

Schubert

Lebensmuth



Signum Quartett

LEBENS MUTH

Franz Schubert (1797-1828)

1	An die Nachtigall, D. 497*	1. 21
String Quartet No. 1 in G Minor, D. 18		
2	I. Andante — Presto vivace	5. 28
3	II. Menuetto — Trio	2. 58
4	III. Andante	2. 57
5	IV. Presto	3. 43
6	An den Mond, D. 259*	1. 05
7	Das Weinen, D. 926*	1. 33
8	Im Frühling, D. 882*	4. 27
9	Lebensmuth (Fragment), D. 937*	0. 59

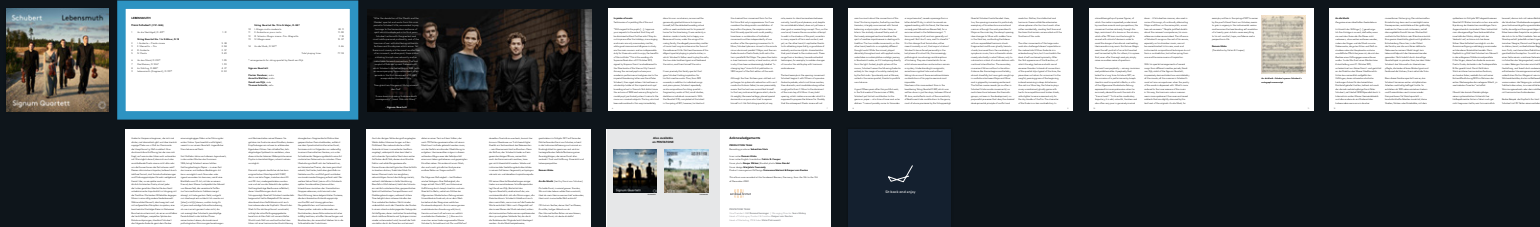
String Quartet No. 15 in G Major, D. 887

10	I. Allegro molto moderato	20. 11
11	II. Andante un poco moto	11. 00
12	III. Scherzo. Allegro vivace – Trio. Allegretto	7. 18
13	IV. Allegro assai	12. 07
14	An die Musik, D. 547*	2. 46
Total playing time:		77. 55

* arrangements for string quartet by Xandi van Dijk

Signum Quartett

Florian Donderer, violin
Annette Walther, violin
Xandi van Dijk, viola
Thomas Schmitz, cello



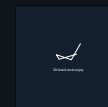
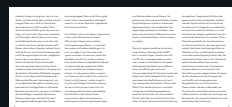
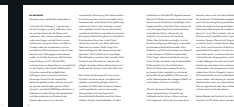
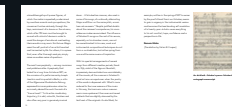
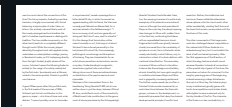
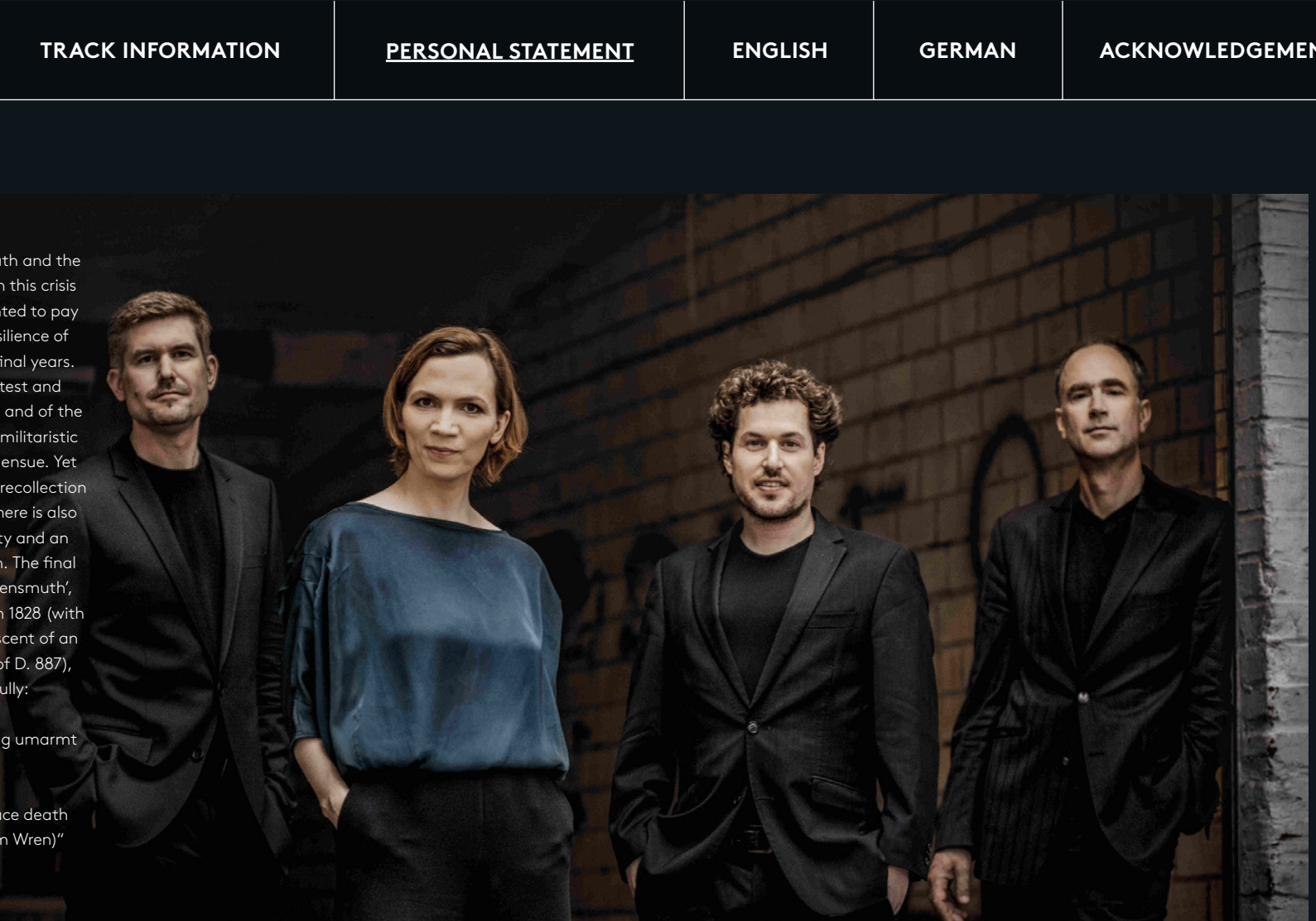
"After the desolation of the 'Death and the Maiden' quartet and works from this crisis period in Schubert's life, we wanted to pay homage to the tremendous resilience of spirit which he displayed in his final years.

Schubert writes with the greatest and most subtle personal profundity, and of the traumas of war with shattering militaristic fanfares and the abysses which ensue. Yet there is not merely a bittersweet recollection of an innocent, carefree past, there is also a blazing triumph over adversity and an ineluctable forward momentum. The final couplet of Rellstab's poem 'Lebensmuth', which Schubert started setting in 1828 (with an accompanying figure reminiscent of an episode in the first movement of D. 887), encapsulates this beautifully:

'Neu glänzt ein Morgenrot: Mutig umarmt den Tod!'

'A new dawn is glowing: Embrace death courageously!' (transl. Malcolm Wren)"

- Signum Quartett



In praise of music

Testimonies of a puzzling life of the soul

“With regard to the pupils [...], I approve your requests to the extent that they will be dismissed without further ado if they do not improve after the holidays, since singing and music are only a secondary matter, while good manners and diligence in study are the main concern and an indispensable duty for those who wish to enjoy the benefits of this institute.” This is the wording of a Supreme Resolution of 21 October 1813, signed by Emperor Franz I and addressed to the Directorate of the Vienna City Convict. Among the named pupils whose poor academic performance had given rise to the imperial threatening letter was Franz Peter Schubert, then aged sixteen. He had been a scholarship holder at the imperial and royal boarding school in Vienna’s first district since the autumn of 1808 and was anything but a model pupil, particularly when it came to the more non-musical subjects. The boy who had been admonished in this way immediately

drew his own conclusions, renounced the generously granted chance to improve himself, left the detested boarding school within a week and returned to his parents’ home for the time being. It was certainly a decision made in haste, but a happy one. Because at home, under the wings of his caring family, the allegedly secondary matter of music had long since become the focus of the adolescent’s life. Not least because of the diligent quartet playing in private circles, in which Schubert’s father used to play the cello, the two older brothers Ignaz and Ferdinand the violins, and Franz himself the viola.

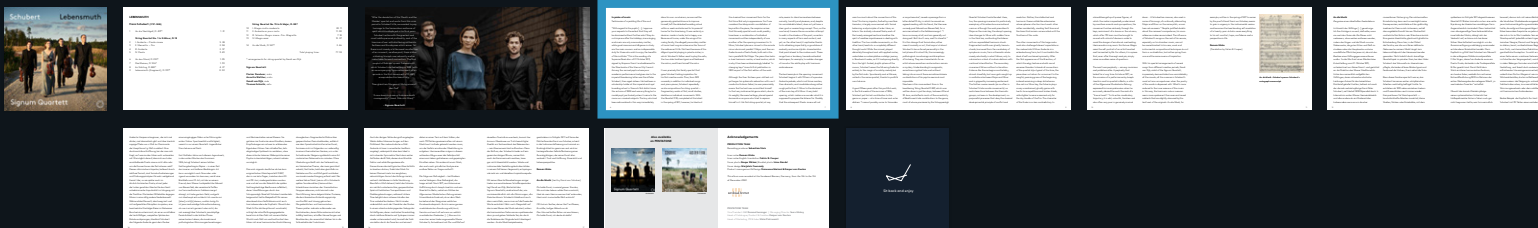
It was precisely this family quartet that gave Schubert lasting inspiration for his first creative works. Thus, from 1810 onwards, in addition to individual songs and piano pieces, Schubert repeatedly wrote compositions for string quartet — fragmentary works at first, small studies, sketches or individual movements. With the Quartet D 18, completed at the latest in the spring of 1811, however, he tried out

the classical four-movement form for the first time. But only in appearance. For if one considers the idiosyncratic constellation of keys within the piece, the suspicion arises that this early quartet work could possibly have been a combination of individual movements written independently of one another: after the opening movement in G Minor, Schubert places a minuet in the remote minor-dominant parallel F Major, and then an Andante and a Presto finale, both set in the tonic parallel B-flat Major. The piece thus lacks a clear harmonic centre, a tonal anchor, which is why it has been embarrassingly labelled “in changing keys” since its first publication in 1890 as part of the first edition of the work.

Although the then thirteen-year-old had not yet begun his systematic education with court conductor Antonio Salieri, he was presumably aware that he had now committed himself to that very instrumental genre which, due to its weighty Viennese heritage, placed special demands on anyone who tried to express himself in it. His first string quartet, at any

rate, seems to stand somewhere between curiosity, humility and pleasure, and, despite his unmistakable talent, does not yet have a clear goal or overarching concept. Thus, on the one hand, it seems like an uncertain attempt to walk in the shadow of the past, uncertain in many aspects of form and content, and yet, on the other hand, it captivates thanks to its refreshing impartiality, a good dose of audacity and some stylistic characteristics that point ahead to the mature work. These range from a tendency towards orchestral techniques, for example, to sudden changes of mood or the subtle play with harmonic ambivalences.

The best example is the opening movement. Schubert begins it with 39 bars of a pensive Andante prelude, which is at times sombre, then dramatic, and modulates along rather rough paths from C Minor to the dominant of the main key of G Minor. A very bold opening, which makes one wonder what it is supposed to prepare the listener for. Possibly that the subsequent Presto vivace will not



care too much about the conventions of the time? Its stormy impetus, fuelled by countless tremolos, is largely unconcerned with formal balancing and principles of order. Here, as later in the similarly coloured finale, each of the loosely arranged sections breathes the spirit of carefree impulsiveness in dealing with tradition. The two middle movements, on the other hand, lead into a completely different thought world. While the minuet, played delicately throughout and with applied mutes, undertakes a contemplative nostalgic journey in Boccherini's wake, as if it had sprung directly from the light-footed, playful sphere of the rococo, Schubert leaves the following Andante entirely to the magic of a catchy melody led by the first violin. Spontaneity and artfulness, united in the same quartet, thanks to youthful nonchalance.

A good fifteen years after this youthful work, in the first weeks of the summer of 1826, Schubert put his last contribution to the genre on paper — at a time of inner and outer distress. "I cannot possibly come to Gmunden

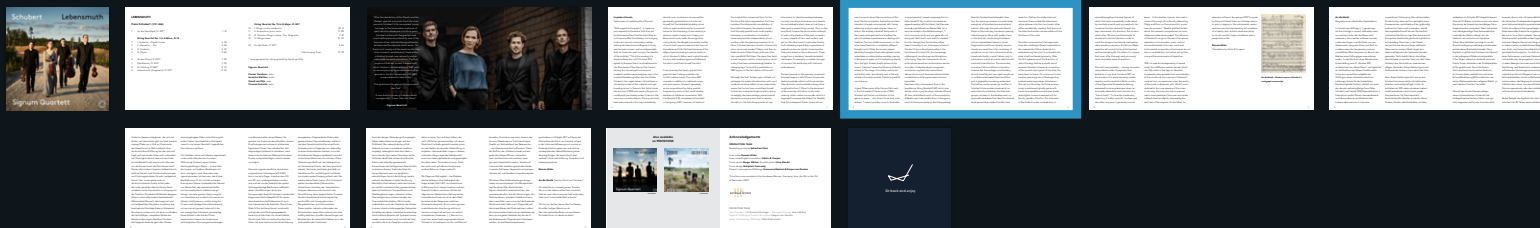
or anywhere else", reveals a passage from a letter dated 10 July, in which he cancels an agreed meeting with his friend, the Viennese comedy poet Eduard von Bauernfeld, for a summer retreat in the Salzkammergut. "I have no money at all, and am generally not doing well. But I don't care, and I'm cheerful." It is this strange final formulation, either meant ironically or not, that says a lot about Schubert's Janus-faced personality in the last phase of his short life, the increasingly pathological mood swings and disruptions of his being. They are characteristic for an artist whose sensations and emotions remain a mystery. Understanding his enigmatic, sometimes cryptical late work without taking into account these sometimes bizarre contradictions of his psyche seems almost impossible.

Nowhere is this more evident than in the bewildering String Quartet D 887, which was written down in just ten days, between 20 and 30 June, and reflects much of the eccentricity of Beethoven's late contributions to the genre, most of whose premieres by the Schuppanzigh

Quartet Schubert had attended. Here, too, the opening movement is particularly exemplary of his adventurous emotional cosmos: although the work prescribes G Major as the main key, the abrupt opening idea changes to Minor with sudden force in the third bar, confronting the listener with an unparalleled harmonic shock. Fragmented motifs over ghostly tremolo chords, borrowed from the vocabulary of symphonic music, form a thematic whole merely reluctantly in what follows, only to culminate in a kind of motoric delirium with continual intensification. The secondary movement follows without a transition. A dance-like theme begins comfortably, almost cheerfully, but soon gets caught up in oscillations between Major and Minor and is gripped by increasing excitement. The further course reveals (as so often in Schubert's late sonata movements) no real interactions between the thematic groups, not even in the development, no purposeful processes that obey the classical developmental principle of conflict and

resolution. Rather, the intellectual and harmonic theses collide like adversaries whose spheres of action touch each other rather accidentally, creating fault lines and fractures that remain unreconciled until the final bars of the coda.

The other movements of this large-scale work also challenge listeners' expectations: the melancholic E Minor Andante is in extended song form, but it contradicts the ideal of self-contained symmetry. After the first appearance of the B section, of which the edgy texture and wild sound excesses threaten to break all conventions of the quartet style typical of the time, the piece does not return for a moment to the songful, yearning grace of the beginning, instead remaining in deep disturbance. Also set in a Minor key, the Scherzo plays a very unrestrained, ghostly game with hectic tone repetitions and broken triads, while lighter tones are reserved only for the shy *Ländler* of the Trio. The character of the finale is no less contradictory. In



a breathless gallop of quaver figures, of which the metre is repeatedly undermined by countless accents and syncopations, the movement lurches aimlessly through the keys, reminiscent of a dance on the volcano, which after 710 bars must be brought to an end with a kind of decree in order to avoid the danger of emotional overheating. Hermeneutics may see in this furious Allegro assai the self-portrait of an artist haunted and tormented by life. For others, it is a piece that, even after thorough analysis, simply raises an endless series of questions.

The result was perplexity — among musicians and publishers alike. A perplexity that lasted for a long time. As late as 1871, on the occasion of a performance by Joseph Joachim and his quartet in Berlin, a critic of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* expressed his incomprehension when he summarily denied the work the rank of a “true artwork”: “In its entire modulatory trajectory, it is wild, colourful, formless and also often very poor in genuinely musical

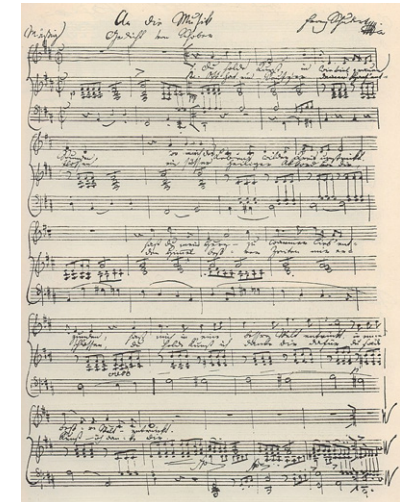
ideas ... A Schubertian manner, also used in some of his songs, of continually alternating Major and Minor on the same pitch, occurs here ad nauseam.” Despite justified doubts about the reviewer’s competence, his cross-reference makes sense indeed. The influence of Schubert’s songs on the rest of his oeuvre, especially on his chamber music, cannot be overestimated. In his case, vocal and instrumental compositional techniques do not form a contradiction, but rather spring from one and the same source of inspiration.

With his quartet arrangements of several songs from different creative periods, Xandi van Dijk, violist of the Signum Quartett, impressively demonstrates how unmistakably all the moods, all the nuances in Schubert’s vocal art are conveyed even when the poetry of the words is dispensed with. What’s more: reduced to the inner essence of the music in this way, the harmonic colour nuances seem more opalescent than ever and reveal subtexts that are slightly obscured by the text level of the originals. *An die Musik*, for

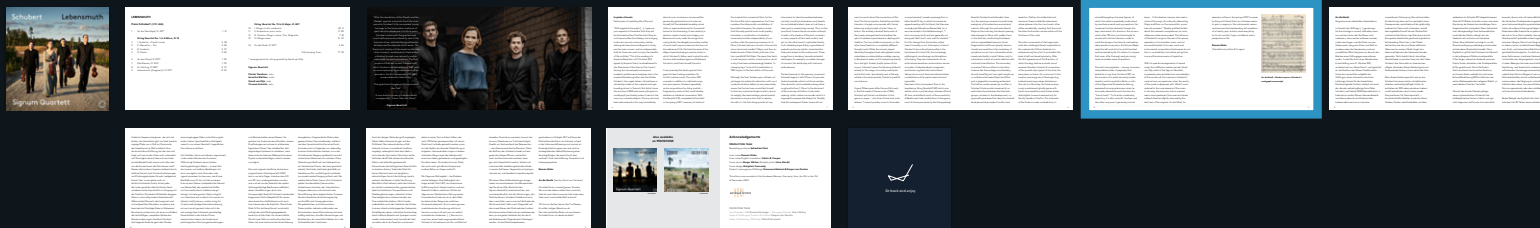
example, written in the spring of 1817 to verses by the poet’s friend Franz von Schober, seems to gain in urgency in the instrumental version and becomes the heartrending self-revelation of a twenty-year-old who owes everything to his art: comfort, hope, confidence and a perspective in life.

Roman Hinke

(Translation by Calvin B. Cooper)



An die Musik – Schober's poem – Schubert's autograph manuscript



An die Musik

Zeugnisse eines rätselhaften Seelenlebens

In Hinsicht der Stiftlinge [...] genehmige Ich Ihre Anträge in so weit, daß selbe, wenn sie nach den Ferien die 2te Klasse nicht verbessern, ohne weiters entlassen werden, indem das Singen und die Musik nur eine Nebensache, die guten Sitten und Fleiß im studieren aber die Hauptsache und eine unerläßliche Pflicht bei jenen ist, die sich des Besitzes eines Stiftungsgenusses erfreuen wollen. So der Wortlaut einer Allerhöchsten Entschliebung vom 21. Oktober 1813, unterzeichnet von Kaiser Franz I. und gerichtet an die Direktion des Wiener Stadtkonvikts. Unter den namentlich aufgeführten Stiftlingen, deren schwache schulische Leistungen Anlass für den kaiserlichen Drohbrief geliefert hatten, befand sich auch der damals sechzehnjährige Franz Peter Schubert, seit Herbst 1808 Stipendiat des k. k. Internats im ersten Wiener Gemeindebezirk und alles andere als ein Musterschüler. Insbesondere wenn es um die eher

musenfernen Fächer ging. Der solchermaßen Ermahnte zog denn auch unverzüglich seine Konsequenzen, verzichtete auf die großmütig zuerkannte Chance sich zu bessern, verließ das ungeliebte Konvikt binnen Wochenfrist und kehrte fürs Erste in sein Elternhaus zurück. Eine gewiss überstürzte, gleichwohl glückliche Entscheidung. Denn hier, in der Obhut der Familie, war die vom Kaiser definierte *Nebensache* namens Musik längst zum Lebensmittelpunkt des Heranwachsenden geworden. Nicht zuletzt durch das eifrige Quartettspiel im privaten Kreis, bei dem Vater Schubert das Violoncello zu übernehmen pflegte, die beiden älteren Brüder Ignaz und Ferdinand die Violinen, Franz selbst die Viola.

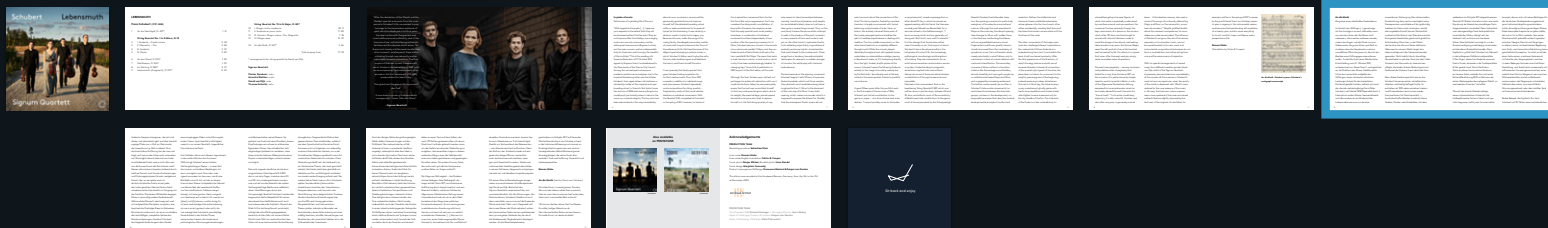
Eben dieses Familienquartett war es, das Schubert bei seinen ersten schöpferischen Arbeiten nachhaltig beflügelt hatte. So entstehen ab 1810 neben einzelnen Liedern und Klavierstücken auch immer wieder bruchstückhafte Arbeiten zunächst, kleine Studien, Skizzen oder Einzelsätze, mit dem

spätestens im Frühjahr 1811 abgeschlossenen Quartett D 18 aber immerhin schon eine erste Erprobung der klassischen viersätzigen Form. Augenscheinlich zumindest. Denn betrachtet man die eigenwillige Tonartenkonstellation innerhalb des Stücks, drängt sich der Verdacht auf, es könne sich bei dieser frühen Quartettarbeit womöglich um die Zusammenfügung unabhängig voneinander entstandener Einzelsätze handeln: Dem Kopfsatz in g-Moll lässt Schubert ein Menuett in der entlegenen Molldominantparallele F-Dur folgen, darauf ein Andante sowie ein Presto-Finale, die beide in der Tonikaparallele B-Dur gesetzt sind. Damit fehlt dem Stück ein klares harmonisches Zentrum, ein tonaler Anker, weshalb ihm seit seiner Erstveröffentlichung 1890 im Rahmen der ersten Werkausgabe das verlegene Etikett „in wechselnden Tonarten“ anhaftet.

Obwohl der damals Dreizehnjährige seinen systematischen Unterricht bei Hofkapellmeister Antonio Salieri noch gar nicht begonnen hatte, war ihm vermutlich

bewusst, dass er sich mit seinen Beiträgen für die häuslichen Musikabende ausgerechnet jener Instrumentalgattung verschrieben hatte, die aufgrund ihres gewichtigen Wiener Erbes besondere Ansprüche an jeden stellte, der sich in ihr zu Wort meldete. Sein erstes Streichquartett jedenfalls scheint irgendwo zwischen Neugier, Demut und Vergnügen zu stehen, kennt, unüberhörbarer Begabung zum Trotz, noch keine klare Zielrichtung, keine ganzheitliche Konzeption. So wirkt es auf der einen Seite wie ein unsicherer Gehversuch im Schatten der Vergangenheit, unsicher in vielen Belangen formaler wie inhaltlicher Gestaltung, und fesselt doch andererseits mit erfrischender Unvoreingenommenheit, einer ordentlichen Portion Wagemut wie manchen Stilcharakteristika, die bis ins Reifewerk voraus weisen: der Neigung zu orchestralen Satztechniken etwa, zu unvermittelten Stimmungswechseln oder dem subtilen Spiel mit harmonischen Ambivalenzen.

Bestes Beispiel: der Kopfsatz. Ihn lässt Schubert mit 39 Takten eines nachdenklichen



Andante-Vorspanns beginnen, der sich mal düster, mal dramatisch gibt und über ziemlich ruppige Pfade von c-Moll zur Dominante der Haupttonart g-Moll moduliert. Eine durchaus kühne Eröffnung, bei der man sich fragt, auf was sie den Hörer wohl vorbereiten soll. Womöglich darauf, dass sich auch das anschließende Presto vivace nicht allzu sehr um die Konventionen der Zeit scheren wird? Dessen stürmischem Impetus, befeuert durch zahllose Tremoli, sind formale Austarierungen und Ordnungsprinzipien fürwahr weitgehend fremd. Hier, so wie später auch im ähnlich timbrierten Finale, atmet jeder der locker gereihten Abschnitte den Geist unbekümmerter Impulsivität im Umgang mit der Tradition. Die beiden Mittelsätze dagegen führen in eine völlig andere Gedankenwelt: Während das Menuett, durchweg zart und mit aufgesetzten Dämpfern zu spielen, eine beschauliche Nostalgie-Reise im Kielwasser Boccherinis unternimmt, als sei es unmittelbar der leichtfüßigen, verspielten Sphäre des Rokoko entsprungen, überlässt Schubert das folgende Andante ganz dem Zauber

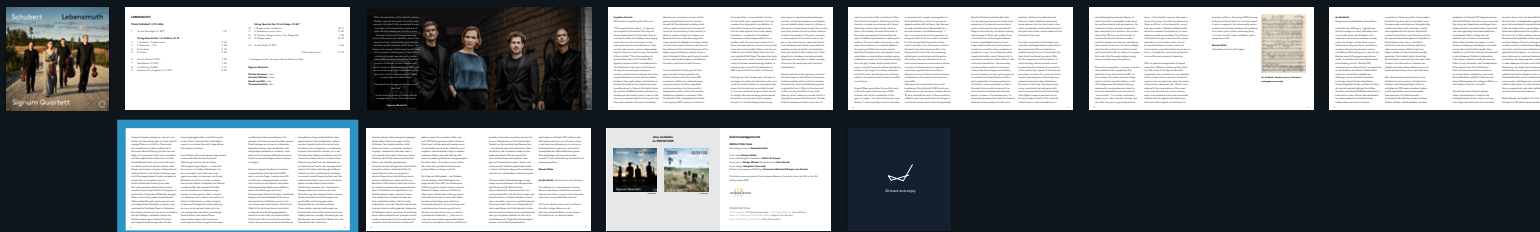
eines eingängigen Melos unter Führung der ersten Violine. Spontaneität und Artigkeit, vereint in nur einem Quartett. Jugendlicher Nonchalance sei Dank.

Gut fünfzehn Jahre nach diesem Jugendwerk, in den ersten Wochen des Sommers 1826, bringt Schubert seinen letzten Gattungsbeitrag zu Papier — in einer Zeit der inneren und äußeren Bedrängnis. *Ich kann unmöglich nach Gmunden oder irgend wo anders hin kommen, verrät eine Briefstelle vom 10. Juli, mit der er seinem Freund, dem Wiener Lustspieldichter Eduard von Bauernfeld, das vereinbarte Treffen zur Sommerfrische im Salzkammergut absagt, ich habe gar kein Geld, und geht mir überhaupt sehr schlecht. Ich mache mir [aber] nicht[s] daraus, und bin lustig.* Es ist jene merkwürdige Schlussformulierung, ob nun ironisch gemeint oder nicht, die viel aussagt über Schuberts janusköpfige Persönlichkeit in der letzten Phase seines kurzen Lebens, die zunehmend pathologischen Stimmungsschwankungen

und Zerrissenheiten seines Wesens. Sie gehören zur Anatomie eines Künstlers, dessen Empfindungen ein schwer zu erklärendes Eigenleben führen. Sein rätselhaftes, teils abgründiges Spätwerk zu verstehen, ohne diese mitunter bizarren Widersprüche seiner Psyche zu berücksichtigen, scheint nahezu unmöglich.

Das wird nirgends deutlicher als bei dem enigmatischen Streichquartett D 887, das in nur zehn Tagen, zwischen dem 20. und 30. Juni, niedergeschrieben worden war und viel von der Exzentrizität der späten Gattungsbeiträge Beethovens reflektiert, deren Uraufführungen durch das Schuppanzigh Quartett Schubert meistens beigewohnt hatte. Beispielhaft für seinen abenteuerlichen Gefühlskosmos ist auch hier insbesondere der Kopfsatz: Obwohl das Werk G-Dur als Haupttonart vorschreibt, schlägt der schroffe Eingangsgedanke bereits im dritten Takt mit unvermittelter Wucht nach Moll um und konfrontiert den Hörer mit einer harmonischen Erschütterung

ohne gleichen. Fragmentierte Motive über gespenstischen Tremoloakkorden, entlehnt aus dem Sprachschatz sinfonischer Kunst, formieren sich im Folgenden nur widerwillig zu einem thematischen Ganzen, um unter fortwährender Steigerung alsbald in eine Art motorischen Fieberwahn zu münden. Ohne Überleitung schließt sich der Seitensatz an, ein tänzerisches Thema, das zwar gemütvoll anhebt, fast heiter, bald aber gleichfalls ins Getriebe von Dur und Moll gerät und dabei von zunehmender Erregung erfasst wird. Der weitere Verlauf lässt (wie so oft in Schuberts späten Sonatensätzen) keine echten Interaktionen zwischen den thematischen Gruppen erkennen, nicht einmal in der Durchführung, keine zielgerichteten Prozesse, die dem klassischen Entwicklungsprinzip von Konflikt und Lösung gehorchen. Die gedanklichen und harmonischen Thesen prallen vielmehr aufeinander wie Kontrahenten, deren Aktionsräume sich eher zufällig berühren, schaffen Verwerfungen und Bruchkanten, die unversöhnt bleiben bis in die Schlusstakte der Coda hinein.



Auch die übrigen Sätze des groß angelegten Werks stellen Hörerwartungen auf den Prüfstand: Das melancholische e-Moll-Andante ist zwar in erweiterter Liedform angelegt, widerspricht aber dem Ideal in sich ruhender Symmetrie. Nach dem ersten Auftreten des B-Teils, dessen durchfurchte Faktur und wilde Klangexzesse alle Konventionen des zeittypischen Quartettstils zu brechen drohen, findet das Stück für keinen Moment mehr zur sanglichen, sehnsüchtigen Anmut des Anfangs zurück, verharrt stattdessen in tiefer Verstörung. Ebenfalls in Moll stehend, treibt das Scherzo ein reichlich unbeherrschtes, gespenstisches Spiel mit hektischen Tonrepetitionen und Dreiklangsbrechungen, während lichtere Töne lediglich dem scheuen Ländler des Trios vorbehalten bleiben. Nicht minder widersetzlich auch der Charakter des Finales. In einem atemlos dahinjagenden Galopp der Achtelfiguren, deren metrischer Grundschlag durch zahllose Akzente und Synkopen immer wieder unterwandert wird, taumelt der Satz wie ziellos durch die Tonarten und erinnert

dabei an einen Tanz auf dem Vulkan, der nach 710 Takten gewissermaßen mit einem Machtwort zu Ende gebracht werden muss, um der Gefahr emotionaler Überhitzung zu entgehen. Hermeneutiker mögen in diesem wütenden *Allegro assai* das Selbstporträt eines vom Leben getriebenen und gepeinigten Künstlers sehen. Für andere ist es ein Stück, das auch nach gründlicher Analyse eine endlose Reihe von Fragen aufwirft.

Die Folge war Ratlosigkeit — bei Musikern wie bei Verlegern. Eine Ratlosigkeit, die lange anhielt. Noch 1871, aus Anlass einer Aufführung durch Joseph Joachim und sein Quartett in Berlin, verlieh ein Kritiker der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* seinem Unverständnis Ausdruck, als er dem Werk kurzerhand den Rang eines *wirklichen Kunstwerks* absprach. *Es ist in seiner ganzen modulatorischen Anordnung wild, bunt, formlos und auch oft sehr arm an wirklich musikalischen Gedanken [...] Eine auch in manchen seiner Lieder angewandte Manier Schubert's, fortwährend mit Dur und Moll auf*

derselben Tonstufe zu wechseln, kommt hier bis zum Überdruße vor. Trotz berechtigter Zweifel am Sachverstand des Rezensenten — sein Querverweis lässt aufhorchen. Denn der Einfluss, den Schuberts Lieder auf sein gesamtes übriges Œuvre, namentlich auch die Kammermusik ausüben, kann gar nicht überschätzt werden. Vokale und instrumentale Gestaltungstechniken bilden in seinem Fall keinen Gegensatz, entspringen vielmehr ein und derselben Inspirationsquelle.

Mit seinen Quartettbearbeitungen einiger Lieder aus verschiedenen Schaffensperioden legt Xandi van Dijk, Bratschist des Signum Quartetts, eindrucksvoll dar, wie unmissverständlich sich alle Stimmungen, alle Zwischentöne in Schuberts Vokalkunst auch dann vermitteln, wenn man auf die Poesie der Worte verzichtet. Mehr noch: Dergestalt auf das innere Wesen der Musik reduziert, wirken die harmonischen Farbnuancen opalisierender denn je und geben Subtexte frei, die durch die Textebene der Originale leicht überlagert werden. *An die Musik* beispielsweise,

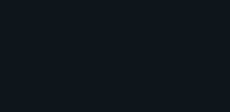
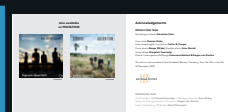
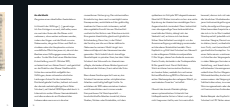
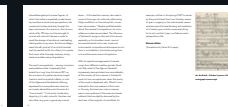
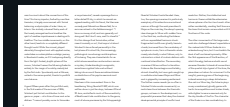
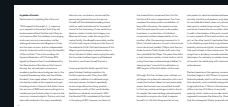
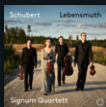
geschrieben im Frühjahr 1817 auf Verse des Dichterfreundes Franz von Schober, scheint in der Instrumentalfassung noch einmal an Eindringlichkeit zu gewinnen und wird zur herzergreifenden Selbstoffenbarung eines Zwanzigjährigen, der seiner Kunst alles verdankt. Trost und Hoffnung. Zuversicht und Lebensperspektive.

Roman Hinke

An die Musik (text by Franz von Schober)

*Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
Hast mich in eine beßre Welt entrückt!*

*Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entflossen,
Ein süßer, heiliger Akkord von dir
Den Himmel beßrer Zeiten mir erschlossen,
Du holde Kunst, ich danke dir dafür!*



Also available
on PENTATONE



PTC5186732



PTC5186673

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Recording producer **Sebastian Stein**

Liner notes **Roman Hinke**

Liner notes English translation **Calvin B. Cooper**

Cover photo **Kaupo Kikkas** | Booklet photo **Irène Zandel**

Cover design **Marjolein Coenrady**

Product management & Design **Francesca Mariani & Kasper van Kooten**

This album was recorded at the Sendesaal Bremen, Germany, from the 5th to the 9th of December 2022.

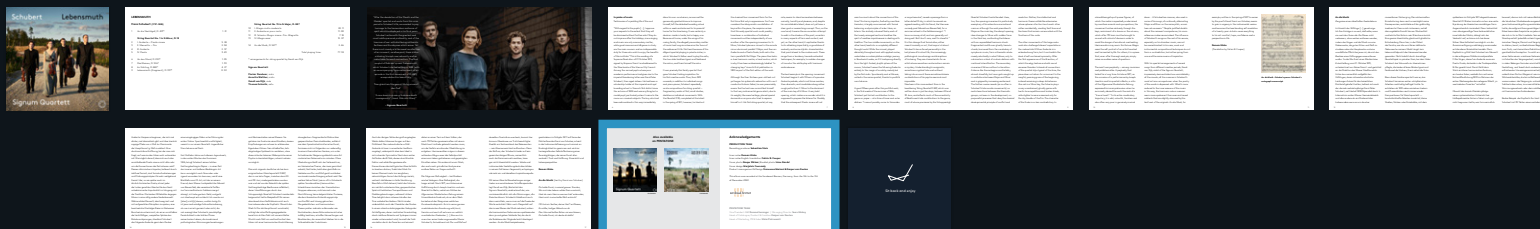


PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**

Head of Catalogue, Product & Curation **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**





Sit back and enjoy

