



BACH/
BUSONI
BEETHOVEN
PROKOFIEV

Piano Works

LUIS
MUNOZ

Johann Sebastian Bach

(1685–1750) *arr. Ferruccio Busoni*

- 1 Chorale Prelude
“Nun Komm’ der Heiden Heiland”,
BWV 659 4:55

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

Piano Sonata No. 31 in A-Flat Major, Op. 110

- 2 I. Moderato cantabile, molto espressivo 6:06
3 II. Allegro molto..... 2:06
4 III. Adagio, ma non troppo –
Fuga: Allegro, ma non troppo..... 10:42

Johann Sebastian Bach

(1685–1750) *arr. Ferruccio Busoni*

- 5 Chorale Prelude
“Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ”,
BWV 639 3:08

Sergei Prokofiev

(1891–1953)

Piano Sonata No. 7 in B-Flat Major, Op. 83

- 6 I. Allegro inquieto..... 9:03
7 II. Andante caloroso 6:02
8 III. Precipitato 3:17

Total Time..... 45:32

Luis Muñoz, piano

Like no other European composer, Ferruccio Busoni owes his artistic fame to his arrangements of other people's works. Born in 1866 in the Tuscan town of Empoli, the teenager received his formative composition training from Wilhelm Mayer-Remy in Graz between the years of 1879 and 1881. Only a few years later, he presented himself to the Central European audiences as the most spectacular piano virtuoso since Franz Liszt. Because of this celebrated double talent, the pianist and educator Busoni, as it were, later had to adapt works from earlier epochs for his instrument, the modern concert grand. In this lifelong pursuit, the musical cosmos of Johann Sebastian Bach played

undoubtedly a central role, as Busoni should remain under his spell for the rest of his life. As early as in 1919, Busoni published his BACH-BUSONI edition, comprising seven volumes that also contained the legendary arrangement of the violin Chaconne for piano.

The two works recorded here are arrangements of chorale preludes from the *Achtzehn Choräle verschiedener Art*, dating from Bach's last years (BWV 659), and from the so-called *Orgelbüchlein*, which Bach had already started in Weimar in 1708 and which contains a total of 46 completed choral preludes (BWV 639). In both cases, Busoni's "changes" focus on dynamics and the use of the pedal, which of course is not available on the organ in this form. The aesthetic fusion between Busoni and Bach was felt strongly by his contemporaries, as this anecdote shows: Mrs Gerda Busoni, his wife, is said to have been respectfully asked by her box neighbors during a concert of her husband in New York, whether she was Mrs Bach-Busoni.

Ludwig van Beethoven's Sonata in A-Flat Major, Op. 110, also contains a direct reference to Johann Sebastian Bach's work. However, let's begin with the circumstances of its composition: Josephine von Brunsvik died in Vienna on 21 March 1821,

his “Immortal Lover”, with whom Beethoven had fathered their daughter Minona (born on 8 April 1813) in Prague during the night of 3–4 July 1812. Of course, the child could neither be “officially recognized”, nor could Beethoven and the aristocratic Josephine, who was married for the second time, could not continue with a socially recognized relationship. Beethoven was shattered by the death of his only 41-year-old lover, and there is strong evidence for interpreting the sonata, which he began writing on Christmas day of the same year, as a kind of requiem for Josephine. Schindler, his secretary, reports that he was in a very nervous state and that “[...] he tried some passages numerous times when writing them down. The section with the demisemiquavers in the first movement of Opus 110, he played 15 or 20 times, like a pupil, on a terribly out-of-tune piano, which exasperated me as I was working on corrections in the same room.”

Indeed, the sonata depicts nothing less than a journey of life from love to death to the redeeming resurrection: The first three bars in A-Flat (the favorite Romantic key), “con amabilità”, are striking reminders of his *Andante favori*, the only work that Beethoven had dedicated to Josephine. (It is noteworthy that Opus 110 does

not have a dedicatee, which is a rare exception for Beethoven!) The following theme is of the character of an – at least remembered – declaration of love, which the movement maintains throughout. The vulgar energy of the beginning of the second movement seems like a shock – for this brutal trampling, the Silesian folk song *Ich bin liederlich* has been held responsible: Two minutes of rough reality push the love idyll aside immediately.

After a pale recitative without a steady tempo, the “plaintive song” that expresses the suffering of the mother under the cross of her son Jesus follows in deep sorrow – Beethoven clearly refers to the aria *Es ist vollbracht* from the *St John’s Passion* by Johann Sebastian Bach. The beginning of a fugue based on *Dona nobis pacem* from this own *Missa solemnis*, which Beethoven was sketching at the time, promises escape from this absolute low point of the piece. Alas, hope was in vain: The fugue crumbles from its own weakness, the lamentation of the lament, which had already been shooed away, sounds again, this time on the verge of total exhaustion; “Perdendo le forze, dolente” – a musical implosion like no other! But from the furthest distance, the fugue resounds, completely unexpectedly and in its reverse. It is now that the miracle towards which the entire

sonata aims appears (in the words of the Beethoven biographer Jan Caeyers): "Slowly and at first hardly noticeably, the polyphony of the fugue dissolves to change into a hymnic tone; a radiant melody with solemn accompaniment. It is more than a transition from one color to another; the essence changes as if a sculpture became a painting. This is not a transformation, but a transfiguration. No other composer before Beethoven had dared such a thing." For Igor Stravinsky, Opus 110 was "the climax of the sonata", and for Alfred Brendel, the ending of this work is the singular moment "in which music manages to throw off its own shackles".

Like Beethoven's Sonata Op. 110 forms the middle part of a trilogy (it stands between the piano sonatas Op. 109 and Op. 111), Sergei Prokofiev's B-Flat Major Sonata Op. 83 is the second work within a triad, namely the so-called "War Sonatas", Opp. 82 to 84. Before the outbreak of World War II, Stalin had hit Moscow with a particularly bloody wave of cleansing, which also took the lives of Prokofiev's closest friends, the director Vsevolod Meyerhold and his wife Zinaida Raikh. It must have been a mockery for Prokofiev to receive the commission for the official celebratory composition *Zdravidsta* for Stalin's 60th birthday shortly thereafter. What else could Prokofiev have done

than fulfil this wish, to compose the requested piece and to have it appear under opus number 85? And who could have guessed at the time that the secular dictator and his musical fool Prokofiev should finally leave this world on exactly the same day, on 5 March 1953?

In contrast to the forced "official" works, the three aforementioned sonatas can be understood as a kind of sounding record of Prokofiev's inner states of mind during these extreme times, full of rebellious disruptions and glaring irony. Already in the first movement the key and character contradict each other in an extreme way: If B-Flat Major is traditionally a calm, lyrical, carefree outdoor key ("Winter storms gave way to the blissful moon ..."), the music bursts in as a nervous, diabolical-looking rhythmic percussion festival, a restlessly autistic energy that can be briefly appeased by the appearance of a melancholy, shadowed second theme, but cannot be tamed for good. The slow movement, whose opening theme is strikingly reminiscent of the piano introduction to Schumann's Eichendorff song *Wehmut* (which starts with the following verses: "I can sing sometimes/as if I was happy;/ yet secretly tears come/and my heart is relieved"), begins in the ever sky-striking key of E Major. The piece heads

for a bell-like climax in the middle and finally moves back gently to the contemplative mood. The final *Precipitato* is actually a toccata (again greetings from J.S. Bach), a haunted, trampling perpetuum mobile in 7/8 time, which has been called an “explosive rock’n’roll outbreak”. Finally, this finale ends with a triumphantly thundering octave cascade of seemingly unsurpassable technical challenges – the pianist has earned a box of Crimean sparkling wine!

– Dr Harald Haslmayr

Translated from German
by Benjamin Immervoll

Luis Muñoz



Chilean pianist Luis Muñoz received his artistic training at the University of Chile under the guidance of Elisa Alsina, a prominent piano teacher who continued the great tradition of Claudio Arrau's piano school. Alsina passionately tried to cultivate this tradition and to pass it on to her students. In this way, Luis Muñoz's style of interpretation was substantially influenced by Arrau's style: "... great pianistic culture, refined intellectualism, absolute obedience to the musical idea and to the spirit of the work ... a pronounced poetic expression and profound reflexion ...". This is how Gerard F. Kimeklis described his impressions of Luis Muñoz's piano recital on 9 October 1997 in the Glinka Museum in Moscow.

In 1998 he was granted a scholarship to continue his studies at the Mozarteum University in Salzburg, where he graduated, unanimously, with honours. From there, he moved to Vienna to expand his musical knowledge at the University of Music and Performing Arts. Further artistic inspiration and support came from Karl-Heinz Kämmerling, Leonid Sintsev, Stanislaw Tichonow, Manuel Carra and Alicia de Larrocha.

Luis Muñoz was born in 1973 in the remote location of Puerto Natales, near Tierra del Fuego, in the Chilean Patagonia. From an early age, he began performing in several major cities nationally and then played at venues in Buenos Aires, Montevideo, Asunción, Brasilia, Rio de Janeiro, The Hague, Budapest, Salzburg, Linz, Vienna, Bratislava and Moscow.

In 1993, Luis Muñoz made his debut with the Chilean Symphony Orchestra under the baton of North American conductor Irwin Hoffman with Chopin's Piano Concerto in F Minor. Three years later, he played Rachmaninov's Second Piano Concerto for the 50th anniversary of the Chilean National Orchestra with outstanding success. Since then, he has been regularly invited to perform with different orchestras of his native country under conductors such as David del Pino Klinge, René Gulikers and Patricio Cobos.

In the course of his career, he was repeatedly honoured for his outstanding artistic achievements nationally and internationally. In 1988, the city of Chillán, birthplace of Claudio Arrau, awarded him with the Arts Prize and, in 1992, he there won the Third International Music Competition Santa

Cecilia as well as the special prize for the best interpretation of the compulsory work. He placed first in the Manuel de Falla Competition in 1996 in Santiago de Chile. In 2002, he won the Johannes Brahms International Music Competition in the Italian region of Alessandria. In the same year, he was awarded second prize at the International Music Competition Vignola in Modena, Italy.

He has also taken part in radio and television programs in South America and Europe. In July 2001, he attracted media attention with a public interview and live recording produced by Radio Nederland Wereldomroep, which was broadcast by 350 different stations in the whole of Latin America.

His pedagogical skills led him to invitations at several music schools, conservatoires and universities in South America, where he gave masterclasses.

Wie kaum ein anderer Komponist der europäischen Musikgeschichte verdankt Ferruccio Busoni seinen künstlerischen Ruhm den musikalischen Bearbeitungen fremder Werke. 1866 im toskanischen Empoli geboren, betrieb der Teenager von 1879 bis 1881 seine prägenden Kompositionsstudien in Graz bei Wilhelm Mayer-Remy und präsentierte sich bereits wenige Jahre später dem mitteleuropäischen Publikum als der spektakulärste Klavier-Virtuose seit Franz Liszt. Aufgrund dieser gefeierten Doppelbegabung ergab sich für den Pianisten und Pädagogen Busoni gleichsam die Notwendigkeit, Werke früherer

Epochen für sein Instrument, den modernen Konzertflügel, zu adaptieren. Die zentrale Rolle in diesem lebenslang verfolgten Unterfangen spielte zweifellos der musikalische Kosmos von Johann Sebastian Bach, in dessen Bann Busoni zeitlebens verharren sollte. Bereits 1919 war die insgesamt 7 Bände umfassende, maßstabgebende Ausgabe BACH-BUSONI erschienen, die auch die legendäre Bearbeitung der Geigen-Chaconne für Klavier enthält.

Die beiden hier eingespielten Werke sind Bearbeitungen von Choralvorspielen aus den *Achtzehn Chorälen verschiedener Art* aus den letzten Lebensjahren Bachs (BWV 659) und dem so genannten *Orgelbüchlein*, das Bach bereits 1708 in Weimar angelegt hatte und das insgesamt 46 vollendete Choralvorspiele enthält (BWV 639). Busonis „Eingriffe“ fokussieren sich in beiden Fällen auf die Dynamik und den Einsatz des Pedales, der in dieser Form auf der Orgel ja nicht zur Disposition steht. Eine Anekdote vermag zu illustrieren, wie ungeheuer stark die Zeitgenossen die ästhetische Verschmelzung zwischen Busoni und Bach empfanden: So soll die Gattin Busonis, Gerda Busoni, während eines Konzertes ihres Mannes in New York von ihrem Logennachbarn respektvoll gefragt worden sein, „ob sie Mrs. Bach-Busoni“ sei?

Einen direkten Bezug zum Schaffen J. S. Bachs enthält auch die Klaviersonate in As-Dur op. 110 von Ludwig van Beethoven, doch zunächst zu den Fakten ihrer Entstehung: Am 21. März 1821 war in Wien Josephine von Brunsvik verstorben, jene „Unsterbliche Geliebte“ also, mit welcher Beethoven in der Nacht von 3. auf 4. Juli 1812 in Prag die am 8. April 1813 geborene gemeinsame Tochter Minona gezeugt hatte. Selbstverständlich konnte dieses Kind nicht „offiziell“ anerkannt werden und Beethoven und die adelige, bereits zum zweiten Mal verheiratete Josephine konnten auch weiterhin keine gesellschaftlich anerkannte Beziehung führen. Der Tod der erst 41-jährigen Geliebten ging Beethoven jedoch sehr nahe, und schlagende Indizien sprechen dafür, die am Christtag desselben Jahres begonnene Sonate op. 110 als eine Art Requiem für Josephine zu interpretieren; bei der Niederschrift der Sonate war Beethoven jedenfalls in hypernervöser Verfassung, wie sein Sekretär Schindler berichtet: „...beim Niederschreiben versuchte er einzelne Stellen unzählige Male. Die Passage mit den Zweiunddreißigsteln im ersten Satz Opus 110, auf einem meist fürchterlich verstimmtten Flügel, nach Schülerweise 15 bis 20 Male probiert, bevor er wieder weiterschrieb, hat mich zur Verzweiflung gebracht, da ich im selben Zimmer mit Korrekturen beschäftigt war.“

In der Tat schildert die Sonate nicht weniger als eine Lebensreise von Liebe über den Tod hin zur erlösenden Auferstehung: Die ersten drei Takte, „con amabilità“ klingend in As-Dur, der romantischen Lieblingstonart, erinnern frappierend an das *Andante favori*, das einzige Werk, das Beethoven Josephine gewidmet hatte. (Auffällig ist, dass op. 110 über keinen Widmungsträger verfügt, was bei Beethoven eine veritable Ausnahme darstellt!) Das folgende Thema trägt ohrenfällig den Charakter einer, zumindest erinnerten Liebeserklärung, den der Satz durchgehend beibehält. Wie ein Schock wirkt hingegen das Hereinplatzen der vulgären Energie des zweiten Satzes – für dieses grobe Trampeln wurde als Vorbild der schlesische Gassenhauer *Ich bin liederlich* namhaft gemacht: Zwei Minuten rauer Realitätserfahrung haben die Liebessidylle im Nu zum Schweigen gebracht.

Nach einem fahl vor sich hin gestammelten Rezitativ ohne festem Tempo setzt nun in abgründtiefer Trauer jener „klagende Gesang“ ein, der das Leid der Mutter unter dem Kreuz ihres Sohnes Jesus ausdrückt – Beethoven nimmt ausdrücklich Maß an der Arie *Es ist vollbracht* aus der *Johannespassion* von J. S. Bach. Befreiung aus diesem absoluten seelischen Tiefpunkt verheißt nun der Beginn einer Fuge, basierend auf dem *Dona nobis pacem*

aus der *Missa solemnis*, die Beethoven gerade skizzierte. Doch die Hoffnung war vergebens, die Fuge knickt aus eigener Schwäche gleichsam ein, neuerlich ertönt der bereits verscheucht geglaubte Klagegesang, diesmal am Rande totaler Erschöpfung „Perdendo le forze, dolente“ – eine musikalische Implosion, wie nur je eine! Doch aus weites-ter Ferne erklingt vollkommen unverhofft neuerlich die Fuge, allerdings in ihrer Umkehrung, und jetzt erst dämmert das schiere Wunder heran, auf welches die ganze Sonate hinzielt (in den Worten des Beethovenbiographen Jan Caeyers): „Langsam und zunächst kaum merklich löst sich die Polyphonie der Fuge auf, um in eine hymnische Satzweise mit einer strahlenden Melodie und feierlicher Begleitung überzugehen. Das ist mehr als ein Übergang von einer Farbe in eine andere; die Essenz verändert sich, als würde aus einer Skulptur ein Gemälde. Es ist keine Transformation, sondern eine Transfiguration. Kein Komponist vor Beethoven hatte dergleichen bisher gewagt.“ Für Igor Strawinsky war op. 110 „der Gipfel der Sonate“ schlechthin, und für Alfred Brendel ist der Schluss des Werkes jener singuläre Moment, an welchem es „der Musik gelingt, ihre eigenen Fesseln abzuwerfen.“

Ähnlich wie Beethovens Sonate op. 110 den Mittelteil einer Trilogie bildet (sie steht zwischen den Klaviersonaten op. 109 und op. 111) ist auch Sergej Prokofjews B-Dur-Sonate op. 83 das zweite Werk innerhalb einer Trias, nämlich der so genannten „Kriegssonaten“ opp. 82-84. Vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges hatte Stalin Moskau noch mit einer besonders blutigen Säuberungswelle heimgesucht, der auch Prokofjews engste Freunde, der Regisseur Wsewolod Meyerhold und seine Frau Zinaida Raikh zum Opfer fielen. Wie ein Hohn muss es für Prokofjew gewesen sein, kurz darauf den Auftrag zur offiziellen Festkomposition *Zdravidsta* zum 60. Geburtstag von Stalin zu erhalten. Was blieb Prokofjew anderes über, als diesem Wunsch zu entsprechen, das verlangte Stück zu komponieren und es unter der Opus-Nummer 85 erscheinen zu lassen. Und wer konnte damals schon ahnen, dass der säkulare Diktator und sein musikalischer Gottesnarr Prokofjew schließlich am genau selben Tag aus dem Leben scheiden sollten, nämlich am 5. März 1953?

Die drei genannten Sonaten lassen sich im Kontrast zu den erzwungen-offiziellen Werken als eine Art klingendes Protokoll der inneren Seelenzustände Prokofjews während dieser extremen Zeiten auffassen, voll von aufbegehrenden Brüchen und greller Ironie. Bereits im Kopfsatz widersprechen

sich Tonart und Charakter in extremer Weise: Ist B-Dur traditionell eine ruhige lyrisch-unbeschwerte Freilufttonart („Winterstürme wichen dem Wonnemond...“) platzt hier die Musik als ein nervös-diabolisch anmutendes rhythmisches Perkussionsfestival herein, eine rastlos-autistische Energie, die durch das zweimalige Auftreten eines melancholisch-abgeschatteten Seitensatzes zwar kurzzeitig zu beschwichtigen, jedoch nicht endgültig zu zähmen ist. In der stets himmelstreichenden Tonart E-Dur steht der langsame Satz, dessen Eröffnungsthema auffällig an die Klaviereinleitung zu Schumanns Eichendorff-Lied *Wehmut* erinnert, das mit folgenden Versen beginnt: „Ich kann wohl manchmal singen, / als ob ich fröhlich sei; / doch heimlich Tränen dringen, / da wird das Herz mir frei.“

Die Musik steuert auf einen glockenartig wirkenden Höhepunkt in der Mitte zu und bewegt sich schließlich behutsam zur kontemplativen Anfangsstimmung zurück. Das abschließende *Precipitato* ist eigentlich eine Toccata (neuerlich grüßt J. S. Bach), ein gespenstisch verhetzt vor sich hin trampelndes Perpetuum mobile im 7/8-Takt, das auch als „explosiver Rock’n’Roll-Ausbruch“ bezeichnet wurde. Schließlich endet dieses Finale mit einer triumphal donnernden Oktavkaskade von unüberbietbar scheinenden technischen Herausforderungen – der Pianist hat sich eine Kiste Krimsekt verdient!

— Dr. Harald Haslmayr

Luis Muñoz



Der chilenische Pianist Luis Muñoz erhielt seine künstlerische Ausbildung an der Universidad de Chile bei der bedeutenden Klavierpädagogin Elisa Alsina, die die große pianistische Tradition der Klavierschule von Claudio Arrau beerbte. Alsina bemühte sich leidenschaftlich diese Tradition zu pflegen und ihren Schülern zu vermitteln. Auf diese Weise wurde der Interpretationsstil von Luis Muñoz substanziell im Stile Arraus geprägt: „... große pianistische Kultur, raffinierter Intellektualismus, äußerster Gehorsam der musikalischen Idee und vollendete Wiedergabe im Geiste der Werktreue ... ausgeprägte Lyrik und tiefe Reflexion ...“. So beschreibt Gerard F. Kimeklis seine Eindrücke über den Klavierabend von Luis Muñoz am 9. Oktober 1997 im Glinka Museum Moskau.

1998 setzte er sein Studium dank eines Stipendiums am Salzburger Mozarteum fort – abgeschlossen mit einstimmiger Auszeichnung – und schließlich an der Wiener Musikuniversität. Weitere künstlerische Impulse bekam er von Karl-Heinz Kämmerling, Leonid Sintsev, Stanislaw Tichonow, Manuel Carra und Alicia de Larrocha.

Geboren 1973 in Puerto Natales im abgeschiedenen Patagonien bei Feuerland, trat er schon bald in den wichtigsten Städten Chiles auf und in der Folge in Musikzentren von Buenos Aires, Montevideo, Asunción, Brasilia, Rio de Janeiro, Den Haag, Budapest, Salzburg, Linz, Wien, Bratislava und Moskau auf.

1993 debütiert er mit Chopins f-Moll-Klavierkonzert und dem Chilenischen Symphonie Orchester unter der Leitung des amerikanischen Dirigenten Irwin Hoffman. 1996 spielt er Rachmaninows 2. Klavierkonzert für die 50. Jubiläumsfeier des Chilenischen National Orchesters mit fulminantem Erfolg. Seitdem tritt er mehrmals mit verschiedenen Orchestern seines Heimatlandes unter Dirigenten wie David del Pino Klinge, René Gulikers und Patricio Cobos auf.

Im Laufe seiner Karriere wurde er mehrfach aufgrund seiner hervorragenden künstlerischen Leistungen national und international ausgezeichnet. Der chilenische Geburtsort Claudio Arraus, Chillán, verlieh ihm 1988 den Preis der Kunst und 1992 gewann er dort den 3. Internationalen Musikwettbewerb Santa Cecilia sowie den Spezialpreis für die beste Interpretation des Pflichtstückes. In der Hauptstadt Santiago de

Chile erhielt er 1996 im nationalen Wettbewerb für spanische Klaviermusik Manuel de Falla den ersten Preis, ebenso 2002 im Internationalen Musikwettbewerb Johannes Brahms im italienischen Alessandria. Im selben Jahr gewann er in Modena, Italien, den zweiten Preis im Internationalen Musikwettbewerb Vignola.

Er nahm an Radio- und Fernsehprogrammen in Südamerika und Europa teil. Mediale Aufmerksamkeit erregte im Juli 2001 eine Live-Aufnahme mit Interview produziert von Radio Nederland Wereldomroep ausgestrahlt in ganz Lateinamerika von 350 verschiedenen Sendern.

Seine pädagogischen Fähigkeiten führten zu Einladungen an mehreren Musikschulen, Konservatorien und Universitäten Südamerikas, wo er Meisterklassen gab.

Recording Dates..... 08/2004, 06/2007
Recording Venue..... Bayerische Musikakademie Marktoberdorf/Germany
Recording Engineer Bernhard Hanke
Mastering..... Martin Werkovits
Booklet Text..... Dr. Harald Haslmayr
English Translation Benjamin Immervoll
Photos Siegbert Brunner

Johann Sebastian Bach

arr. Ferruccio Busoni

- 1 Chorale Prelude "Nun Komm'
der Heiden Heiland", BWV 659 4:55
-

Ludwig van Beethoven

Piano Sonata No. 31 in A-Flat Major, Op. 110

- 2 I. Moderato cantabile, molto espressivo.... 6:06
3 II. Allegro molto..... 2:06
4 III. Adagio, ma non troppo –
Fuga: Allegro, ma non troppo..... 10:42
-

Johann Sebastian Bach

arr. Ferruccio Busoni

- 5 Chorale Prelude "Ich ruf' zu dir,
Herr Jesu Christ", BWV 639 3:08
-

Sergei Prokofiev

Piano Sonata No. 7 in B-Flat Major, Op. 83

- 6 I. Allegro inquieto..... 9:03
7 II. Andante caloroso 6:02
8 III. Precipitato 3:17

Total Time 45:32

BACH/
BUSONI
BEETHOVEN
PROKOFIEV

LUIS
MUNOZ



AG0021 – austriagramophone.com
© & © 2020 paladino media gmbh, vienna
ISRC: AT-TE4-20-821-01 to 08
LC 10488 – made in the e.u.