



ROBERT SCHUMANN

ARTS



CARNAVAL OP. 9
DAVIDSBÜNDLERTÄNZE OP. 6
ALESSANDRA AMMARA





THIS IS AN AUDIOPHILE RECORDING

This Super Audio CD plays in multichannel surround sound and two-channel stereo on all SACD players.

It can also be played on a standard CD player though only in stereo.

TECHNICAL INFORMATION

Microphones: Sennheiser MKH-8020 (2), Schoeps MK-4Vxt (2), DPA 4004 (2), Schoeps MK-2S linear, Schoeps MK-41

Microphone cables: Klotz Professional MY206

On Stage Microphone Preamplifier: Millennia Media HV3D

On Stage 24 bit 88.2 kHz analog to digital converter: Prism Sound ADA8 XR

24 bit 88.2 kHz Recorder: SADiE LRX v.5.6.2

Editing and Mastering: SADiE H128 v.5.6.2

Multichannel Mix: Yamaha 02R96

SACD Authoring: SADiE DSD8



ROBERT SCHUMANN
(1810 – 1856)

CARNAVAL OP. 9
Scènes mignonnes sur quatre notes (1834-35)
DAVIDSBÜNDLERTÄNZE OP. 6 (1837)

Carnaval op. 9

Scènes mignonnes sur quatre notes (1834-35)

[1]	1	- Prélude <i>Quasi maestoso</i>	2.20
[2]	2	- Pierrot <i>Moderato</i>	2.02
[3]	3	- Arlequin <i>Vivo</i>	1.07
[4]	4	- Valse Noble <i>Un poco maestoso</i>	2.01
[5]	5	- Eusebius <i>Adagio</i>	1.36
[6]	6	- Florestan <i>Passionato</i>	1.05
[7]	7	- Coquette <i>Vivo</i>	1.43
[8]	8	- Réplique <i>L'istesso tempo</i>	1.00
[9]	9	- Papillons <i>Prestissimo</i>	0.45
[10]	10	- A. S. C. H. - S. C. H. A.: Lettres Dansantes <i>Presto</i>	0.56
[11]	11	- Chiarina <i>Passionato</i>	1.36
[12]	12	- Chopin <i>Agitato</i>	1.11
[13]	13	- Estrella <i>Con affetto</i>	0.32
[14]	14	- Reconnaissance <i>Animato</i>	1.40
[15]	15	- Pantalon et Colombine <i>Presto</i>	1.11
[16]	16	- Valse Allemande <i>Molto vivace</i>	0.57
[17]	17	- Intermezzo : Paganini <i>Presto</i>	1.27
[18]	18	- Aveu <i>Passionato</i>	1.20
[19]	19	- Promenade <i>Comodo</i>	2.22
[20]	20	- Pause <i>Vivo</i>	0.19
[21]	21	- Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins <i>Non allegro</i>	3.57





Dauidsbündlertänze op. 6 (1837)

22	I	- Lebhaft	1.52
23	II	- Innig	1.49
24	III	- Etwas hahnbüchen - Mit Humor	1.33
25	IV	- Ungeduldig	0.51
26	V	- Einfach	2.12
27	VI	- Sehr rasch	1.52
28	VII	- Nicht schnell	4.50
29	VIII	- Frisch	0.59
30	IX	- Lebhaft	1.36
31	X	- Balladenmäßig - Sehr rasch	1.49
32	XI	- Einfach	1.60
33	XII	- Mit Humor	0.44
34	XIII	- Wild und lustig	3.04
35	XIV	- Zart und singend	2.40
36	XV	- Frisch	2.05
37	XVI	- Mit gutem Humor	1.44
38	XVII	- Wie aus der Ferne	3.58
39	XVIII	- Nicht schnell	2.28

ALESSANDRA AMMARA
(Piano / Klavier)





THE FACES AND THE MASKS

"You haven't looked deeply enough into the Davidsbündlertänze. I think they are completely different from Carnival. They are like faces to the masks".

These are the words that Robert Schumann wrote to Clara Wieck in 1838, regarding the two collective works offered on this CD. The choice to present *Carnaval* and *Davidsbündlertänze* together is all the more fitting and stimulating because it offers us the chance to explore the complex world of Schumann by observing it from two different and complementary points of view. The two works, in fact, offer each other mutual sustenance and can be considered to represent a clear manifesto of Schumann's art.

From the 1830s Schumann had assumed the habit of revealing his poetic imaginary also through various written articles, which from 1834 he published in the *Neue Zeitschrift für Musik*. In his prose, as visionary and innovative as his music, Schumann expressed himself through various alter ego: Florestan, Eusebius, Meister Raro. These were members of the League of the Brothers of David (*Davidsbündler*), of which the composer himself tells us: *"And here mention should again be made of a league that was more than secret, because it existed only in the mind of its founder, the League of the Brothers of David. To raise a discussion about various aspects of the concepts of music, it didn't seem out of place to invent special artistic characters, of whom Florestan and Eusebius were the most important, while exactly midway between them two stood Meister Raro"*. Eusebius and Florestan were thus the two sides of Schumann's personality: the first impetuous, passionate, combative; the other more introverted, poetic, dreamy. Meister Raro, inspired by Friedrich Wieck, the father of Clara and Schumann's piano teacher, incarnates the figure of a wise man that balances out the two opposing identities and yet is still part of the complex personality of the artist. Schumann explicitly declares his own multiple identity. In *Carnaval* (1834-35) two pieces actually use the names of Eusebius and Florestan for their title. In *Davidsbündlertänze* (1837) all the dances that make up the collection are signed at the bottom with the name (or initials) of Florestan or Eusebius, or both. In 1835 Schumann had by then given up his career as a pianist, after years of intense (but belated) study to become a great virtuoso. However, his conception of

virtuosity was so revolutionary and visionary as to induce him to write for the piano in ways that were often of unprecedented originality, verging on the paradox, yet functional to the realization of his poetic imagination. One might say that the composer's multiple identity expressed in the form of Florestan and Eusebius is also reflected in the wide variety of piano styles cohabiting in Schumann's writing. In *Davidsbündlertänze*, for instance, the two hands are frequently rhythmically out-of-phase, featuring differing or irregular metres and accents that make the dance rhythms almost unrecognizable – and certainly difficult to dance to. In dance n. 3 the right hand remains even one or two bars behind the left.

In *Carnaval* the writing is more shamelessly virtuosic, but with no pretence of spectacularity. On the contrary, Schumann was almost worried that *Carnaval* was not a suitable piece for the general public, as he wrote in consideration of Liszt's performance of *Carnaval* in Leipzig in 1840: *"On expressing my slight doubt as to whether such a rhapsodic depiction of carnival could have any effect on a mass audience, [Liszt] replied instead that he really hoped so, and that this was his firm opinion. But I believe he was deluding himself. Although many things can arouse one listener or another, musical sensations change too quickly to be followed by the entire public, who do not wish to be disturbed every minute"*. It is almost as if Schumann wanted to challenge the virtuosi who, unlike himself, had managed to become successful concert artists. The out-of-phase lines between the right and left hands appear right from the *Preamble*, and it is no surprise therefore that a piece like *Paganini* contains simultaneous asymmetrical leaps in both hands at such a speed that they become much more arduous than it might seem to the listener.

The structure of both works is similarly innovative and in keeping with the composer's creative tendencies. Schumann does not adopt a traditional form, like the Sonata, but opts for a 'Polyptych', that is to say a series of short works derived from the same musical cells. These 'germinative' cells are expressed in the form of a motto. In *Carnaval* the motto is constituted by *Sphinxes*, a piece not to be played but rather read. It is almost like a key to a riddle, made up of three sequences of notes based on the letters A, S, C, H, as Schumann himself wrote: *"The name of a small town [Asch] where a musical acquaintance of mine lived, contained the notes of the scale that in fact also belong to my name; this gave birth to one of those little games that, following the example*



of Bach, are nothing new. One piece was finished after another, precisely during carnival of 1835, in a serious disposition of mind and under special circumstances". In *Dauidsbündertänze*, on the other hand, the motto is presented at the beginning, and is to be played. It consists of the first bars of Clara Wieck's *Mazurka* op. 5, which underlies all the following dances, though no longer being recognizable to the ear. *Carnaval*, too, is partially based on a pre-existing piece of music: Schubert's *Sehnsuchtswalzer*, which appears in *Préambule* and in the final *Marche*.

Schumann was, in any case, particularly fond of quotations and self-quotations, whether in cryptic or explicit form, to the extent of making it a fundamental element of his own poetic world. Particularly fascinating are the frequent reciprocal references between *Carnaval* and *Dauidsbündertänze*, almost as if to say that the faces always remain a little attached to their respective masks. In dance no. 3 of *Dauidsbündertänze*, for example, we find, after a barely recognizable quotation from *Papillons* op. 2, bars 5-7 from *Promenade* in *Carnaval*. And a quotation from *Papillons* is also to be found in *Carnaval*, at first hidden in the bass of the *Préambule*, then clearly stated in *Forestan*, and actually accompanied by a comment with a question mark: "Papillons?", as if even the composer had been surprised by this apparition.

And so for Schumann the emergence of pieces taken from other compositions of his own is not a calculated form of self-celebration, but a genuine, instinctive 'reflux' of the memory, arisen from one of the interior voices that fire his imagination. It may also happen that in a given composition Schumann quotes material from the same work, which has already previously appeared: in the concluding *Marche* of *Carnaval* a fragment from the *Préambule* re-surfaces. In the same piece there is also a quotation from the *Grossvateranz* (marked *Thème du XVII siècle*), a German folk dance already used by Bach and by Schumann himself in *Papillons*, which here becomes the protagonist of the intense and reckless final strait of *Carnaval*.

In *Dauidsbündertänze* the reference to a previous piece occurs in an extraordinarily moving manner in the penultimate dance, which right from its start is marked *Wie aus der Ferne*. As Charles Rosen points out, the sense of distance, already obtained at a spatial level through the innovative wide spacing of the registers and the continuous sounding of the F sharp, is heightened also at a

temporal level by the return (after about 25 minutes) of dance no. 2. This reoccurrence is not perceived as a "da capo" or recapitulation, but as "the rediscovered existence of the past within the present". While in *Carnaval* the reappearance of the previous material serves to sustain a conclusion with the maximum of energy, using the same thematic material and the same key as at the beginning, in *Dauidsbündertänze* the gaze of the composer (and of the listener) is backward looking, and the tone of the conclusion is quite different from that of the start. The immanent melancholy of dance no. 2, in fact, gradually turns into tragedy, finally reaching an impassioned epilogue, apparently conclusive and irrevocable at the end of the penultimate dance. And yet after the final B minor chord another dance unexpectedly springs to life: the last one, in C major, a sort of waltz in an unreal climate, beyond the realms of this earth. The misgivings, the torments, the passions are now raised to a still higher spiritual plane. What was supposed to be an ending becomes at the same time a new beginning, and Schumann takes his leave with these words: "In a totally superfluous manner Eusebius added the following remark, while all the time his eyes expressed great bliss".

Roberto Prosseda
Translation: Mike Webb

ALESSANDRA AMMARA

Alessandra Ammara has drawn the attention of the musical world after achieving brilliant results in some of the more important international piano competitions, such as the "A. Casagrande" in Terni, the "Esther Honens" in Calgary, Canada. She has performed all over Europe (Concertgebouw in Amsterdam, Gasteig in Munich, Philharmonie in Berlin), and in China, Hong Kong, USA, Canada, South Africa, Brazil, both as a soloist and with orchestra (Orchestra Sinfonica della Rai, Calgary Philharmonic, Cape Town Philharmonic, Berliner Symphoniker). She has collaborated with many great interpreters, like Alban Gerhardt, Roberto Prosseda, the Sine Nomine Quartet, the Takacs Quartet. Alessandra Ammara graduated from the "L. Cherubini" Conservatory of Florence with Roberto Gagliardi and from the Accademia Pianistica di Imola with Franco Scala and Boris Petrushansky. She honed her talents with Paul Badura-Skoda and in some of today's most important



music schools, like the International Piano Foundation at Lake Como and the School of Music in Fiesole, with great musicians like Dmitri Bashkrov, Leon Fleisher, William Naboré, Maria Tipo and Fou Ts'ong. Her 2009 engagements included concerts at the Musikverein in Vienna with Wiener Symphoniker and Fabio Luisi, at the Grosses Festspielhaus in Salzburg, and her third appearance with the Calgary Philharmonic.

DIE GESICHTER UND DIE MASKEN

„Über die Davidsbündlertänze gehst Du mir sehr flüchtig hinweg' ich meine, sie sind ganz anders als der Carnaval und verhalten sich [zu diesen] wie Gesichter zu Masken.“

Dies sind die Worte, die Robert Schumann 1838 bezüglich der beiden auf dieser CD zusammen angebotenen Werke an Clara Wieck schrieb. Die Auswahl, *Carnaval* und *Davidsbündlertänze* zusammen zu präsentieren, ist umso mehr geeignet und reizend, da sie uns die Möglichkeit gibt, die Vielschichtigkeit Schumanns Welt durch die Beobachtung zweier verschiedener und komplementärer Standpunkte aus zu erkunden. Tatsächlich bieten beide Werke dem jeweils anderen Halt und können als ein klares Manifest Schumanns Kunst bezeichnet werden.

Ab 1830 übernahm Schumann die Gewohnheit, seine poetische Vorstellungskraft zu entwickeln, auch mittels mehrerer Artikel, die er ab 1834 in der *Neue Zeitschrift für Musik* veröffentlichte. In dieser Prosa drückte er sich selbst so visionär und innovativ wie in seiner Musik, mittels mehrerer alter Ego aus: Florestan, Eusebius und Meister Raro. (Davidsbündler), von denen uns der Musiker selbst erzählt: *„Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der Davidsbündler. Es schien verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand.“* Eusebius und Florestan waren demzufolge die beiden Seiten Schumanns Persönlichkeit: die erste ungestüm, passioniert, kämpferisch; die andere introvertierter, poetischer, träumerischer. Meister Raro, inspiriert von Friedrich Wieck, Claras Vater und Schumanns Klavierlehrer, verkörpert die Figur eines weisen Mannes, der die beiden gegensätzlichen Identitäten ausbalanciert und dennoch immer noch Teil der komplexen Persönlichkeit des Künstlers bleibt. Schumann verkündet explizit seine eigene vielfältige Identität. In *Carnaval* (1834-35) haben tatsächlich zwei Stücke die Namen von Eusebius und Florestan als Titel. In *Davidsbündlertänze* (1837) sind alle Tänze, die die Sammlung vervollständigen, am Ende mit dem Namen (oder Initialen) von Florestan oder Eusebius oder beiden signiert.

1835 hatte Schumann, nach Jahren intensiven (aber



späten) Studiums, mit dem Ziel ein großer Virtuose zu werden, seine Karriere als Pianist aufzugeben. Aber seine Konzeption der Virtuosität war so revolutionär und visionär, dass sie ihn inspirierte, für das Klavier auf solch eine Art und Weise zu komponieren, die oft von einer unvorhergesehenen Originalität und nahe am Paradoxon, jedoch funktional zur Umsetzung seiner Vorstellung war.

Man könnte sagen, dass die vielfältige Identität des Komponisten, ausgedrückt durch die Gestalten Florestan und Esusebio, auch genauso von der weiten Varietät, der in Schumanns Kompositionen miteinander lebenden Klavierstile ausgedrückt wird.

In *Dauidsbündertänze* sind die beiden Hände beispielsweise öfters rhythmisch außer Takt und weisen einen unterschiedlichen oder irregulären Takt und Akzente auf, welche die Tanzrhythmen fast unkenntlich machen – sowie auch eine gewisse Schwierigkeit für den Tanz derselben darstellen. Im Tanz Nr. 3 bleibt die rechte Hand sogar ein oder zwei Takte hinter der linken. In *Carnaval* ist das Komponieren weniger schamlos virtuos, aber ohne den Anspruch, spektakulär sein zu wollen. Im Gegenteil: Schumann war beinahe beunruhigt, dass *Carnaval* ein für das allgemeine Publikum nicht verträgliches Stück sein könnte, so wie er in seiner Beurteilung der von Liszts Ausführung des *Carnaval* in Leipzig 1840 bemerkte: „*Meinem leisen Zweifel, ob überhaupt so rhapsodisches Carnavalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch seine feste Meinung, er hoffe es. Dennoch glaub' ich, hat er sich getäuscht (...) Mag manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publikum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgeschreckt sein will.*“ Es ist fast so, als ob Schumann die Virtuosen, die im Gegensatz zu ihm selbst erfolgreiche Konzertkünstler geworden waren, herausfordern wollte. Die Außer-Takt-Phasen zwischen der rechten und der linken Hand, erscheinen sofort ab der *Präambule* und es ist deshalb keine Überraschung, dass ein Stück wie *Paganini* simultane asymmetrische Sprünge beider Hände in solch einer Geschwindigkeit enthält, dass sie viel anstrengender werden, als es dem Zuhörer erscheinen mag.

Die Struktur beider Werke ist ähnlich innovativ und bewahrt die schöpferischen Tendenzen des Komponisten. Schumann übernimmt keine traditionelle Form wie die Sonate, sondern entscheidet sich für ein „Polyptychon“, eine Serie kurzer Werke, abgeleitet aus denselben musikalischen Zellen. Diese „keimenden“ Zellen sind in der Form eines

Mottos ausgedrückt. In *Carnaval* besteht das Thema aus *Sphinxes*, ein Stück nicht zum Spielen, sondern eher zum Lesen. Es ist fast wie eine Lösung für ein Rätsel, bestehend aus drei Notensequenzen und basierend auf den Buchstaben A, S, C und H, wie Schumann selbst schrieb: „*Der name eines Städtchens, wo mir eine musikalische Bekanntschaft lebte, enthielt lauter Buchstaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren; so entstand eine jener Spielereien, wie sie seit Bachs Vorgang nichts neues mehr sind. Ein Stück ward nach dem andern fertig, und dies gerade zur Carnavalszeit 1835, überdies in ernster Stimmung und eigenen Verhältnissen.*“ Andererseits wird in *Dauidsbündertänze* das Thema am Anfang präsentiert und auch gespielt. Es besteht aus den ersten Takten von Clara Wiecks *Mazurka* op. 5, welche alle folgenden Tänze, obwohl für das Ohr nicht mehr erkennbar, unterstreicht. Auch basiert *Carnaval* teilweise auf vorherig existierenden Musikstücken: Schuberts *Sehnsuchtswalzer*, der in *Präambule* und im Schluss- *Marche* zu hören ist.

Schumann war auf jeden Fall besonders versessen auf das kryptische und explizite Zitieren und Selbstzitieren und machte es sogar zu einem fundamentalen Element seiner eigenen poetischen Welt. Besonders faszinierend sind die häufigen reziproken Referenzen zwischen *Carnaval* und *Dauidsbündertänze*, beinahe als ob man sagen würde, die Gesichter bleiben immer ein wenig an ihren jeweiligen Masken haften. Im Tanz Nr. 3 der *Dauidsbündertänze* finden wir zum Beispiel nach einem schwer erkennbaren Zitat aus *Papillons* op. 2, sowie Takt 5-7 von *Promenade* aus *Carnaval*. Ein Zitat aus *Papillons* kann auch in *Carnaval*, zuerst versteckt im Bass der *Präambule*, dann klar dargestellt in Florestan, gefunden werden, und wird tatsächlich mit einem Kommentar und einem Fragezeichen versehen: „*Papillons?*“, als ob auch der Komponist sich über diese Erscheinung gewundert hätte.

Für Schumann ist somit das Erscheinen von Teilen seiner anderen Kompositionen keine berechnende Art, um sich selbst zu feiern, sondern ein ursprünglicher, instinktiver „Rückfluss“ der Erinnerung, hervorgeholt aus einer seiner inneren Stimmen, die seinen Einfallreichtum stimuliert. Es kann auch vorkommen, dass Schumann in einer bestimmten Komposition Material desselben Werkes benutzt, das schon vorher in Erscheinung getreten war: Im endenden *Marche* des *Carnaval* taucht ein Fragment





der *Préambule* wieder auf. Im selben Stück taucht auch ein Zitat des *Großvaterntanzes* (bezeichnet als *Thema des XVII. Jhd.*) auf, ein deutscher Volkstanz, der schon von Bach und auch von Schumann selbst in Papillon, benutzt wurde, wobei er hier als Hauptdarsteller des intensiven und rücksichtslosen letzten Taktes des *Carnaval* verwendet wird.

In *Dauidsündertänze* tritt die Referenz zu einem vorherigen Stück in einer außerordentlich bewegenden Art im vorletzten Tanz auf, der von Anfang an als Wie aus der Ferne bezeichnet wird. Wie Charles Rosen bemerkt, wird der Eindruck von Distanz schon auf räumliches Niveau gehoben, und zusätzlich durch den innovativ weiten Abstand der Register und des andauernden Klanges des F-Dur, auch mit der Wiederkehr (nach ca. 25 Minuten) des Tanzes 2, auf ein zeitliches Niveau gebracht. Dieses Wiedergeschehen wird nicht als "da capo" oder Wiederholung empfunden, sondern als "die wiederentdeckte Existenz der Vergangenheit innerhalb der Gegenwart". Während in *Carnaval* das Wiederscheinen des vorausgegangenen Materials dazu dient, eine Aussage mit einem Maximum an Energie zu unterstützen, indem dasselbe thematische Material und dieselbe Tonart wie am Anfang benutzt wird, wird in *Dauidsündertänze* der Blick des Komponisten (und des Zuhörers) nach hinten gerichtet, wobei der Ton der Aussage ganz anders als der bei Beginn ist. Die immanente Melancholie des Tanzes Nr. 2 verwandelt sich tatsächlich graduell in eine Tragödie und erreicht am Ende des vorletzten Tanzes schließlich einen leidenschaftlichen Epilog, scheinbar abschließend und unumkehrbar. Und gleich nach dem End-Akkord in h-Moll erwacht unerwartet ein anderer Tanz zum Leben: der letzte Tanz in C-Dur, eine Art Walzer in einem unwirklichen Klima, abgehoben von den Gefilden dieser Erde. Die Zweifel, die Qualen, die Leidenschaften sind nun auf eine noch höhere spirituelle Ebene erhoben. Was ein Abschluss gewesen sein sollte, wird zur selben Zeit ein neuer Anfang, und Schumann nimmt seinen Abschied mit diesen Worten: „Ganz zum Überflüß meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen“.

Roberto Prosseda
Übersetzung: Gabriele Ritter

ALESSANDRA AMMARA

Nachdem sie bei einigen großen internationalen Klavierwettbewerben, u. a. beim „A. Casagrande“ Wettbewerb in Terni und „Esther Honens“ Wettbewerb in Calgary (Kanada), fulminante Ergebnisse erzielen konnte, hat Alessandra Ammara die Aufmerksamkeit der Musikwelt endgültig auf sich gezogen. Sie tritt in ganz Europa auf (im Concertgebouw in Amsterdam, im Gasteig in München, in der Philharmonie in Berlin) und auch außerhalb Europas trifft man sie in Ländern wie China, Hongkong, den USA, Kanada, Südafrika und Brasilien an. Sie ist sowohl als Solokünstlerin, als auch in Begleitung berühmter Orchester unterwegs (Orchestra Sinfonica della RAI, Calgary Philharmonic, Cape Town Philharmonic, Berliner Symphoniker). Alessandra Ammara arbeitet mit vielen großartigen Interpreten, u. a. mit Alban Gerhardt, Roberto Prosseda, dem „Sine Nomine Quartet“ und dem „Takacs Quartet“, zusammen. Die Pianistin machte ihren Abschluss am „L. Cherubini“ Konservatorium in Florenz zusammen mit Roberto Cagliari. Auch an der „Accademia Pianistica“ in Imola erwarb sie einen Abschluss, dort zusammen mit Franco Scala und Boris Petrushansky. Sie perfektionierte ihre Kenntnisse mit Paul Badura-Skoda und an einigen der heute wichtigsten Musikschulen, u. a. der „International Piano Foundation“ am Comer See und der „School of Music“ in Fiesole (Italien). Dort studierte sie zusammen mit großartigen Musikern wie mit Dmitri Bashkurov, Leon Fleisher, William Naboré, Maria Tipto und Fou Ts'ong.

Engagements im Jahr 2009 beinhalten Konzerte des Musikvereins in Wien zusammen mit den Wiener Symphonikern und Fabio Luisi, Konzerte am „Grossen Festspielhaus“ in Salzburg und Auftritte mit dem „Calgary Philharmonic Orchestra“.



LES VISAGES ET LES MASQUES

"Tu n'as pas exploré assez profondément les Davidsbündlertänze. Je pense qu'elles sont complètement différentes de Carnaval. Tout comme le sont les visages des masques ».

Voilà ce que Robert Schumann écrivait à Clara Wieck en 1838, à propos des deux grands polyptyques présentés dans ce CD. Le rapprochement entre *Carnaval* et *Davidsbündlertänze* est on ne peut plus opportun et stimulant, puisqu'il permet de découvrir le complexe univers de Schumann en l'observant de deux points de vue différents et complémentaires.

Ces deux œuvres en effet tendent toutes deux à s'apparenter et c'est ensemble qu'elles peuvent être considérées comme un manifeste explicite de l'art de Schumann.

Dès le début des années 30 Schumann avait pris l'habitacle d'extérioriser son propre imaginaire poétique à travers des écrits, qu'il publia à partir de 1834 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. Dans sa prose, aussi visionnaire et innovatrice que sa musique, Schumann s'exprimait par le biais de plusieurs alter ego: Florestan, Eusebius, Meister Raro. Ces derniers étant membres de la Ligue des Frères de David (*Davidsbündler*), sur laquelle il nous éclaire lui-même: «Et on mentionnera encore une fois une ligue qui était plus que secrète, puisqu'elle n'existait que dans la tête de son fondateur, la Ligue des Frères de David. Pour entamer une discussion sur divers aspects de la conception musicale, il a semblé tout autre que déplacé d'inventer des caractères artistiques opposés, les plus importants étant Florestan et Eusebius, avec, entre les deux, Meister Raro se situant dans le juste milieu.».

Eusebius et Florestan étaient donc les deux âmes de la personnalité de Schumann: l'une fougueuse, passionnelle, combattive; l'autre plus introvertie, plus poétique et rêveuse. Meister Raro, inspiré par Friedrich Wieck, père de Clara et professeur de piano de Schumann, incarne la figure du sage qui harmonise les deux identités opposées tout en faisant toujours partie de la complexe personnalité de l'artiste. Schumann déclare explicitement le caractère multiple de son identité: dans *Carnaval* (1834-35) deux morceaux sont respectivement intitulés à Eusebius et Florestan; dans *Davidsbündlertänze* (1837), au bas de toutes les danses figurent les signatures de Florestan ou d'Eusebius, ou bien encore des deux.

En 1835 Schumann avait désormais renoncé à la carrière de pianiste, après des années d'études intenses (mais tardives) pour devenir un grand virtuose. Toutefois, sa conception de la virtuosité était si révolutionnaire et si visionnaire qu'elle le conduisait à concevoir des solutions pianistiques d'une rare originalité, à la limite du paradoxe, mais cependant aptes à rendre son univers poétique. On pourrait dire que la multiple identité présente au niveau du compositeur avec Florestan et Eusebius se reflète également dans les multiples approches pianistiques concomitantes qu'il abonde dans l'écriture de Schumann. Dans les *Davidsbündlertänze* par exemple, les décalages rythmiques entre les deux mains, qui évoluent selon des mètres et des accents différents et décalés sont fréquents, rendant presque méconnaissables – et certainement peu dansants – les rythmes de danse. Dans la danse n° 3 la main droite retarde d'une ou deux mesures par rapport à la gauche. Dans le *Carnaval* l'écriture arrive à la virtuosité la plus effrénée, mais sans finalité spectaculaire.

Au contraire, Schumann est presque soucieux que le *Carnaval* ne soit pas un morceau adapté au grand public, comme il l'écrivait à propos de l'exécution de la part de Liszt à Leipzig en 1840:

«Comme je lui exprimais mon léger doute qu'un tableau camavalesque aussi rhapsodique puisse produire son effet sur une foule, il (Liszt) répondit qu'au contraire il l'espérait bien, et même qu'il en avait la ferme opinion. Je crois toutefois qu'il s'en faisait l'illusion. S'il y a beaucoup de choses en mesure d'exciter tel ou tel auditeur, les sensations musicales cependant changeant trop rapidement pour que tout un public, qui ne veut pas être dérangé à tout moment, puisse les suivre.».

Schumann semble presque vouloir défier les virtuoses qui, contrairement à lui, avaient abouti au succès en tant que concertistes. Les décalages entre droite et gauche apparaissent dès le *Préambule*, et il n'est donc pas étonnant que dans un morceau comme *Paganini* on trouve des sauts asymétriques et simultanés des deux mains et à une vitesse telle qu'ils sont bien plus ardues à affronter que la perception qu'on peut en avoir en l'écoutant. La structure des deux œuvres est tout aussi innovatrice et se conforme à l'inspiration créatrice de l'auteur. Schumann n'adopte pas une forme traditionnelle, comme la sonate, mais il opte pour le polyptyque, soit pour une série de brefs morceaux dérivant des mêmes cellules musicales. Ces cellules



«mères» se révèlent sous forme d'énonciation. Dans *Carnaval* l'énonciation est constituée par *Sphinxes* (Sphynx), un morceau qui n'est pas destiné à l'exécution mais à la seule lecture. Presque comme la clé d'une énigme, qui reporte trois séquences de notes dérivant des lettres A, S, C, H, comme le dit Schumann lui-même: «*Le nom d'une petite ville (Asch) où vivait une connaissance musicale à moi contenait les notes de la gamme qui justement appartenait aussi à mon nom; c'est ainsi que l'idée m'est venue d'un de ces petits jeux qui n'ont plus aucun secret depuis que Bach en a donné l'exemple. Je terminai les morceaux l'un après l'autre, justement pendant le carnaval de 1835, dans une disposition d'esprit sérieuse et dans des circonstances spéciales.*» Dans *Davidsbündlertänze* l'énonciation est au contraire présente au début, et il faut la jouer. Il s'agit des premières mesures de la *Mazurka* op. 5 de Clara Wieck, qui conditionnera toutes les danses successives, bien qu'on ne puisse plus la reconnaître à l'écoute. A son tour, le *Carnaval* aussi tire partiellement son inspiration d'un fragment musical préexistant: le *Sehnsuchtswalzer* de Schubert, qui fait son apparition dans *Préambule* et dans la *Marche* finale.

Schumann du reste aimait les citations et les autocitations, cryptiques ou explicites, au point d'en faire un élément fondateur de son univers poétique. Les fréquents renvois réciproques entre *Carnaval* et *Davidsbündlertänze* sont particulièrement stimulants, comme pour vouloir dire que les visages restent toujours un peu liés à leurs masques. Dans la danse n° 3 de *Davidsbündlertänze* par exemple, on retrouve, après une citation peu évidente de *Papillons* op. 2, les mesures 5-7 de la *Promenade du Carnaval*. Une citation de *Papillons* est du reste également présente dans *Carnaval*, d'abord cachée dans la basse du *Préambule*, puis explicite dans *Forestan*, avec une belle didascalie et un point d'interrogation: «*Papillons?*», comme si son auteur même restait surpris de cette apparition. Pour Schumann donc l'affleurement de fragments provenant d'autres de ses compositions n'est pas une autocelebration calculée, mais un «reflux» spontané et instinctif de la mémoire, émergeant de l'une des voix intérieures qui animent son imagination.

Il arrive aussi que Schumann cite dans une composition un fragment de cette même composition, déjà apparu précédemment: dans la *Marche* finale du *Carnaval* il reprend une incise du *Préambule*. On trouve

également dans le même morceau la citation du *Grossvateranz* (indiquée par la didascalie *Thème du XVIIIème siècle*), danse populaire allemande déjà utilisée par Bach et par Schumann aussi dans *Papillons*, et qui devient ici protagoniste de l'intense phase effrénée qui conclut le *Carnaval*.

Dans *Davidsbündlertänze*, le renvoi à un morceau précédent s'effectue d'une façon extraordinairement touchante dans l'avant-dernière danse, qui dès le début porte la didascalie *Wie aus der Ferne* (comme de loin). Comme le note Charles Rosen, le sentiment d'éloignement, déjà obtenu ici à un niveau spatial par une innovatrice disposition large des registres et un continu tinte ment du fa dièse, est encore accru temporellement aussi par le retour (environ 25 minutes après) de la danse n° 2. Ce retour n'est pas perçu comme un «da capo» ou comme une reprise, mais comme «*l'existence du passé redécouverte à l'intérieur du présent*». Si, dans le *Carnaval* la reprise du fragment précédent sert à éroser une conclusion avec le maximum de l'énergie et en utilisant le même matériel thématique et la même tonalité du début, dans *Davidsbündlertänze* l'attention de l'auteur (et de l'auditeur) est au contraire rappelée en arrière, et la conclusion est bien différente du début. En effet, l'immanente mélancolie de la danse n° 2 se transforme peu à peu en tragédie, pour aboutir à un épilogue agité apparemment conclusif et irrévocable, au terme de l'avant-dernière danse. Et cependant, après le dernier accord en si mineur, inattendue, voilà qu'une autre danse prend le relais: la dernière, en do majeur, une sorte de valse dans un climat irréel, au-delà du monde terrestre. Les inquiétudes, les tourments, les passions y sont maintenant sublimées à un degré spirituellement encore plus élevé. Ce qui devait être une fin devient tout à la fois un nouveau début, et Schumann prend congé par ces paroles: «*De façon absolument superflue, Eusebius ajouta ce qui suit, tandis que ses yeux exprimaient une grande béatitude.*»

Roberto Prosseda
Traduction: Christiane Ghier



ALESSANDRA AMMARA

Des résultats fulgurants lors de quelques grands concours internationaux de piano, e. a. le concours «A. Casagrande» di Terzi et le concours «Esther Honens» de Calgary (Canada), ont valu à Alessandra Ammara de retenir définitivement l'attention du monde musical. Elle se produit dans toute l'Europe (au Concertgebouw d'Amsterdam, au Gasteig de Munich, à la Philharmonie de Berlin) et hors des frontières européennes, on la rencontre dans des pays tels que la Chine, Hong-Kong, les États-Unis, le Canada, l'Afrique du Sud et le Brésil.

L'artiste joue en solo mais aussi accompagnée d'orchestre célèbres (Orchestra Sinfonica della RAI, Calgary Philharmonic, Cape Town Philharmonic, Berliner Symphoniker). Alessandra Ammara travaille avec nombre de grands interprètes, e. a. Alban Gerhardt, Roberto Prosseda, le «Sine Nomine Quartet» et le «Takacs Quartet». La pianiste a passé son diplôme au Conservatoire «L. Cherubini» de Florence avec Roberto Cagliari. Elle a également obtenu un diplôme de l'«Accademia Pianistica» d'Imola, ici avec Franco Scala et Boris Petrushansky. Elle a perfectionné ses connaissances avec Paul Badura-Skoda et dans quelques-unes des écoles de musique les plus prestigieuses à l'heure actuelle, e. a. l'«International Piano Foundation» sur le lac de Côme et la «School of Music» de Fiesole (Italie). Elle y a étudié avec de grands musiciens comme Dmitri Bashkrov, Leon Fleisher, William Naboré, Maria Tipo and Fou Ts'ong. Ses engagements pour 2009 ont prévu des concerts au «Musikverein» de Vienne avec les «Wiener Symphoniker» et Fabio Luisi, des concerts au «Grosses Festspielhaus» de Salzbourg et des prestations avec le «Calgary Philharmonic Orchestra».

I VOLTI E LE MASCHERE

“Non hai guardato abbastanza profondamente nei Davidsbündlertänze. Penso siano completamente diversi da Carnival. Sono come i volti alle maschere”.

Così Robert Schumann scriveva a Clara Wieck nel 1838, a proposito dei due grandi politici presenti in questo CD. L'accostamento di *Carnaval* e *Davidsbündlertänze* è quanto mai opportuno e stimolante, poiché consente di scoprire il complesso mondo schumanniano guardandolo da due punti di vista diversi e complementari. Entrambi questi lavori, infatti, sono reciprocamente connotati e insieme possono essere considerati un esplicito manifesto dell'arte schumanniana.

Dai primi anni '30 Schumann aveva preso l'abitudine di esternare il proprio immaginario poetico anche tramite alcuni scritti, che a partire dal 1834 pubblicò nella *Neue Zeitschrift für Musik*. Nella sua prosa, visionaria e innovativa quanto la sua musica, Schumann si esprimeva tramite vari alter ego: Florestan, Eusebius, Maestro Raro. Questi erano membri della Lega dei Fratelli di Davide (*Davidsbündler*), di cui egli stesso ci dà notizia: *“E qui sia fatta ancor menzione d'una lega ch'era più che segreta, perché esisteva soltanto nella testa del suo fondatore, la Lega dei Fratelli di Davide. Per portare a discussione diversi aspetti della concezione musicale, sembrò che non fosse fuori luogo inventare opposti caratteri artistici, di cui Florestan ed Eusebius erano i più importanti, e fra loro stava nel giusto mezzo Maestro Raro”*. Eusebius e Florestan erano dunque le due anime della personalità schumanniana: l'uno irruente, passionale, combattivo; l'altro più introverso, poetico, sognatore. Maestro Raro, ispirato a Friedrich Wieck, padre di Clara e maestro di pianoforte di Schumann, incarna la figura di un saggio che armonizza le due identità opposte ed è pur sempre appartenente alla complessa personalità dell'artista. Schumann dichiara esplicitamente la propria multipla identità: in *Carnaval* (1834-35) due brani sono intitolati rispettivamente a Eusebius e Florestan; in *Davidsbündlertänze* (1837) tutte le danze sono firmate in calce da Florestan o da Eusebius, o da tutti e due.

Nel 1835 Schumann aveva ormai rinunciato alla carriera pianistica, dopo anni di intenso (ma tardivo) studio per diventare un grande virtuoso. Tuttavia, la sua concezione di virtuosismo era tanto rivoluzionaria e visionaria da indurlo a ideare soluzioni pianistiche di inusitata originalità, ad





limite del paradosso, eppure funzionali alla resa del suo immaginario poetico. Si potrebbe dire che la multipla identità presente a livello "autoriale" con Florestan ed Eusebius sia riflessa anche nei molteplici approcci pianistici compresi nella scrittura schumanniana. In *Dauidsündertänze*, ad esempio, sono frequenti gli sfasamenti ritmici tra le due mani, che si muovono con metri e accenti diversi o sfalsati, rendendo quasi irriconguibili – e certamente molto poco danzabili – i ritmi di danza. Nella danza n. 3 la mano destra rimane indietro di una o due battute rispetto alla sinistra. Nel *Carnaval* la scrittura è più smaccatamente virtuosistica, ma senza una finalità spettacolare. Anzi, Schumann è quasi preoccupato che il *Carnaval* non sia un pezzo adatto al grande pubblico, come scriveva a proposito dell'esecuzione da parte di Liszt a Lipsia nel 1840:

"A un mio lieve dubbio che un quadro carnevalesco così rapsodico potesse fare effetto su una folla, [Liszt] rispose che invece ben lo sperava, e ch'era la sua ferma opinione. Credo tuttavia si sia illuso. Se parecchie cose possono eccitare questo o quell'uditore, le sensazioni musicali però si mutano troppo rapidamente perché un intero pubblico, che non vuol essere disturbato ogni minuto, possa seguirle". Schumann sembra quasi volere sfidare i virtuosi che, a differenza di lui, erano riusciti ad avere successo come concertisti. Gli sfasamenti tra destra e sinistra compaiono sin dal *Prémable*, e non stupisce, quindi, che in un brano come *Paganini* siano presenti salti asimmetrici e contemporanei delle due mani ad una tale velocità da essere ben più ardui di quanto possa sembrare all'ascolto.

La struttura di entrambi i lavori è altrettanto innovativa e connotata agli spunti creativi dell'autore. Schumann non adotta una forma tradizionale, come la sonata, ma opta per il polittico, ossia una serie di brevi brani derivati dalle medesime cellule musicali. Queste cellule "germinatrici" sono denunciate in forma di motto. In *Carnaval* il motto è costituito da *Sphinxes* (Sfingi), un brano da non eseguire ma da leggere solamente. Quasi una chiave enigmistica, che riporta tre sequenze di note derivate dalle lettere A, S, C, H, come lo stesso Schumann scrisse: "Il nome di una piccola città [Asch] dove viveva una mia conoscenza musicale conteneva le note della scala che appunto appartengono anche al mio nome: così nacque uno di quei giochetti che dopo l'esempio di Bach non sono più nulla di nuovo. Un pezzo fu terminato dopo l'altro, appunto durante il carnevale del 1835, in seria disposizione di spirito e di

speciali circostanze". In *Dauidsündertänze* il motto è invece presente all'inizio, e va suonato. Si tratta delle prime battute della *Mazurka* op. 5 di Clara Wieck, che informa tutte le danze successive, pur non essendo poi più riconoscibile all'ascolto. Anche il *Carnaval*, a sua volta, trae parzialmente spunto da un frammento musicale preesistente: il *Sehnsuchtswalzer* di Schubert, che appare in *Prémable* e nella *Marche* finale.

Schumann del resto amava le citazioni e le autocitazioni, in forma criptica o esplicita, al punto da farne un elemento fondante del proprio mondo poetico. Particolarmente stimolanti sono i frequenti rimandi reciproci tra *Carnaval* e *Dauidsündertänze*, quasi a significare che i volti rimangono sempre un po' legati alle proprie maschere. Nella danza n. 3 di *Dauidsündertänze*, ad esempio, ritroviamo, dopo una poco riconoscibile citazione di *Papillons* op. 2, le battute 5-7 dalla *Fromenade del Carnaval*. Una citazione di *Papillons* è del resto presente anche in *Carnaval*, dappinna celata nel basso del *Prémable*, poi esplicitata in *Florestan*, con tanto di didascalia e punto interrogativo: "Papillons?", come se lo stesso autore rimanesse sorpreso di questa apparizione.

Dunque per Schumann l'affiorare di frammenti provenienti da altre proprie composizioni non è una calcolata autocelebrazione, ma un genuino, istintivo "rifiusso" della memoria, emerso da una delle voci interiori che animano la sua immaginazione. Accade anche che Schumann citi in una composizione un frammento della stessa, già apparso in precedenza: nella *Marche* finale del *Carnaval* viene ripreso un inciso del *Prémable*. Nello stesso brano è anche presente la citazione del *Grossvateranz* (indicata con la didascalia *Thème du XVII siècle*), danza popolare tedesca già usata da Bach e dallo stesso Schumann in *Papillons*, che diventa qui protagonista della intensa, srenata stretta conclusiva del *Carnaval*. In *Dauidsündertänze* il rimando ad un brano precedente avviene in maniera straordinariamente toccante nella penultima danza, che sin dall'inizio riporta la didascalia *Wie aus der Ferne* (come da lontano).

Come nota Charles Rosen, il senso di lontananza, già ottenuto qui a livello spaziale con una innovativa disposizione lata dei registri e un continuo rintocco del fa diesis, viene accresciuto anche in senso temporale dal ritorno (dopo circa 25 minuti) della danza n. 2. Questo ritorno non è percepito come un "da capo" o una ripresa, ma come "l'esistenza riscoperta del passato all'interno del presente".



Se nel *Carnaval* la ripresa del frammento precedente serve a perorare una conclusione con il massimo dell'energia usando lo stesso materiale tematico e la stessa tonalità dell'inizio, in *Davidsbündlertänze* lo sguardo dell'autore (e dell'ascoltatore) è invece rivolto indietro, e la conclusione è ben diversa dall'inizio. L'immanente malinconia della danza n. 2, infatti, si tramuta gradualmente in tragedia, per giungere ad un concitato epilogo, apparentemente conclusivo e inappellabile, al termine della penultima danza. Eppure dopo l'ultimo accordo di si minore sgorga inattesa un'ulteriore danza: l'ultima, in do maggiore, una sorta di valzer in un clima irreale, al di sopra del mondo terreno. Le inquietudini, gli struggimenti, le passioni vengono ora sublimati ad uno stadio spiritualmente ancora più elevato. Quella che doveva essere una fine diventa al contempo un nuovo inizio, e Schumann si congeda con queste parole: *"In maniera assolutamente superflua, Eusebius aggiunte quanto segue, mentre i suoi occhi esprimevano grande beatitudine"*.

Roberto Prosseda

ALESSANDRA AMMARA

Alessandra Ammara ha attirato l'attenzione del mondo musicale in seguito alle sue brillanti affermazioni in alcuni importanti concorsi internazionali ("A. Casagrande" di Terni, "G. B. Viotti" di Vercelli, "Esther Honens" di Calgary). Ha tenuto concerti in tutta Europa (Concertgebouw di Amsterdam, Gasteig di Monaco, Großer Saal Philharmonie di Berlino), Cina, Hong Kong, Stati Uniti, Canada, Sud Africa, Brasile, sia come solista che con orchestra (Berliner Symphoniker, Orchestra Sinfonica della Rai, Calgary Philharmonic Orchestra, Cape Town Philharmonic). Ha collaborato con interpreti di rilievo, come Alban Gerhardt, Roberto Prosseda, il Quartetto Sine Nomine. Diplomata al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze con Roberto Cagliari e all'Accademia Pianistica "Incontri col Maestro" di Imola con Franco Scala e Boris Petrushansky, si è in seguito perfezionata con Paul Badura-Skoda e all'International Piano Foundation Lake Como e alla Scuola di Musica di Fiesole con Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, William Naboré, Maria Tipo and Fou Ts'ong.

Nel 2009 ha debuttato al Musikverein di Vienna con i Wiener Symphoniker e Fabio Luisi e alla Sala Grande del Festspielhaus di Salisburgo.

Alessandra Ammara





Alessandra Ammara on ARTS:

The fusion of narrative and lyric in the Ballades is perhaps Chopin's greatest achievement: he realized in music one of the major ambitions of the Romantic poets and novelists. Chopin's genius was, above all, to have conceived of imitating with an instrument not a particular novella, but the technique of a ballade narration.

These Ballades are sung narrations, and throughout all of them Chopin retains a feeling for the continuous, uninterrupted flow of repetitive melody that he almost never employs in other large works like the scherzos and the polonaises. For the interpretation of Chopin's Ballades on hand the Italian pianist Alessandra Ammara picks up these melodies with great emotion and finds an elegant way to lead over to Chopin's Fantaisie, Barcarolle and 4 Mazurkas, which will enchant the listener.

Look forward to a passionate and sentimental interpreted Chopin that additionally convinces through the special choice of the Steinway Piano.

47696-2 Chopin: 4 Ballades, Fantaisie, Barcarolle, 4 Mazurkas op. 30

Alessandra Ammara

"a vividly communicative artist who leaves no stone unturned in her search for the composer's inner heart and truth" - Bryce Morrison, *Gramophone*

"Ammara ... Master of Moods" *Washington Post*

"Superior and highly consistent artist" - *Dallas Morning News*

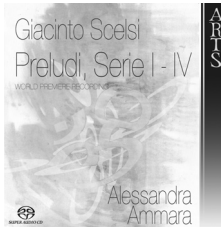
"A Pianist of rare distinction" *Calgary Herald*



47721-8 Giacinto Scelsi: Preludi, Serie I - IV

Alessandra Ammara

Reflections, aphorisms, exercises in style, work notes, harmonic experiments, tone explorations. The Preludi of Giacomo Scelsi are all these, a full-length fervid carnet of notes which accompanied the composer for almost twenty years. Pages which reveal to us, through the sonority of the piano, a period of his creative activity still little known or explored.



Assembled in four series, the Preludi are today for the greater part unpublished and are the object of the recently renewed research on the first works in the Scelsi catalogue which present many aspects still to be investigated. The work of rearranging, listing and cataloguing in course at the Historic Archive of the Isabella Scelsi Foundation nevertheless makes it possible to start to shed light on his early works; this is one of the first tangible results. Part of the material was reassembled despite the difficulties during a research initiated in 2005. Since then further material has been recovered so that today we are able to present the corpus of the Preludi in its quasi-entirety, which is now impressively interpreted by great piano player Alessandra Ammara.

Look forward to this world-premiere-recording of the Scelsi Preludi I-IV which we present in the wonderful Hybrid SACD format.



ARTS

ROBERT SCHUMANN
(1810 – 1856)

CARNAVAL OP. 9

Scènes mignonnes sur quatre notes (1834-35)

DAVIDSBÜNDLERTÄNZE OP. 6 (1837)

Alessandra Ammara
(Piano / Klavier)

RECORDED in Verona, Sala Maffeiana, March 8-10, 2010

PIANO: Piano Steinway D

PIANO TECHNICIAN: Andrea De Biasi

SOUND ENGINEER: Matteo Costa

EXECUTIVE ARTS MUSIC PRODUCER: Barbara Hintermeier

PHOTOGRAPHER: Roberto Masotti

47755-8



Audiophile Recording
see details inside



DSD
Direct Stream Digital

