

Julian RACHLIN Janine JANSEN Yuri BASHMET Mischa MAISKY Itamar GOLAN

SHOSTAKOVICH

PIANO QUINTET · TRIO NO.1 · 5 PIECES



LIVE IN VIENNA

onyx



Dmitri Shostakovich

I had been looking for a special way to celebrate Shostakovich's 100th anniversary, and I particularly wanted to celebrate in Vienna, where I felt it could act as a sort of modest musical counterpoint to the inevitable craziness of Mozart year! It has also of course been my home since I was three years old. I feel my Russian roots strongly despite being originally from Lithuania: my father is Russian and I have always felt strongly connected to the music of Shostakovich and best able to express myself in his music.

With the help of Dr Angyan, Director of the Musikverein, I was able to realise the dream of seven concerts spread throughout 2006 and this is the last of them, made at the end of the anniversary year. At first glance it might look like just a random assembly of star players. But these are four very special musicians with whom I have very close personal and musical friendships, having played with all of them both individually and together for so long: Itamar has been my regular pianist for 11 years and I started playing with Yuri in 1993; Janine I work with all the time, not least at our annual chamber festivals, and as I write this I am on tour with Mischa playing Bach's "Goldberg" Variations. So yes, this is chamber music played by soloists, but soloists who love playing and making music together.

Julian Rachlin

Je voulais fêter de manière mémorable le centième anniversaire de Chostakovitch, et je souhaitais plus particulièrement le célébrer à Vienne, où je pensais pouvoir présenter une espèce de modeste contrepoint à l'inévitable frénésie de l'année Mozart ! Bien sûr, c'était aussi ma ville de résidence depuis l'âge de trois ans. Je suis profondément conscient de mes racines russes, bien que mes origines soient lituanienues : mon père est russe et je me suis toujours senti étroitement lié à la musique de Chostakovitch, son œuvre étant celle qui me permet le mieux de m'exprimer.

Avec l'aide du Dr Angyan, le directeur du Musikverein, j'ai pu réaliser mon rêve de donner sept concerts échelonnés sur toute l'année 2006 et celui-ci est le dernier d'entre eux, donné à la fin de cette année de centenaire. Au premier abord, on pourrait n'y voir qu'un amalgame aléatoire de vedettes de la musique classique. Mais il s'agit ici de quatre musiciens exceptionnels, des amis dont je suis très proche, tant au plan personnel que musical, car il y a très longtemps que je fais de la musique avec eux, individuellement ou en formation : cela fait onze ans qu'Itamar est mon pianiste attitré et

j'ai commencé à jouer avec Yuri en 1993 ; je travaille constamment avec Janine, et notamment lors de nos festivals annuels de musique de chambre, et j'écris ces lignes alors que je me trouve en tournée avec Mischa pour jouer les Variations "Goldberg" de Bach. Donc oui, il s'agit bien de musique de chambre jouée par des solistes, mais des solistes qui adorent jouer et faire de la musique ensemble.

Julian Rachlin

Traduction David Ylla-Somers



Ich habe eine Möglichkeit gesucht, den 100. Geburtstag von Schostakowitsch in einer besonderen Weise zu begehen, und wollte dies gerade in Wien tun, wo ich glaubte, einen bescheidenen musikalischen Kontrapunkt zum unausweichlichen Irrsinn des Mozartjahres setzen zu können. Natürlich ist Wien auch mein Zuhause, denn ich lebe seit meinem dritten Lebensjahr dort. Ich empfinde meine russischen Wurzeln als sehr stark, obgleich ich eigentlich aus Litauen stamme. Mein Vater ist Russe, und ich habe mich immer stark mit der Musik von Schostakowitsch verbunden gefühlt und meine, mich in seiner Musik am besten ausdrücken zu können.

Mit der Unterstützung von Dr. Angyan, dem Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, konnte ich meinen Traum von sieben Konzerten im Jahr 2006 realisieren; und bei diesem Konzert handelt es sich um das letzte des Jubiläumsjahres. Auf den ersten Blick könnte es wie eine wahllose Ansammlung von Starsolisten aussehen: aber diese vier sind ganz besondere Musiker, mit denen ich musikalisch und persönlich sehr eng befreundet bin, da ich mit ihnen allen seit langem sowohl einzeln als auch gemeinsam spiele: Itamar ist seit elf Jahren mein regelmäßiger Pianist, und mit Yuri habe ich 1993 zu spielen begonnen; mit Janine arbeite ich ständig, nicht zuletzt bei unseren jährlichen Kammermusikfestivals; und während ich dies schreibe, befinde ich mich mit Mischa auf einer Tournee, bei der wir die "Goldberg"-Variationen von Bach spielen. Sicherlich wird hier Kammermusik von Solisten gespielt; es handelt sich aber um Solisten, die es lieben, gemeinsam zu spielen und zu musizieren.

Julian Rachlin

Übersetzung Christiane Frobenius

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

1	Applause	0.20
2	Piano Trio No.1 in C Minor, op.8 <i>ut mineur · c-Moll</i>	11.33
	Five Pieces for 2 violins and piano (arr. Lev Atovmian)	10.34
3	I Prelude	2.44
4	II Gavotte	1.38
5	III Elegy	2.49
6	IV Waltz	1.50
7	V Polka	1.33
	Piano Quintet in G minor, op.57 <i>sol mineur · g-Moll</i>	32.05
8	I Prelude	4.21
9	II Fugue	10.20
10	III Scherzo	3.13
11	IV Intermezzo –	6.52
12	V Finale	7.19
13	Applause	0.38
	TOTAL TIME	55.14

Julian Rachlin *violin I* · **Janine Jansen** *violin II* · **Yuri Bashmet** *viola*
Mischa Maisky *cello* · **Itamar Golan** *piano*



Dmitri Shostakovich – Chamber music with piano

Many composers have discovered that the combination of piano, violin and cello is notoriously difficult to balance, and have struggled with the problem of giving full scope to each instrument without drowning the cello in its lower register, or letting the piano dominate the ensemble. Shostakovich, who had a perfect ear for instrumental textures, enjoyed confronting such challenges and composed two true piano trios at the beginning and middle of his career, and one piano trio with soprano (the *Alexander Blok Romances*) at the end. The three could hardly be more different in sound, texture and general effect.

The C minor Piano Trio was only published after Shostakovich's death. He began it in August 1923 in the Crimea, where he was convalescing, and completed it soon afterwards in Petrograd. He dedicated the piece (which he also called *Poème*) to Tatyana Glivenko, an early love. It was first performed by the composer and two of his friends in December: Shostakovich's younger sister recalled that they practised in a cinema and their sessions often doubled as an accompaniment to silent films. We can only imagine what the audience thought. The Trio comes from the time when Shostakovich was just seventeen, clearly the most brilliant student at the Petrograd Conservatory, and beginning to collect ideas for the symphony which three years later would bring him widespread attention in Russia and eventually international fame. It was a period when he was experimenting with a number of different musical approaches and in this work he was obviously determined to avoid any reference to a nineteenth-century piano trio sound. Shostakovich was a child of the revolution (however ironically he may have viewed it) and wanted to compose original music for an original society. The Trio is a compact work in a single movement, but containing a wide variety of tempos and musical characters in its well-crafted span.

The stimulus to write his Piano Quintet came to Shostakovich from the musicians of the Beethoven String Quartet, who had asked him for a work which they could all play together. It was his first major composition after the Sixth Symphony; he worked on it during the summer of 1940 and gave the first performance with the Beethoven Quartet in Moscow on 23 November that year. Shostakovich would

certainly have been aware that he was composing in a medium which presents huge problems of balance and texture, and which even the most devoted composers of chamber music in the twentieth century have tended to ignore. That he so completely overcame these problems indicates not only the seriousness with which he approached the task, but more significantly the originality and inventiveness of his aural imagination: once this music has been heard, it is unthinkable to imagine it played by any other combination of instruments. The work is scored very economically; the full quintet is rarely employed (apart from in the frantic *Scherzo*) and the wide range of instrumental effects includes such expedients as frequently having the piano play at the very top or very bottom of its register, making a musical virtue of its notorious inability to blend well with stringed instruments.

The Prelude establishes three expressive areas — dramatic rhetoric, neo-classical dance rhythms and intense lyricism — and announces the scale on which the Quintet will evolve. Its themes are all found embryonically in this Prelude, and all of the subsequent movements quote from its first few bars in the most subtly different contexts. Unlike so many other Russian composers who have fought shy of extended counterpoint, Shostakovich demonstrates in the second movement how natural a means of expression it is for him, and how much emotional charge can be generated by the traditional scholarly devices associated with fugue. Nothing could be less scholarly in its impact, however, than the ensuing *Scherzo*, cheerfully poised between spiky wit and downright bad manners. It is something of a shock when the Intermezzo reestablishes seriousness. Despite its title, this is no lightweight interlude but a deep expression of the sombre currents which run through the Quintet. The formal weight of a sonata structure is reserved for the Finale. Its development section climaxes in an impassioned reference to the Prelude, but the recapitulation is surprisingly condensed, and the clownish second subject has barely re-appeared before the music thins out and brings itself to a close with a wryly conventional gesture.

Andrew Huth

Five Pieces for Two Violins and Piano

Shostakovich's friend Lev Atovmian (1901-73) was entrusted by the composer with many arrangements of his film and stage music, including the Four Ballet Suites and also two-piano reductions of major

works such as Symphonies Nos. 4, 7 and 8. The Five Pieces for Two Violins and Piano are one of many such arrangements, and their original sources are often mistaken, even in the published score.

The opening romantic Prelude will be familiar from Atovmian's *Gadfly* Suite but the precise source is No. 15, *Guitars*, from Shostakovich's original film score for *The Gadfly* (1955). A lively Gavotte follows, this time from the incidental music to *The Human Comedy* (1934), also used in the Ballet Suite No. 3. The lilting Elegy is incorrectly listed in the score as from *The Limpid Stream*, op.39, but is in fact *The Panorama of Paris* theme from *The Human Comedy* (and No.4 in Ballet Suite No.3). The fourth movement, an elegant fin-de-siècle Waltz, is more problematic; it appears in many Atovmian arrangements but the Shostakovich original remains elusive. The final movement, a gypsy-style Polka, does come from the ballet *The Limpid Stream* (1935), entitled *Dance of the Milkmaid and the Tractor Driver* (and appearing as No.4 in Ballet Suite No. 1).

With acknowledgement to *DSCH Journal*



Dimitri Chostakovitch – Musique de chambre avec piano

De nombreux compositeurs ont découvert que la combinaison de piano, violon et violoncelle est particulièrement difficile à équilibrer et se sont mesurés au problème d'exploiter toutes les possibilités de chaque instrument sans noyer le violoncelle dans son registre grave ou laisser le piano dominer l'ensemble. Chostakovitch, qui avait une oreille parfaite pour les textures instrumentales, aimait relever ce genre de défi et composa trois oeuvres pour trio avec piano: l'une au début de sa carrière, l'autre au milieu et la dernière à la fin. Toutes trois pourraient difficilement être plus différentes du point de vue de leur sonorité, de leur texture et de leur caractère général.

Le Trio pour piano en *ut* mineur ne fut publié qu'après la mort de Chostakovitch. Il l'entreprit en août 1923 en Crimée, où il se trouvait en convalescence, et l'acheva peu de temps après à Petrograd. Il dédia son oeuvre (à laquelle il donna aussi le titre de *Poème*) à Tatyana Glivenko, un amour de jeunesse. Le trio fut créé par le compositeur et deux de ses amis en décembre : la soeur cadette de Chostakovitch se rappelait qu'ils avaient répété dans un cinéma et que leurs sessions servaient souvent par la même occasion d'accompagnement pour des films muets. Difficile d'imaginer la réaction du public. Le Trio date de l'époque où Chostakovitch avait tout juste dix-sept ans et était de loin le plus brillant élève du Conservatoire de Petrograd, commençant à glaner des idées pour la symphonie qui trois ans plus tard allait faire grand bruit en Russie et finirait par lui valoir une célébrité internationale. C'était une période où il expérimentait plusieurs approches musicales différentes et dans cette oeuvre il était clairement déterminé à éviter toute référence à des sonorités de trio pour piano du XIX^e siècle. Chostakovitch était un enfant de la révolution (aussi ironique que puisse avoir été son point de vue sur celle-ci) et souhaitait composer de la musique originale pour une société originale. Le Trio est une oeuvre compacte en un seul mouvement et son déroulement habilement mené présente une grande diversité de tempos et d'atmosphères musicales.

Chostakovitch écrivit ce quintette pour piano à l'intention des musiciens du quatuor à cordes Beethoven, qui lui avaient demandé une oeuvre qu'ils pouvaient jouer tous ensemble. Ce fut la première pièce importante qu'il composa après la Sixième Symphonie; il y travailla durant l'été 1940

et en donna la première, avec ce Quatuor, à Moscou le 23 novembre de la même année. Il dut se rendre compte, tout en travaillant au quintette pour piano durant l'été 1940, qu'il abordait un genre musical présentant d'énormes difficultés du point de vue de l'équilibre et de la structure sonore, et que même les compositeurs de musique de chambre les plus compétents de notre siècle ont été tentés de laisser de côté. Le fait que Chostakovitch ait entièrement surmonté ces difficultés témoigne en faveur du sérieux de son approche, mais plus encore de l'originalité et du pouvoir d'invention de son imagination: une fois que l'on a entendu cette oeuvre, il est impossible d'imaginer qu'elle puisse être jouée par aucune autre combinaison d'instruments. La partition atteste un grand souci d'économie; il est rare que les cinq instruments soient utilisés tous à la fois (sauf dans le véhément Scherzo), et la vaste gamme d'effets instrumentaux inclut des expédients tels que les nombreux passages au cours desquels le piano joue au sommet ou à la base de son registre de façon à tirer parti de son incapacité bien connue à se joindre harmonieusement aux instruments à cordes.

Le *Prélude* introduit trois domaines d'expressivité: rhétorique dramatique, rythmes de danse néoclassiques et lyrisme intense, et annonce la gamme sur laquelle le quintette va évoluer. Tous les thèmes sont déjà présents, en germe, dans ce *Prélude*, et tous les mouvements qui suivent citent ses premières mesures dans des contextes aussi subtils que variés. À la différence de tant d'autres compositeurs russes qui ont fui le contrepoint élargi, Chostakovitch montre dans le second mouvement combien ce moyen d'expression lui est naturel et quelle charge émotionnelle peuvent transmettre les procédés traditionnels associés à la fugue. Et cependant, rien n'est moins traditionnel que le *Scherzo*, qui alterne joyeusement entre l'esprit mordant et les mauvaises manières évidentes. *L'Intermezzo*, qui ramène le sérieux, est pour le moins inattendu. En dépit de son titre, il ne s'agit pas d'un interlude insouciant, mais d'une profonde expression des sombres courants qui traversent l'œuvre. Bizarrement, c'est au *Finale* qu'est réservée cette fois la forme sonate. Son développement culmine sur une référence passionnée au *Prélude*, mais la réexposition est étrangement condensée, et le second sujet de caractère bouffon vient tout juste de réapparaître lorsque la mélodie se disperse et s'arrête d'une manière conventionnelle et ironique.

Andrew Huth

Cinq Pièces pour deux violons et piano

L'ami de Chostakovitch Lev Atovmian (1901-1973) se vit confier de nombreux arrangements de ses musiques pour le cinéma et le théâtre par le compositeur, dont les Quatre Suites de Ballet, mais également les réductions pour deux pianos d'œuvres majeures telles que les Symphonies n^{os} 4, 7 et 8. Les Cinq Pièces pour deux violons et piano sont l'un de ces multiples arrangements, et leurs sources originales sont souvent erronées, y compris dans l'édition de la partition.

On reconnaîtra le *Prélude* romantique initial à cause de la *Suite du Bourdon* d'Atovmian, mais sa source précise est le n° 15, *Guitares*, extrait de la bande sonore originale composée par Chostakovitch pour le film *Le Bourdon* (1955). Une *Gavotte* enjouée suit, tirée de la musique de scène de *La comédie humaine* (1934), également utilisée dans la Suite de Ballet n° 3. L'*Élégie* cadencée est répertoriée à tort dans la partition comme provenant du *Ruisseau limpide* op.39, mais est en fait le thème du *Panorama de Paris* de *La comédie humaine* (et le n° 4 de la Troisième Suite de Ballet). Le quatrième mouvement, une élégante *Valse* fin de siècle, est plus problématique : il apparaît dans de nombreux arrangements d'Atovmian, mais l'original de Chostakovitch demeure insaisissable. Le mouvement final, une *Polka* dans le style tzigane, provient bien du ballet *Le Ruisseau limpide* (1935) : elle est intitulée *Danse de la laitière avec le chauffeur du tracteur* (et figure en n° 4 dans la Première Suite de Ballet).

Avec nos remerciements à la revue *DSCH*

Traduction David Ylla-Somers

Dmitrij Schostakowitsch – Die Kammerwerke mit Klavier

Viele Komponisten haben entdeckt, dass es notorisch schwierig ist, zwischen Klavier, Violine und Cello ein gutes Gleichgewicht zu finden; es gilt, jedes Instrument voll zur Geltung kommen zu lassen, ohne das Cello in seinem unteren Register erstickern oder das Klavier dominieren zu lassen. Schostakowitsch, der ein feines Gespür für die Verflechtung von Instrumentalstimmen hatte, liebte solche Herausforderungen und legte drei Werke für Klaviertrio vor. Diese aus seiner frühen, mittleren und späten Schaffensperiode stammenden Kompositionen könnten sich in Klang, Satz und Gesamtwirkung kaum stärker voneinander unterscheiden.

Das Klaviertrio in c-Moll wurde erst nach dem Tode Schostakowitschs veröffentlicht, obwohl er es bereits im August 1923 während eines Genesungsurlaubs auf der Krim begonnen und wenig später in Petrograd (St. Petersburg) vollendet hatte. Widmungsträgerin der auch unter dem Namen *Poème* bekannten Komposition ist Tatjana Glivenko, eine Jugendliebe. Die Uraufführung wurde vom Komponisten selbst und zwei Freunden im Dezember gegeben; nach Erinnerung seiner jüngeren Schwester probten die drei in einem Kino, wobei die Musik auch oft der Begleitung von Stummfilmen diente. Was das Publikum davon hielt, können wir nur ahnen. Das Trio stammt aus jener Zeit, als der gerade erst 17-Jährige als einer der glänzendsten Schüler am Konservatorium der Stadt von sich reden machte und Einfälle für die Sinfonie sammelte, die ihm drei Jahre später im In- und Ausland weithin Anerkennung verschaffen sollte. Es war eine Zeit, in der er mit verschiedenen musikalischen Ansätzen experimentierte, und bei diesem Werk war ihm eindeutig daran gelegen, klangliche Assoziationen mit dem Klaviertrio des 19. Jahrhunderts zu vermeiden. Schostakowitsch war ein Kind der Revolution (wie ironisch auch immer diese ihm erschienen sein mag) und wollte neue Musik für eine neue Gesellschaft komponieren. Das Trio ist ein kompaktes, einsätziges Werk, das in seinem geschickt bearbeiteten Rahmen die verschiedensten Tempi und musikalischen Wesensarten aufweist.

Die Anregung zu seinem Klavierquintett verdankt Schostakowitsch den Musikern des Beethoven-Quartetts, die ihn um ein Stück baten, das sie mit ihm gemeinsam spielen könnten. Es war seine erste größere Arbeit nach der 6. Sinfonie; er schrieb das Quintett im Sommer 1940 und brachte es am 23. November desselben Jahres mit seinen Auftraggebern in Moskau zur Uraufführung. Bei der Arbeit dürfte Schostakowitsch bewusst gewesen sein, dass er sich ein Genre vorgenommen hatte, das in der Kammermusik des 20. Jahrhunderts auch von den gewissenhaftesten Komponisten vernachlässigt wurde, und das gewaltige Probleme für Gleichgewicht und Klangstruktur der Besetzung aufgab. Dass Schostakowitsch diese Probleme so souverän löste, beweist nicht nur seine Zielstrebigkeit, sondern vor allem auch die Originalität und den Reichtum seiner praktischen musikalischen Vorstellungsgabe: Wenn man diese Musik erst einmal gehört hat, scheint sie in einer anderen Instrumentenkombination undenkbar. Das Werk ist sehr sparsam instrumentiert, das ganze Quintett wird (abgesehen vom hektischen Scherzo) nur selten auf einmal eingesetzt, und zu den besonders effektvollen Kunstgriffen gehört die Verwendung des Klaviers im äußersten oberen oder unteren Bereich seines Umfangs — der Komponist macht hier aus der Not der Unmöglichkeit, einen Zusammenklang für Klavier- und Streichertimbre zu schaffen, eine musikalische Tugend.

Das Präludium stellt drei Ausdrucksebenen vor (dramatisch erfüllte Rhetorik, neoklassizistische Tanzrhythmen und innige Lyrismen) und deutet bereits die Dimensionen an, in denen das Quintett sich entwickeln wird. Alle Themen sind bereits in diesem Präludium vorgebildet, und alle folgenden Sätze zitieren — in einem jeweils eigenen Zusammenhang — aus diesen Anfangstakten. Im Gegensatz zu so vielen russischen Komponisten, die vor längeren kontrapunktischen Konstruktionen zurückschrecken, beweist Schostakowitsch im 2. Satz, dass dieses Verfahren für ihn ein ganz natürliches Ausdrucksmittel ist; zugleich gewinnt er den traditionellen akademischen Kunstgriffen der Fugentechnik einen erstaunlich emotionalen Gehalt ab. Das folgende Scherzo ist dagegen alles andere als akademisch oder traditionell; der Satz bewegt sich auf einer lustigen Gratwanderung zwischen bissigem Witz und unverblümter Flegelhaftigkeit. Die ernste Stimmung wird vom Intermezzo mit geradezu schockartiger Wirkung wiederhergestellt. Trotz des Titels ist dieser Satz kein leichtgewichtiges Zwischenspiel, sondern ein tief empfundener Ausdruck für die das Quintett durchziehenden düsteren Tendenzen. Die formale Gewichtigkeit einer Sonatenstruktur wird für das Finale aufbewahrt. Seine Durchführung Gipfelt in einem leidenschaftlichen Rückgriff auf das Präludium, dagegen ist die Reprise überraschend gedrängt, und das burleske Seitenthema ist kaum wieder angeklungen, als die Musik auch schon zu zerfließen scheint und mit einer ironisch-konventionellen Gebärde schließt.

Andrew Huth

Übersetzung Andreas Klatt



Fünf Stücke für zwei Violinen und Klavier

Schostakowitschs Freund Lev Atovmian (1901–1973) wurde vom Komponisten mit vielen Bearbeitungen seiner Film- und Bühnenmusiken betraut, darunter die vier Ballettsuiten sowie Auszüge für zwei Klavier von größeren Werken wie der 4., 7. und 8. Sinfonie. Die Fünf Stücke für zwei Violinen und Klavier sind derartige Bearbeitungen; ihre ursprüngliche Herkunft wird nicht selten falsch angegeben, selbst in der gedruckten Partitur.

Das erste Stück, das romantische Präludium, wird aus Atovmians Suite *Die Bremse* bekannt sein; die eigentliche Quelle ist jedoch Nr. 15, *Gitarren*, aus Schostakowitschs originaler Filmmusik für *Die Bremse* (1955). Darauf folgt eine lebhafte Gavotte, diesmal aus der Bühnenmusik für *Die Menschliche Komödie* (1934), die auch in der Ballettsuite Nr. 3 Verwendung fand. Die beschwingte Elegie wird in der Partitur fälschlich als ein Stück aus *Der helle Bach*, op. 39 angeführt, ist aber tatsächlich das *Panorama von Paris*-Thema aus der *Menschlichen Komödie* (sowie Nr. 4 aus der dritten Ballettsuite). Der vierte Satz, ein eleganter fin-de-siècle-Walzer, ist problematischer: er erscheint in vielen Bearbeitungen Atovmians, aber das Original von Schostakowitsch ist schwierig auszumachen. Der letzte Satz, eine zigeunerische Polka, stammt aus dem Ballett *Der helle Bach* (1935); sie trägt den Titel *Tanz des Milchmädchens und des Traktorfahrers* (und erscheint als Nr. 4 in der ersten Ballettsuite).

Dem *DSCH Journal* sei gedankt.
Übersetzung Christiane Frobenius





Executive Producer: Julian Rachlin

Executive Producer for ONYX: Paul Moseley

Recording Producer: Friedemann Engelbrecht

Sound Engineer: Josef Schütz

Editing, CD Mix: Philipp Knop

Recorded live at Großer Saal, Musikverein, Vienna, 13 December 2006

Cover photos: Manfred Baumann (Julian Rachlin), Mitch Jenkins, courtesy Decca Music Group (Janine Jansen); Sasha Gusov (Yuri Bashmet); Eric Manas (Itamar Golan); Alexander Basta (Mischa Maisky); Lukas Beck (booklet photos inside Musikverein)

Design: Paul Mitchell for WLP 





www.onyxclassics.com

ONYX4026

