



Galina Ustvolskaya

Patricia Kopatchinskaja
Markus Hinterhäuser
Reto Bieri

ECM NEW SERIES

Galina Ustvol'skaya

Patricia Kopatchinskaja, violin

Markus Hinterhäuser, piano

Reto Bieri, clarinet



Galina Ustvolskaya (1919–2006)

1 **Sonata for violin and piano** (1952) 22:35

2–4 **Trio for clarinet, violin and piano** (1949)

I Espressivo 6:07

II Dolce 3:56

III Energico 6:08

5 **Duet for violin and piano** (1964) 29:20



„Mein ganzes Ich in meine Werke legen“ – Galina Ustvolskaya

Es steht außer Frage, dass Galina Ivanovna Ustvolskaya – am 17. Juni 1919 in Petrograd (Leningrad/St. Petersburg) geboren und am 22. Dezember 2006 in dieser Stadt gestorben, die sie zeitlebens nur selten verlassen und „über alles und bis zum letzten“ geliebt hat – zu den eigenständigsten Komponisten in und außerhalb der Sowjetunion gehört. Im Schaffen von so unterschiedlichen Komponisten ihrer Generation wie den wenig älteren John Cage (1912–1992), Witold Lutosławski (1913–1994), Leonard Bernstein (1918–1990) und Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) lassen sich zu Ustvolskayas nur 25 Werken aus 44 Jahren, die sie hat gelten lassen, so wenig Parallelen finden wie zu denen der etwas jüngeren Bruno Maderna (1920–1973), Astor Piazzolla (1921–1996) oder Iannis Xenakis (1922–2001). Die Komponistin hat zu dieser Einschätzung selbst kräftig beigetragen und auf ihrer völligen Unabhängigkeit, nicht nur von ihrem Kompositionslehrer Schostakowitsch (1906–1975), insistiert: „Es besteht keine wie auch immer geartete Beziehung zwischen meiner Musik und der eines anderen lebenden oder toten Komponisten“, schrieb sie.

So ist sie selbst und ihre Musik bereits zu Lebzeiten zu einer Art Mythos geworden, der den Zugang zu ihren ungewöhnlichen Werken – soweit heute zugänglich – ebenso verstellt wie die Tatsache, dass diese erst seit den 1980er Jahren außerhalb ihrer Geburtsstadt

langsam bekannt geworden sind. Verlässliche Informationen über ihre Biographie hat sie selbst so weit wie möglich verschwiegen und von Analysen ihrer Musik dringend abgeraten. Die in ihrer Studienzeit bei Dmitri Schostakowitsch entstandenen Werke (u.a. Variationen für zwei Klaviere, ein Streichquartett sowie eine Sonate für Violoncello und eine Sonatine für Violine, beide mit Klavier) hat sie vernichtet und danach entstandene offenbar auch. Die sie gelten ließ, sind zudem öffentlich erst sehr spät und fast ausschließlich in Leningrad uraufgeführt worden (was „private“ Aufführungen bei klein besetzten Werken nicht ausschließt).

Das „avantgardistische“ Schaffen von Galina Ustvol'skaya lässt sich in keinem Falle von den tiefgreifenden Veränderungen in der Politik, der Kultur und der Musik in der Sowjetunion seit der Oktoberrevolution 1917 trennen. Als der von Stalin betriebene, vor allem gegen Dmitri Schostakowitsch gerichtete Artikel „Chaos statt Musik“ im Januar 1936 erschien, besuchte Galina Ivanovna die Grundschule und begann ein Jahr später ihr Musikstudium in der Musikfachschule. Von 1939 bis 1947 war sie Kompositionsstudentin von Schostakowitsch am Leningrader Konservatorium.

Ein Jahr nach ihrem Studienabschluss fand im Januar 1948 der von Andrej Zhdanov bestimmte Kongress statt, der alle Künstler in

der Sowjetunion auf die stalinistische Doktrin eines „sozialistischen Realismus“ festlegte; verlangt wurde jetzt eine allen Zuhörern „verständliche“ und die „Realität des Sozialismus“ und ihres Herrschers Stalin inhaltlich „widerspiegelnde“, staatlich kontrollierte Musik. Weitere entscheidende Daten waren der Tod Stalins 1953 und eine „Tauwetterperiode“ zur Zeit von Nikita Chruschtschow in den Jahren nach 1958.

Galina Ustvolskaya war durchaus nicht die einzige Künstlerin, deren Schaffen sich auf zwei unterschiedlichen Geleisen vollziehen musste: Auf der einen Seite Werke, die der staatlichen Ideologie des „sozialistischen Realismus“ entsprachen wie Schostakowitschs *Stepan Razin*-Kantate von 1949; wer andererseits glaubte, zudem unerwünschte, gar verbotene „avantgardistische“, sogenannt „formalistische“ Kompositionen zu schaffen, konnte sie nicht öffentlich zur Aufführung bringen. Auch Ustvolskaya schuf „konforme“ Werke, die zumeist recht bald gespielt und in der Presse auch besprochen wurden. Kenntnis haben wir von sieben, die zwischen 1958 und 1974, also während der sich anbahnenden „Tauwetterperiode“, im Staatsverlag gedruckt wurden. 1966 konnten dann allerdings auch die „avantgardistische“ *Sonate für Violine und Klavier* von 1952, 1967 das Klavierkonzert, 1970 das *Trio für Klarinette, Violine und Klavier* von 1946 und, 13 Jahre nach seiner Entstehung, 1977 das *Duett für Violine und Klavier* im Staatsverlag (Sovetskij kompozitor) veröffentlicht werden.

Über kein Thema ist ähnlich viel geschrieben – und vor allem spekuliert – worden wie über die persönlichen und musikalischen Beziehungen zwischen Galina Ustvol'skaya und ihrem Kompositionslehrer Dmitri Schostakowitsch. Dass er für ihre kompositorische Entwicklung von ausschlaggebender Bedeutung war, steht außer Frage. Was Galina Ustvol'skaya an avantgardistischer Musik sowjetischer wie westlicher Provenienz vertraut war, bleibt unbekannt, selbst wenn sie mit Schostakowitsch die Verehrung für Gustav Mahler teilte und gelegentlich von Werken von Strawinsky und Anton Webern gesprochen hat, allerdings offenbar nie von der russischen Avantgarde nach dem Ersten Weltkrieg, von Komponisten wie Nikolaj Roslavec, Aleksandr Mosolov oder André Lourié, die von der Kulturpolitik Stalins gnadenlos unterdrückt wurden. Galina Ustvol'skaya hat sich seit den späteren 1950er Jahren jedoch zunehmend schroffer von ihrem Kompositionslehrer Schostakowitsch distanziert und jegliche Form von Einfluss heftig bestritten. Dem steht entgegen, dass Schostakowitsch ihr *Trio für Klarinette, Violine und Klavier* in gleich zwei in seinem Schaffen ungewöhnlich bekenntnishaften Werken an zentralen Stellen zitiert hat: zuerst 1952 im 5. Streichquartett am Ende der Durchführung und der Coda des ersten Satzes und an einer zentralen Stelle im letzten der drei Sätze. Vielleicht noch ungewöhnlicher ist, dass er dasselbe Zitat aus dem dritten Satz des Klarinettentrios erneut im Opus 145, seiner späten *Suite auf Verse von Michelangelo Buonar-*

roti (1974), nicht nur zitiert, sondern Ustvolskayas Musik zum einzigen Material der Singstimme des neunten Liedes *Nacht* gemacht hat:

Sopra *La Notte del Buonarroto*, di Giovanni Strozzi

La Notte che tu vedi in sì dolci atti
dormir, fu da un Angelo scolpita
in questo sasso, e, perché dorme, ha vita:
destala, se nol credi, e parleratti.

Risposta del Buonarroto

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir, m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso.

Über *Die Nacht von Buonarroto*, von Giovanni Strozzi

Welch eine Nacht, die schlafend wir hier sehen,
sie schuf gewiss ein Engel eigenhändig.
Wenn sie auch steinern, ist sie doch lebendig:
Weck sie nur auf, sie wird dir Rede stehen.

Antwort von Buonarroto

Ich lieb den Schlaf, doch mehr noch: Stein zu sein.
Wenn rings nur Schande herrscht und nur Zerstören,
so heißt mein Glück: nicht sehen und nicht hören.
Drum leise, Freund, lass mich im Schlaf allein.

Schostakowitsch hat diesen alten Text sicherlich im Hinblick auf sein eigenes künstlerisches Selbstverständnis in einer kunstfeindlichen Zeit verwendet. Er verstand ihn aber auch in Bezug auf seine frühere Studentin, deren Musik er mehrmals gelobt und sie sogar als eine Komponistin bezeichnete, die ihn beeinflusst habe.

In Ustvol'skayas Trio in drei Sätzen – *Espressivo, Dolce, Energico* – fällt zunächst die auch im Klavierpart lineare, zumeist nur ein- und vor allem zweistimmige Schreibweise auf. Sie ist ein Merkmal einer neoklassischen wie auch der damals in Leningrad entstandenen Musik, wobei die Melodiebildung mit dominierenden Sekunden und Terzen wie die Mehrsätzigkeit des Trios Schostakowitsch durchaus nahe stehen. Ungewöhnlich ist allerdings die Dynamik, zumal erst in den späteren Werken extreme dynamische Gegensätze zu einem spezifischen Merkmal von Ustvol'skayas Musik werden. Auch hätte der Satz mit einem Abschluss mit Klarinette und Violine und einer einstimmigen absteigenden Tonfolge des Klaviers enden können. Doch er schließt mit einer weiteren Coda: In der rechten Hand die über viele Takte gehaltene piano-Tonfolge f–d–c / des–d, dazu in der tiefsten Lage der linken Hand, in unregelmäßigen Abständen, schlagzeugartig der Akkord Des / Es / es, immer – mit einer fff-Ausnahme – im pp. Das Werk war ursprünglich mit einer (später getilgten) Widmung versehen: „Trio im Gedenken der Freunde, die während des Krieges starben“.

1944 komponierte Schostakowitsch „in memoriam“ seines Freundes Ivan Sollertinskij sein Klaviertrio op. 67; dessen stampfendes Finale mit Verwendung eines hebräischen Themas ist eine „danse macabre“, ein Totentanz mit einem kontrastierend elegischen Schluss. Der Vergleich mit Ustvolaskayas Klarinettentrio drängt sich auf und lässt sowohl die Nähe der vormaligen Studentin erkennen – Linearität des musikalischen Satzes, dissonanzenreich, aber in tonalem Rahmen bleibend, scharf kontrastierende Stufendynamik, Verwendung von Ostinati und klare Gliederung des musikalischen Satzes in Teile ohne eigentliche „thematische Verarbeitung“. Ebenso deutlich aber ist dagegen Ustvolaskayas eigene asketisch ausgesparte, herbe Schreibweise, bei der auf großflächige Entwicklungen zugunsten nur geringfügig variierten kurzer Abschnitte verzichtet wird.

Bereits drei Jahre später wäre mit dem konventionell als *Sonate für Violine und Klavier* bezeichneten Werk ein derartiger Vergleich zwischen Lehrer und der jetzt selbst zur Lehrenden gewordenen Studentin nicht mehr möglich. In dieser Sonate hat sich Ustvolaskayas Zeitverständnis grundlegend verändert: Dieses einsätziges Werk ist nur am Beginn mit $J = 112$ (im ersten Druck noch $J = 112-104$) überschrieben und verläuft – abgesehen von einem *più mosso*-Teil – unverändert und ohne Taktstriche in 2007 Vierteln. Allerdings erscheinen zunehmend Abschnitte, die mit einer dichten Folge von Fermaten

durchsetzt sind und dadurch den Viertel-Puls außer Kraft setzen. Durch dieses Innehalten und kurze Ostinati tendiert die Musik zu einem in sich bewegten Stillstand.

Bemerkenswert, dass diese Sonate bereits 1958, zu Beginn der „Tauwetter-Periode“, als sie noch nicht gedruckt vorlag, einer amerikanischen Delegation bei einem Besuch in der UdSSR, der u.a. die Komponisten Roger Sessions und Roy Harris angehörten, zu Gehör gebracht wurde. Sollte ausgerechnet Ustvolskayas Werk von 1952, das überhaupt erst 1961 öffentlich uraufgeführt wurde, den Beweis für die „Offenheit“ des Regimes und seines Komponistenverbandes abgeben? Ein Jahr später erklang diese Sonate, zusammen mit Werken von Schostakowitsch und Andreij Volkonskij, auch beim Warschauer Herbst. Als Igor Strawinsky sie 1962 zusammen mit Robert Craft und Nicolas Slonimsky hörte, soll er mit einer der für ihn so charakteristischen enigmatischen Äußerungen reagiert haben: „Jetzt habe ich begriffen, was der ‚eiserne Vorhang‘ bedeutet.“

Es ist auffallend, dass nach dem *Grand Duet* für Violoncello und Klavier von 1959 bis 1970/71, der *Komposition Nr. 1 „Dona nobis pacem“* für Piccolo, Klavier und Tuba, nur das *Duett für Violine und Klavier* von 1964 (1968 in Leningrad uraufgeführt, erst 1977 gedruckt) bekannt geworden ist. Biographische Angaben über dieses Jahr-

zehnt fehlen fast völlig. Man weiß jedoch, dass der Leningrader Komponist Jurij Anatoljewitsch Balkaschin in (1923–1960), mit dem Galina Ustvol'skaya zusammenlebte, 1960 an der Folge eines epileptischen Anfalls starb. Sein Tod soll die Komponistin schwer belastet haben. Ab 1967 bewohnte sie zusammen mit ihrem Ehemann Konstantin (Kostia) Bagrenin (bis 1999 Makuchin, *1941), einem ihrer ehemaligen Studenten und Komponist „politischer Lieder“, bis zu ihrem Lebensende eine kleinen Wohnung etwas außerhalb des Zentrums von Leningrad. Auffallend ist auch, dass die nach diesem *Duett für Violine und Klavier* entstandenen Werke durch ihre Titel und die vertonten Texte eine „geistlich-religiöse“ Konnotation aufweisen, die im Duett, trotz aller Unterschiede zu den vorangegangenen Werken, nicht erkennbar ist.

Der niederländische Komponist und Kritiker Elmer Schoenberger hat Galina Ustvol'skaya als „the lady with the hammer“ bezeichnet und der sowohl Beatles- als auch Schostakowitsch-Spezialist Ian MacDonald schlug vor, sie die „Frau mit dem Dreschflegel“ zu nennen; er muss dabei an das Violine-Klavier-Duett gedacht haben, in dem ganze Abschnitte wie Peitschenhiebe klingen. Ian MacDonald verglich denn auch die „puritanisch peitschende Furie dieser Musik mit dem Bild des die Geldverleiher aus dem Tempel jagenden Christus“. Während Ustvol'skaya „nicht auf konventionelle Weise int-

rovertiert ist, richtet sich ihr künstlerisches Schaffen erbarmungslos nach dem Kern einer privaten Vision, ohne ablenkende (oder vergebende) Blicke in irgendeiner anderen Richtung, eine Art musikalische Simone Weil.“

Diese grundsätzliche und ausschließliche Deutung lässt sich, ohne dadurch Galina Ustvolskayas Zielsetzungen der früheren Werke in Zweifel zu ziehen, erst mit diesem Duett von 1964 ohne alle Abstriche erkennen. Es eröffnet in ihrem Schaffen ein völlig neues Kapitel, für das denn auch für die Komponistin selbst wie für ihre Hörer neue Kriterien gelten. Diese Neuartigkeit ist beim Hören sofort evident: Wie in der Violin-Sonate gibt es auch hier keine Taktstriche, jedoch auch keinen mit einer Metronomangabe fixierten Puls. Ostinat Wiederholungen sind kaum melodische Motive, sondern vielmehr dramatische Klanggesten, bei denen in der Partitur genau festgelegte Töne Tonballungen, Cluster sind, deren Farbigkeit, Dauern und irreguläre Repetitionen zählen. Auch die Rolle der Dynamik hat sich grundsätzlich verändert: Es gibt, mehr noch als früher, extreme Kontraste, doch das Duett ist während längerer Abschnitte sehr laut und gegen Ende zunehmend leise.

Es ist verständlich, dass ein solches Werk Anlass „programmatischer“ Erklärungsversuche wurde. Man sollte dies angesichts einer

Musik unterlassen, die das, was sie zum Ausdruck bringt – und sei es etwas rätselhaft Verborgenes –, ausschließlich mit musikalischen Mitteln erreicht. Galina Ustvol'skaja hat es 1994 selbst unmissverständlich geäußert: „Wenn ich mein ganzes Ich, alle meine Kräfte in meine Werke lege, dann muss man mich auch in neuer Weise hören, auch alle seine Kräfte geben.“ Dass Musik Ausdruck, extremster Ausdruck eines komponierenden Ich sein muss und nichts Anderes sein könne, duldet bei ihr keinen Zweifel.

Jürg Stenzl

Giovanni Strozzi, Übertragung ins Deutsche: Jörg Morgener





yes/no: a dialogue

There is no link whatsoever between my music and that of any other composer, living or dead.

Bach, we may want to object, hearing so much counterpoint, albeit generally in just two parts. And even more so, Shostakovich, who was Ustvolskaya's teacher, and whose harmonic language evidently impressed her. And what about other Russian composers who sought in their music not just to express religious fervour but to realize it – composers such as Nikolay Obukhov?

But no, this music insists, those are all negative parallels, evoked only to be obliterated.

The sound is partly that of their obliteration.

Whatever is being remembered in this music, whatever is being asserted, is being simultaneously expunged.

This is music that is saying – that is often yelling – 'No!', 'No!', 'No!', 'No!', 'No!'.

Thus it says 'yes'.

Music from the black hole.

There is only one thing to say. You say it. You have to say it. There is only one thing to say. It is the only thing there is to say.

So you say it. And you say it again. You keep on saying it. You keep on saying it, that one thing.

Then you say something else.

But it is still the one thing. It is still the same one thing. There is only that one thing to say. So you say it. And you keep on saying it.

Then you stop.

My works are ... infused with a religious spirit, and to my mind they are best suited to performance in a church. In the concert hall, that is, in 'secular' surroundings, the music sounds different.

As in a church there are bells and there are voices.

A bell does not have to be made of bronze. It can be the hammered strings of a piano. It can be a bow crashing on a violin. It can be a delicate piano chord topped by a violin note. It can be a single pure tone on a clarinet.

Voices are hardly less vocal, or less vociferous, for coming from these same instruments. Their melodies, which often move in scale patterns or through other small steps, evoke chant without being in any definite key or mode. Tonality, too, is negated, undermined, in the same moment that it is being affirmed.

Bells in the Russian tradition resound not in tunes or sequences

but in regularly pulsed reiteration: one—one—one—one—one—one. Chant, too, whether Orthodox or western, generally moves in even values, but with no guiding metre or frame of phrase lengths, no time between now and eternity.

Russian chant commonly also has a high degree of repetition, not just repeating when the same words come back (as often happens in liturgical texts) but also echoing and re-echoing certain intervals or small figures.

Ustvolskaya, too, combines repetition with inexorable rhythm – except that the rhythm has fallen from the grace of unity. Instead of a single bell or a homogeneous choir, two or more musical lines will be moving to the same pulse but with different gaits and in different directions. Barlines, which might give the wrong signals of commonly agreed stress and counter-stress, are absent from the two pieces for violin and piano, and their purpose in the Trio, where the time signature generally changes from bar to bar, is mostly to help the players align themselves in music where they will frequently be on different tracks.

Right as the recording starts, with the opening of the Sonata of 1952, disunity rules. The motif in the violin – which can only say one thing at this point – is a fixed shape, rhythmically as melodically, perhaps suggesting a march, while the same pulse continues in the piano with no stable sense of strong and weak beats, just as there

is no stable sense of a keynote. The piano begins as the shadow of the violin, but while it goes on in that role, projecting a different shadow for each repetition, these shadows also have a different life within counterpoint that – even when the right hand directly imitates the left, as happens quite soon – wanders ceaselessly. What is closed, in the violin, is embedded in, and even part of, what is open.

The content of my work completely excludes the term ‘chamber’. I have no ‘chamber music’. I repeat: this is a creative question of principle.

The works’ titles should not mislead us. This is music not of conversation but of statement, and unstatement. It deals not with themes but with identities (like that of the violin in the opening pages of the Sonata, which might be understood as insistent or obsessed, pronouncing or erasing, clamouring to get out or clamouring to get in) and non-identities (the piano counterpoint). Part of the action of the Sonata is to lose, to rediscover and in rediscovering to eliminate the violin’s initial five-note identity. The instrument’s next thought is a long-sustained B flat, followed by a new image on the borders between identity and non-identity, a singing notion that leads almost to stasis, countered by the reappearance of the origi-

nal shadow and a resumption of emphatic wandering, now in both instruments. Another B flat, two octaves higher, comes at a crisis point. From here material is repeated and reworked, sometimes approaching past junctures (the violin motif shifted in register), until a last arrival on B flat, halfway between the previous two. Then the violin converts itself into another instrument, a metronome, its body tapped with the wood of the bow, leaving us to consider what kind of ending this is.

There is no link whatsoever between my music and that of any other composer, living or dead.

The relationship with Shostakovich might seem clearer in the Trio of 1949, but it is not, even though the connection now has a material character, in that the clarinet enters the finale with a motif Ustvolskaya may have recalled from a draft her teacher made towards his Ninth Symphony, in 1945, and one that Shostakovich in turn was to quote in its fully focussed Ustvolskayan form in his Fifth String Quartet, three years after this Trio, and quote again, near the end of his life, in his suite setting poems by Michelangelo. Ustvolskaya's independence comes partly from the context, partly from her total lack of Shostakovich's most distinctive trait: irony. Also, more than to anything Ustvolskaya could have heard or

known at the time, the Sonata and the Trio relate to later, even to much later, Shostakovich. Ustvol'skaya, at thirty or so, was starting out in the place where Shostakovich a quarter-century subsequently, in his late sixties, was to end up, in an atmosphere of almost brutal austerity and cold shock.

The Trio's first movement begins as a clarinet solo that, in its early gesture of a falling minor third, briefly looks forward – or back, as it is here – to the Sonata. Entering in canonic imitation, the piano takes off by itself, and then the violin joins on its own terms, as if wanting to teach the others its melody. Thwarted in this, even when the clarinet has started to learn, it and the other instruments are left stranded. In the second movement they are different beings in the same place, the clarinet again leading off and this time the violin concluding, on a high B double flat, just a semitone below its prolonged high point in the Sonata. Then the finale in its own way replays the scheme of the first movement, though, it is the violin that starts out assisting the piano in a quasi-fugue and the clarinet that has another idea, which again is partly communicated, until there ensues a peeling back through memories to something utterly basic.

Ustvol'skaya was well aware that her music demanded much of its performers, not only in its always highly exposed textures and strong sounds (strong even in pianissimo) but also in its powerful

urges of progress despite resistance, determination despite frustration. An unaccompanied line on the piano, a lone high note on the violin, a clarinet searching from tone to tone – these must be gestures of repletion as well as emptiness. Everything has to be inscribed as if it could not be otherwise. So it is in these recordings. The musicians are notably bold in the face of the rudimentary notation, justly judging nuances of dynamic level, tempo and togetherness where these are only implied by where the music is going, where it has been, and where it is. The entire Sonata seems to hinge on one startling note on the violin, which appears at that moment to yelp like a wind instrument. And in the Trio each player, given in turn the responsibility of ending, finds a dying light that endures.

All my music is 'spiritual' in nature.

Only twelve years separate the Sonata from the Duet of 1964, but the two instruments are now in a different world, differently probing and differently confounded. Just a few graphic essentials are required. First comes a leap to a piercing high violin note, D flat, that might be an alarm call, a cry of agony or an ecstatic outburst – or all three – to which the response is frightening. The violin goes even higher, with again a descending minor third its solitary message.

It rubs on its lowest note: 'meaningful' is the marking, but this sounds like the erasure of meaning. Two kinds of music then take over the discourse, along with reminiscences and further acts of annihilation. First the violin is stretched on the rack of the piano, and sometimes seems to be turning the handle itself, engineer of its own pain. Then it (as later the piano, also) is steadfastly teaching itself the rudiments of scale and interval and melody. Eventually the opening returns, but finally the intensity of that first attack is moderated, the high note pulled down an octave plus a fifth.

All who truly love my music should refrain from theoretical analysis of it.

Alarm and agony are over, but ecstasy too.

Paul Griffiths

Recorded March 2013
Auditorio Radiotelevisione svizzera, Lugano
Tonmeister: Peter Laenger
Cover photo: Thomas Wunsch
Liner photos: Dániel Vass
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

In collaboration with RSI Rete Due, Lugano



© 2014 ECM Records GmbH
© 2014 ECM Records GmbH

www.ecmrecords.com



ECM New Series 2329
4810883