Bearbeitung gespielt“, berichtet Anna Vinnitskaya, „aber inzwischen ist mir die ‚ehrliche‘ Brahms-Version viel näher.“

Vor allem ein Aspekt fasziniert sie: „Auf dem Klavier liegen die Töne sichtbar vor dir, auf der Geige muss man sie erst finden. Das erzeugt eine innere Spannung, die uns Pianisten oft fehlt. Die künstliche Beschränkung auf die linke Hand – und die Tatsache, dass Bachs Musik eben nicht fürs Klavier konzipiert und daher extrem unbequem zu spielen ist – versetzt uns in eine ähnliche Situation. Im Studio habe ich gedacht: Warum nimmst du nicht die rechte Hand dazu? Keiner wird es hören. Aber erstens fehlt dann diese innere Spannung – und zweitens hat der Tonmeister immer geguckt, dass ich nicht schummele ...“ Eine „Übung für die linke Hand“, wie Brahms seine Bearbeitung im Untertitel bezeichnete, hat Anna Vinnitskaya übrigens eigentlich nicht nötig: Sie ist Linkshänderin.

## **Acht Klavierstücke op. 76 (1878)**

Als Brahms 1878 im Sommerurlaub am Wörthersee seine Acht Klavierstücke komponierte, hatte er 15 Jahre lang kein Klavierwerk geschrieben, dafür aber seine ersten beiden Sinfonien und das „Deutsche Requiem“ vollendet. Im Vorjahr war er zudem an der Schumann- und an der Chopin-Gesamtausgabe beteiligt gewesen. Möglich, dass ihn diese Musik – Schumanns Charakterstücke, Chopins Mazurken – dazu anregte, mit kleinen Formen zu experimentieren. Seinem Freund Theodor Billroth jedenfalls fiel diese Parallele sofort auf, als er sich über die „prächtigen Stücke“ freute.

Seltsam spartanisch, fast modern mutet nur der Titel „Klavierstücke“ an. Es handelt sich dabei um je vier Capriccios und Intermezzi, wobei erstere tendenziell bewegter, letztere eher introspektiv erscheinen. Tatsächlich haderte Brahms bis zuletzt mit der Bezeichnung der Sammlung. Verzweifelt schrieb er seinem Verleger Simrock (der ohnehin schon drängelte und scherzhaft mit Möbelpfändung drohte): „Wissen Sie einen Titel!?!?!?!? ‚Aus aller Herren Länder‘ wäre der aufrichtigste ...“ Anna Vinnitskaya kann diese Namensfindungsschwierigkeiten gut verstehen: „Der Charakter der Stücke ist wirklich schwer zu beschreiben. Wie hätte er sie sonst nennen sollen? Nocturne oder Träumerei trifft es auch nicht, obwohl es Passagen gibt, die daran erinnern. Die vagen Titel lassen dem Interpreten jedenfalls viel Raum für eigene Assoziationen, und das gefällt mir.“

## **Zwei Rhapsodien op. 79 (1879)**

Von ganz anderem Zuschnitt sind die beiden Rhapsodien, die im Folgejahr am gleichen Ort entstanden. Bei beiden handelt es sich um raumgreifende, äußerst leidenschaftliche Werke. Dieser Gestus zielt wohl auf die Widmungsträgerin Elisabeth von Herzogenberg, selbst eine hervorragende Pianistin, für die Brahms damals schwärmte (leider war sie verheiratet). Sie

hörte aus der Musik ein „sonderbares Ebben und Fluten“ heraus – was sich auf einzelne Phrasen ebenso beziehen lässt wie auf die große ABA-Form der ersten Rhapsodie, meint Anna Vinnitskaya: „In den Außenteilen schlagen die Wogen der Flut über einem zusammen, während im ruhigen Mittelteil sozusagen Ebbe herrscht. Wie eine Rückblende, wenn sich jemand inmitten der Stürme des Lebens an die schönsten Momente seiner Kindheit erinnert. Interessanterweise sieht Brahms für diesen Abschnitt aber kein langsames Tempo vor. Ich versuche daher, stringent zu spielen und die Musik nicht unnötig zu versüßen.“

Zweifel bei der Namensgebung gab es übrigens auch hier. Denn wie schon Elisabeth von Herzogenberg selbst anmerkte, steht Brahms' wohldurchdachte Art zu komponieren im krassen Gegensatz zum improvisatorischen Gestus, der eine Rhapsodie à la Franz Liszt eigentlich auszeichnet.

### **Sieben Fantasien op. 116 (1892)**

Auch hinter den Sieben Fantasien verbirgt sich wieder eine Reihe von Capriccios und Intermezzi. In ihnen (und drei weiteren Sammlungen, die noch folgen sollten) findet Brahms zur absoluten Essenz seiner Klaviersprache, die sich durch extreme Ausdrucksbereiche ebenso auszeichnet wie durch raffinierte Kontrapunktik und vielschichtige motivische Verknüpfungen der einzelnen Stücke. Die Reduktion auf wenige musikalische Elemente und der Verzicht auf jedweden Zierrat inspirierte moderne Komponisten wie Arnold Schönberg, verstörte aber Zeitgenossen wie Hugo Wolf, der spöttelte: „Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren, hat in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden. Ganz wie der liebe Gott versteht auch Brahms sich auf das Kunststück, aus nichts etwas zu machen.“ Brahms selbst war über solche Kritik längst erhaben; insbesondere die Nr. 5 – zu spielen „mit intimstem Gefühl“ – zeigt einen altersweisen Komponisten, der den Blick in die Ferne richtet.

# UN CONCENTRÉ DE MUSIQUE PAR CLEMENS MATUSCHEK

La nouvelle fit sensation : lorsqu'en 2009 Anna Vinnitskaya fut nommée au Conservatoire supérieur de musique de Hambourg, elle était tout juste âgée de 26 ans – c'était le plus jeune professeur de piano d'Allemagne. Peu de temps auparavant, elle avait été la deuxième femme à remporter le célèbre Concours musical international Reine Élisabeth de Belgique à Bruxelles, après quoi elle avait donné de nombreux concerts dans les salles les plus prestigieuses du monde : une carrière fulgurante pour cette délicate musicienne née à Novorossiisk, sur la rive orientale de la mer Noire. Dans les quatre CD qu'elle a publiés jusqu'à présent, elle manifeste une certaine préférence pour ses compatriotes russes, Rachmaninov, Prokofiev et Chostakovitch, mais aussi pour l'univers sonore si coloré de Maurice Ravel.

Voici donc son cinquième disque, dans lequel elle rend pour la première fois hommage au principal compositeur de Hambourg, sa ville d'élection : Johannes Brahms. Signe de courage et de maturité artistique, Anna Vinnitskaya n'a pas choisi ses sonates de jeunesse ni les cycles de variations très virtuoses de sa période médiane. Elle a préféré se concentrer sur les œuvres tardives de Brahms, celles qui embarrassèrent parfois ses contemporains. Avec ces pièces pour piano, le compositeur abandonnait le style aux grandes dimensions de la tradition beethovénienne et se tournait vers le lyrisme de la forme brève. Anna Vinnitskaya résume cette évolution en ces termes : « L'âge venant, il avait de moins en moins besoin de temps musical pour s'exprimer. Un pur concentré de musique. »

**Bach-Brahms : Chaconne en *ré* mineur** (vers 1720 / 1877)

Brahms a pu trouver le modèle de cette musique dense chez Johann Sebastian Bach. Fasciné par la *Chaconne* en *ré* mineur pour violon seul, il écrivait : « Cette chaconne est un des morceaux de musique les plus merveilleux, les plus incompréhensibles. Sur une seule portée, pour un petit instrument, cet homme écrit un univers entier rempli des pensées les plus profondes et des sensations les plus puissantes. » L'enthousiasme de Brahms se traduisit en 1877 par une transcription pour piano de cette chaconne, qu'Anna Vinnitskaya joue au début de ce disque. Au contraire de la version plus tardive de Ferruccio Busoni, qui est beaucoup intervenu dans la musique de Bach, multipliant les effets de virtuosité, Brahms s'imposa la limitation de modifier le moins possible la partition originale et de ne la jouer qu'avec la main gauche – un exploit qu'il compara lui-même au célèbre œuf de Colomb. « Auparavant, je jouais régulièrement et avec plaisir la transcription de Busoni, rapporte Anna Vinnitskaya, mais à présent, je préfère de beaucoup la version plus “honnête” de Brahms. » Un aspect surtout la fascine : « Sur un piano, les notes sont devant soi, bien visibles, mais sur un violon, il faut d'abord les trouver. Cela produit une tension intérieure qui manque souvent aux pianistes. La limitation artificielle à la main gauche nous place dans une situation analogue – en plus du fait que la musique de Bach n'a précisément pas été composée pour le piano et qu'elle est de ce fait très inconfortable à jouer sur cet instrument. En studio, je me suis dit : pourquoi ne pas utiliser la main droite ? Personne ne l'entendra. Mais cela aurait fait disparaître cette tension intérieure – et puis l'ingénieur du son a constamment vérifié que je ne trichais pas... » En fait, Anna Vinnitskaya n'a pas besoin de cet « exercice pour la main gauche » qu'est la transcription de Brahms, à en croire son sous-titre : elle est gauchère.

## **Huit pièces pour piano op. 76 (1878)**

Lorsqu'en 1878, lors de vacances estivales au Wörthersee, Brahms composa les huit pièces de l'opus 76, cela faisait quinze ans qu'il n'avait rien écrit pour le piano, mais il avait terminé ses deux premières symphonies ainsi que son *Requiem allemand*. L'année précédente, il avait en outre participé à l'édition complète des œuvres de Schumann et de Chopin. Certaines de leurs compositions – les pièces de caractère de Schumann, les mazurkas de Chopin – l'auront peut-être incité à expérimenter avec les formes brèves. Le rapprochement s'imposa aussitôt à son ami Theodor Billroth lorsqu'il lui exprima sa joie à propos de ces « pièces splendides ».

Le titre de « pièces pour piano » produit un effet étonnamment laconique, presque moderne. Il s'agit en fait de quatre capriccios et de quatre intermezzos, les premiers légèrement plus agités, les derniers plutôt introspectifs. De fait, Brahms hésita jusqu'au dernier moment dans le choix du titre du recueil. En désespoir de cause, il écrivit à l'éditeur Simrock (qui le pressait déjà en le menaçant par plaisanterie de faire saisir ses meubles) : « Avez-vous une idée de titre !???!! “Des quatre coins du monde” serait le plus honnête... » Pour Anna Vinnitskaya, cette difficulté à trouver un nom est très compréhensible : « Le caractère de ces pièces est vraiment difficile à décrire. Comment aurait-il dû les appeler ? Nocturnes ou rêveries ne conviennent pas, bien qu'il y ait des passages qui y font penser. Les titres vagues laissent en tout cas une grande liberté à l'interprète pour ses associations personnelles, et cela me plaît. »

## **Deux rhapsodies op. 79 (1879)**

Les deux *Rhapsodies* qui virent le jour l'année suivante au même endroit sont d'une tout autre facture. Il s'agit dans les deux cas d'œuvres de grandes dimensions, et d'un

caractère très passionné. Cet aspect renvoie sans doute à la dédicataire, Elisabeth von Herzogenberg, elle-même pianiste remarquable dont Brahms s'était alors épris (elle était malheureusement mariée). Elle entendait dans cette musique un « étrange flux et reflux » – ce que l'on peut rapporter à certaines phrases musicales aussi bien qu'à la grande forme A-B-A de la première rhapsodie, selon Anna Vinnitskaya : « Dans les première et troisième parties, les vagues du flux nous submergent, tandis que dans la paisible partie médiane, on assiste pour ainsi dire au reflux. Comme dans une vision rétrospective, quand, au milieu des orages de la vie, on se rappelle les plus beaux moments de son enfance. Il est intéressant de noter que Brahms n'indique pas un tempo plus lent pour cette section. J'essaie donc de jouer de façon cohérente et de ne pas rendre la musique inutilement mièvre. »

Il y eut d'ailleurs ici aussi des hésitations quant au titre. Comme l'avait déjà remarqué Elisabeth von Herzogenberg, la façon de composer de Brahms, mûrement réfléchie, forme un contraste frappant avec le geste improvisateur qui caractérise une rhapsodie à la Franz Liszt.

### **Sept fantaisies op. 116 (1892)**

Derrière ces sept *Fantaisies* se cache encore une fois une série de capriccios et d'intermezzos. Brahms atteint ici (comme dans les trois autres recueils qui suivent) la quintessence de son langage pianistique, caractérisé par des moments d'extrême expressivité, un contrepoint raffiné et des relations thématiques complexes entre les différentes pièces. La limitation de la musique à quelques rares éléments et le renoncement à toute forme d'ornement ont inspiré des compositeurs modernes comme Arnold Schoenberg, mais plutôt perturbé les contemporains comme Hugo Wolf, qui ironisait : « L'art de composer sans idée a trouvé en Brahms son plus digne représentant. Tout comme le bon Dieu, Brahms réussit

le tour de force de créer quelque chose avec rien. » Il y avait déjà longtemps que Brahms était au-dessus de ce genre de critique : la pièce n° 5 en particulier – à jouer « avec un sentiment très intime » (« *intimissimo sentimento* ») – nous montre un compositeur dans la sagesse du grand âge, le regard tourné vers les lointains.

# MUSICAL ESSENCE

## BY CLEMENS MATUSCHEK

It made quite a splash in the press when Anna Vinnitskaya was appointed Germany's youngest Professor of Piano Studies by the Musikhochschule Hamburg in 2009 – at the age of just twenty-six. Shortly before she had won the prestigious Queen Elisabeth Competition in Brussels – only the second woman to do so – going on to give countless recitals in the world's most important concert halls: a steep career curve for the svelte artist from the eastern Black Sea coastal city of Novorossiysk. The four CDs she has recorded so far show a definite partiality for the music of her Russian compatriots Rachmaninov, Prokofiev and Shostakovitch – but also for the multi-coloured sound world of Maurice Ravel.

Now Anna Vinnitskaya presents her fifth album, one that pays homage to the greatest composer of her chosen city of Hamburg: Johannes Brahms. It speaks for her courage and artistic maturity that she has not selected his early sonatas, nor the highly virtuosic cycles of variations from his creative middle years. Instead she concentrates on those later works that Brahms's contemporaries often found problematic. Here the composer bade farewell to the broad dimensions of Beethovenian tradition, and turned instead to brief, lyrical forms. Anna Vinnitskaya succinctly sums up this new development: 'The older he got, the less musical time he needed to express himself: it's the pure, concentrated essence of music.'

## **Bach-Brahms: Chaconne in D minor** (ca.1720/1877)

Brahms's model for the art of musical concentration may have been Johann Sebastian Bach, whose D minor Chaconne for solo violin he described, entranced, as 'one of the most wondrous, unfathomable pieces of music ever written. On a single musical stave, writing for a small instrument, this man creates a whole world of the most profound thoughts, and the most powerful emotions.' Brahms's enthusiasm found expression in a piano transcription of 1877 that Anna Vinnitskaya places at the beginning of her recorded recital. In contrast to the later version of Ferruccio Busoni, who flagrantly refashioned Bach's music and sprinkled it freely with virtuoso effects, Brahms consciously restricted himself, altering as little as possible, and playing the piece with the left hand alone – a challenge he himself compared to the legendary puzzle of Columbus's Egg. 'In the past I often played the Busoni arrangement with enjoyment', notes Anna Vinnitskaya, 'but in the meantime the more "honest" Brahms version is much closer to my heart.'

One aspect fascinates her above all: 'On the piano you can actually see the notes - the keys are right in front of you. On the violin you have to find them first. That creates an inner tension that we pianists often lack. The artistic restriction of playing with only the left hand – and the fact that Bach's music was not conceived for the keyboard, and is therefore extremely awkward to play – puts us in the same kind of situation as a violinist. In the recording studio I thought to myself: 'Why not use the right hand as well? No one will hear it.' But if you do that, the inner tension is missing – and besides, the recording engineer kept looking to make sure I wasn't cheating!' Incidentally, Anna Vinnitskaya isn't herself in need of 'An Exercise for the Left Hand' (Brahms's sub-title for the work) – she is left-handed.

## **Eight Piano Pieces Op.76 (1878)**

When Brahms composed his *Eight Piano Pieces* while on summer holiday at Lake Wörthersee, he hadn't written for the piano for fifteen years, completing instead his first two symphonies and the *German Requiem*. The previous year had seen him collaborate on the complete editions of Schumann and Chopin. Possibly this music – Schumann's character pieces, and the Mazurkas of Chopin – inspired him to experiment with small-scale forms. His friend Theodor Billroth certainly noticed the parallels, when expressing his appreciation of these 'splendid pieces'.

As a title, *Piano Pieces* sounds strangely austere – almost modern. There are four Capriccios with a sense of onward movement, and four rather introspective Intermezzi. Up to the last moment Brahms was unsure what to call the collection. His publisher Simrock was already pressurising him – even jokily threatening to confiscate his furniture – when the composer wrote to him in anguish: 'Can *you* think of a title!?!?!?!? 'From All Over The World' would probably be the most candid one ...' Anna Vinnitskaya has a lot of sympathy with the difficulty of hitting on the right name: 'The character of these pieces is really difficult to describe. What else could he have called them? "Nocturne" or "Reverie" wouldn't be right either, though some passages are reminiscent of that genre. Anyhow, the vague titles leave a lot of room for the interpreter's own associations: I like that.'

## **Two Rhapsodies Op.79 (1879)**

The two *Rhapsodies* composed at that same summer resort a year later are of quite a different cut. Both works are expansive and extremely passionate – a musical message doubtless aimed at their dedicatee, Elisabeth von Herzogenberg, an excellent pianist on whom Brahms had a crush (alas, she was married). She perceived in the music 'an

extraordinary ebb and flow’ – for Anna Vinnitskaya that applies both to the individual phrases and to the overall ABA structure of the first Rhapsody: ‘In the outer sections the flood-waves seem to wash over you, while the calm central section is a kind of receding ebb tide. It’s like a flashback, when someone buffeted by life’s storms recalls the happiest moments of childhood. Interestingly though, Brahms doesn’t prescribe a slower tempo here – so I try to play strictly in tempo, not to oversweeten the music unnecessarily.’

And here too, Brahms had doubts about the title. For as Elisabeth von Herzogenberg herself noted, Brahms’s carefully crafted art of composition is starkly opposed to the improvisatory style of a Rhapsody by Franz Liszt.

### **Seven Fantasies Op.116** (1892)

Under the general title *Seven Fantasies* we find another set of Capriccios and Intermezzi. In them, and in three further sets that were to follow, Brahms achieved the absolute essence of his pianistic language: an extreme range of expression, refined contrapuntal writing, and motivic connections on many levels between the individual pieces. His whittling down to just a few musical elements, and his renunciation of any ornament, inspired modern composers such as Arnold Schoenberg – though it irritated contemporaries of Brahms such as Hugo Wolf, who sneered: ‘The art of composing without ideas has found its worthiest representative in Brahms who – just like the Almighty – expertly performs the trick of making something out of nothing!’ But by then Brahms was long since above all criticism: in particular the fifth piece, to be played ‘with the utmost inwardness of feeling’ shows a composer grown old and wise, gazing away into the distance.

RECORDED FROM 7 TO 10 SEPTEMBER AT REITSTADEL, NEUMARKT (GERMANY)

PHILIPP NEDEL RECORDING PRODUCER & MASTERING

MARTIN KISTNER RECORDING ENGINEER

THORSTEN WEIGELT & MARTIN KISTNER EDITING

GERD FINKENSTEIN PIANO TUNER

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & ARTWORK

GELA MEGRELIDZE COVER & INSIDE PHOTO

**ALPHA CLASSICS**

DIDIER MARTIN DIRECTOR

PAULINE PUJOL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 231 © & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2015



ALSO AVAILABLE  
ALPHA 203