



hänssler
CLASSIC

PURE BACH

JOHANN SEBASTIAN BACH
SIX VIOLIN SONATAS

RAHEL RILLING
JOHANNES ROLOFF



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

SIX SONATAS FOR VIOLIN & PIANO

CD 1

Sonata in B minor BWV 1014

- | | |
|----------------|------|
| 1. I Adagio | 3:50 |
| 2. II Allegro | 3:13 |
| 3. III Andante | 2:36 |
| 4. IV Allegro | 2:28 |

Sonata in A major BWV 1015

- | | |
|-------------------------|------|
| 5. I (without notation) | 2:55 |
| 6. II Allegro assai | 3:16 |
| 7. III Andante un poco | 2:53 |
| 8. IV Presto | 3:44 |

Sonata in E major BWV 1016

- | | |
|-----------------------------|------|
| 9. I Adagio | 4:38 |
| 10. II Allegro | 3:07 |
| 11. III Adagio ma non tanto | 4:46 |
| 12. IV Allegro | 4:04 |

Gesamtspielzeit / Total time: 41:36

CD 2

Sonata in C minor BWV 1017

- | | |
|-----------------------|------|
| 1. I Siciliano: Largo | 3:06 |
| 2. II Allegro | 4:55 |
| 3. III Adagio | 3:07 |
| 4. IV Allegro | 3:38 |

Sonata in F minor BWV 1018

- | | |
|-------------------------|------|
| 5. I (without notation) | 5:42 |
| 6. II Allegro | 3:33 |
| 7. III Adagio | 3:48 |
| 8. IV Vivace | 2:32 |

Sonata in G major BWV 1019

- | | |
|-----------------|------|
| 9. I Allegro | 3:35 |
| 10. II Largo | 1:33 |
| 11. III Allegro | 3:55 |
| 12. IV Adagio | 3:00 |
| 13. V Allegro | 3:47 |

Total time: 46:18

**Rahel Rilling – Violin
Johannes Roloff – Piano**

Die „Sei Sonate à Cembalo certato e Violino Solo“, wie Bachs sechs Sonaten für Violine und Cembalo (BWV 1014–1019) in der ältesten überlieferten Reinschrift betitelt sind, gehören zweifellos zu den Marksteinen der Kammermusikliteratur. Auf den Konzertpodien der Welt haben sie seit langem einen festen Platz, und zugleich geben sie bis heute mancherlei Rätsel auf.

So ist nicht einmal sicher, wann und wo die Sonaten genau entstanden sind. Ob Bach die sechs Werke gleich zu Beginn seiner Tätigkeit in Leipzig komponiert hat? Und ob sie überhaupt von vornherein als Werkzyklus geplant waren? Wir wissen es nicht. Die früheste Quelle, die wir kennen, scheint tatsächlich auf Leipzig als Entstehungsort hinzudeuten. Es handelt sich um eine Abschrift aus der Feder von Bachs Neffen Johann Heinrich von 1725, Bachs drittem Jahr als Thomaskantor. Dennoch spricht vieles dafür, dass Bach die Sonaten bereits zuvor komponiert hat, in Köthen, wo er zwischen 1717 und 1723 als Kapellmeister am Hof von Fürst Leopold von Anhalt-Köthen wirkte. Der Grund, weshalb eine Entstehung bereits in Köthen plausibel erscheint, hängt mit einer Frage zusammen, die ebenfalls durch die Sonaten aufgeworfen wird: Wie kam Bach überhaupt auf die Idee, in den Violinsonaten BWV 1014–1019 das Cembalo nicht mehr bloß als Generalbass-Instrument einzusetzen? Sämtliche Sonaten mit Begleitung, die man zu Bachs Zeiten

kannte, behandelten das Cembalo noch ganz und gar als ein solches – seien es Heinrich Ignaz Franz Bibers Sonaten für Violine und Basso continuo oder Johann Paul von Westhoffs Sonaten für Violine und Basso continuo. Was veranlasste Bach dazu, einen neuen Weg zu beschreiten?

Der Schlüssel zum Verständnis von Bachs Violinsonaten als einer Werkgruppe, in der Geige und Tasteninstrument erstmals gleichberechtigt miteinander musizieren, liegt sehr wahrscheinlich in einem ganz besonderen Cembalo, und die Spur dieses Cembalos führt nach Berlin – und nach Köthen. Im Jahr 1719 erwarb Fürst Leopold auf Empfehlung seines Hofkapellmeisters ein neues zweimanualiges Cembalo aus der Werkstatt des renommierten Berliner Instrumentenbauers Michael Mietke, und Bach reiste höchstpersönlich nach Berlin, um dieses Cembalo, das möglicherweise sogar über ein 16 Fuß-Register verfügte, in Empfang zu nehmen. Wie sehr Bach von den reichen Klangmöglichkeiten dieses Instruments fasziniert war, lässt sich nicht zuletzt an der großen, hochvirtuosen Kadenz des 5. Brandenburgischen Konzerts ablesen, die Bach wohl unter dem Eindruck des Mietke-Cembalos komponierte. Wäre es nicht naheliegend, dass sich Bach von diesem Instrument inspirieren ließ, das Cembalo auch in den Violinsonaten vom Generalbass zu emanzipieren?

Und es bleiben noch weitere Fragen: Wenn die Sonaten bereits in Köthen komponiert wurden, wie hätte man sich eine Aufführung dort wohl vorzustellen? War es Bach selbst, der am Cembalo saß, die neugewonnenen Freiheiten des Instruments ausprobierend, während ein Geiger aus dem Familien- und Freundeskreis den Violinpart gestaltete, beispielsweise Joseph Spieß, der „Premier Cammer Musicus“ am Köthener Hof? Wird man sich eine solche Aufführung also eher als einen Hausmusikabend im kleinen Kreis vorstellen müssen? Oder hat man auch den Hof im Blick zu behalten? Immerhin hat Bach für die Sonaten eine separate Gambenstimme komponiert, die zwar von der Anlage der Werke her eigentlich überflüssig ist, aber unter Umständen auf Bachs Dienstherrn und Freund, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, verweist, von dem man weiß, dass er die Gambe trefflich zu spielen verstand. Ebenso gut vorstellbar ist freilich, dass Bach die Sonaten im Zimmermannschen Kaffeehaus in Leipzig, im Rahmen des Collegium Musicum, zur Aufführung brachte – wobei es hier möglicherweise Bach selbst war, der zur Geige griff, während er den Cembalopart einem seiner Schüler anvertraute.

Angesichts so vieler blinder Flecken in der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte kommt einem Aspekt indes eine ganz spezielle Bedeutung zu: Bach selbst hat die Sonaten für Violine und Cembalo offensichtlich sehr geschätzt. Dies

ist nicht zuletzt daran ablesbar, dass er den Werkzyklus von Köthen nach Leipzig mitnahm, dass er sich ihm immer wieder zuwandte und ihn teils erheblich überarbeitete. Am deutlichsten wird das in der G-Dur-Sonate (BWV 1019), dem einzigen Werk der Reihe, das mit seinen fünf Sätzen das ansonsten vorwaltende Schema der viersätzigen Kirchensonata (langsam – schnell – langsam – schnell) durchbricht und von Bach zwei Mal vollständig umgearbeitet worden ist. Aber auch der Zyklus insgesamt darf getrost als ein „work in progress“ betrachtet werden. Bereits bei der ältesten Quelle, der erwähnten Reinschrift von Bachs Neffen Johann Heinrich, dürfte es sich um eine Überarbeitung handeln. Eine weitere Revision liegt mit der 1741 entstandenen Abschrift von Johann Friedrich Agricola vor, und eine Kopie von Johann Christoph Altnickol aus den Jahren um 1750 dokumentiert schließlich eine neuerliche Bearbeitungsstufe. Auch eine Notiz von Bachs Sohn Johann Christoph Friedrich Bach, dem „Bückerburger Bach“, derzufolge sein Vater „diese Trii“ (gemeint sind die Sonaten) „vor seinem Ende componirt“ habe, ist wohl so zu verstehen, dass sich Bach noch in seinen letzten Lebensmonaten mit dem Zyklus auseinandergesetzt hat.

Dieses Zitat macht zugleich auf einen entscheidenden Punkt aufmerksam. Bei Bachs Sonaten BWV 1014–1019 handelt es sich, ungeachtet der Tatsache, dass sie für zwei Instrumente kompo-

nieren sind, um Triosonaten. Über einer Bassstimme, der linken Hand des Cembalisten, erklingen zwei Oberstimmen, die rechte Hand des Cembalisten sowie die Violine. In der Musiktheorie des frühen 18. Jahrhunderts galt ein solcher dreistimmiger Satz als das ästhetische Nonplusultra. Johann Mattheson etwa, der einflussreiche Hamburger Mäzen und Musikschriftsteller, erhob die Triosonate zum Maß aller Dinge, weil „hier alle drei Stimmen, jede für sich, eine feine Melodie führen“. Das satztechnische Ideal, das sich mit dieser Vorstellung verband (linearer Kontrapunkt, reiche Harmonie und kantable Melodie), wird von Bach in den sechs Sonaten in scheinbar spielerischer Leichtigkeit eingelöst. Bach befolgt die Regeln des Triosatzes nach den Regeln der Kunst – aber er tut dies nie schematisch, nie im Sinne einer gelehrt-verkopften Kompositionstheorie. Jeder einzelne Satz beweist vielmehr die Vielgestaltigkeit von Bachs satztechnischen Möglichkeiten, seine Meisterschaft in der Behandlung des Kontrapunkts, seine Souveränität in der natürlich wirkenden Darstellung der Affekte, seine sensible Deklamation.

So sind Bachs Violinsonaten BWV 1014–1019 nicht nur unglaublich abwechslungsreich, sondern stellen geradezu eine Wunderkammer musikalischer Formen und Stimmungen dar. Nicht von ungefähr hat Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel 1774 geäußert, die Sonaten klängen „noch jetzt

sehr gut (...), ohngeacht sie über 50 Jahre alt“, und zudem enthielten sie „einige Adagii, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen“ könne. „Heut zu Tage“ – das zielte auf Carl Philipp Emanuel eigene Lebenswelt, auf die Zeit der Aufklärung, der Galanterie und der Empfindsamkeit. Aus einer solchen Rückschau vermochten die Violinsonaten, bei denen sich in vielen Momenten der Primat der Melodie, trotz der engen Grenzen, die ihm der Triosatz zog, bemerkbar machte, wie eine Brücke in die eigene Gegenwart zu wirken.

Dies gilt namentlich für die langsamen Sätze, die von besonderer Tiefgründigkeit und melodischer Empfindsamkeit zeugen. Das einleitende Adagio der h-moll-Sonate (BWV 1014) mit seiner komplexen Polyphonie und den bewegenden Seufzermotiven erinnert in seiner musikalischen Sprache beinahe an den Eröffnungssatz einer Kantate. Eine ganz eigene Welt, eine wunderbare Atmosphäre der Kontemplation, des stillen Nachsinnens und introvertierten Bedenkens, erschafft das Largo-Siciliano im 6/8-Takt aus der c-moll-Sonate (BWV 1017) – mit überdeutlichem Bezug zur „Erbarme dich“-Arie aus der Matthäuspassion. Ausgesprochen sanglich wirkt auch das Dolce der A-Dur-Sonate (BWV 1015), bei dem sich die vokale Linie der Geigenstimme effektiv vom „quasi pizzicato“-Spiel des Klaviers abhebt. Wiederum anders ist das Adagio der f-moll-Sonate (BWV 1018) gearbeitet, bei der die Zweiklang-Ach-

telketten der Violine über den durchgehenden Zweiunddreißigstel des Cembalos ertönen und einen feingewobenen Klangteppich entwerfen.

Insgesamt schöpft Bach in seinem Sonatenzyklus die Möglichkeiten der barocken Formensprache vollständig aus und gewinnt ihr zugleich neue Facetten ab. So stoßen die Sonaten behutsam das Tor zu einer neuen Ära der Kammermusik auf, hin zum galanten Stil eines Johann Joachim Quantz oder eines Johann Stamitz – und sind bis heute ein Laboratorium musikalischer Satz- und Ausdrucksmöglichkeiten geblieben.

Carsten Kretschmann



Rahel Rilling

Rahel Rilling, geboren 1976 in Stuttgart, ist eine international gefragte, vielseitige Künstlerin. Sie entstammt einer renommierten Musikerfamilie und erhielt ihren ersten Geigenunterricht im Alter von vier Jahren. Ihr Vater ist Hel-

muth Rilling, Dirigent und Bach-Spezialist. Schon als Jugendliche war sie als Geigerin auf vielen seiner Konzerttourneen dabei, die auf der ganzen Welt Bachs Musik zu Gehör brachten.

Nach dem Studium in Berlin, Zürich und Tel Aviv war sie Mitglied im jetzigen NDR Elbphilharmonie Orchester Hamburg. Sie spielte als stellvertretende Konzertmeisterin an der Komischen Oper Berlin und ist regelmäßiger Gast bei den Berliner Philharmonikern.

Als Solistin konzertierte sie mit namhaften internationalen Orchestern wie dem Musikkollegium Winterthur oder dem von Gustavo Dudamel geleiteten Orquesta Sinfónica Simón Bolívar in Caracas/Venezuela.

Ihre große Leidenschaft gilt der Kammermusik und ihrer Vermittlung an junge Musiker und Musikerinnen. 2006 gründete Rahel Rilling das

Kammermusik-Festival Hohenstaufen, das seither jeden Herbst in der Nähe von Stuttgart stattfindet (www.hohenstaufenfestival.de). Das von ihr initiierte „Hohenstaufen Ensemble“ gastiert international und brachte Musik ihres Urgroßvaters Robert Kahn auf CD heraus (Hänssler). Mit Sir Simon Rattle, Magdalena Kožená und kleinem Ensemble trat sie mit dem Programm „Soirée“ in vielen Ländern auf (die dazugehörige CD erschien bei Pentatone).

Meisterkurse und Workshops führten sie von Hong Kong bis nach Chile und Venezuela, wo sie auch mit Kindern aus den Slums arbeitete.

Neben der so genannten E-Musik gilt ihr Interesse auch Jazz, Pop und experimenteller Musik. 2006 gründet sie das Streichquartett „Die Nixen“, dessen Repertoire eigene Bearbeitungen von Jazz- und Popstücken sowie neu komponierte Werke umfasst. Sie ist zudem Mitglied der international bekannten Gruppe „Salut Salon“.

Rahel Rilling spielt eine Violine von Tomaso Balestriero, Cremona, aus dem Jahre 1767.



Johannes Roloff

1957 in Berlin geboren, erhielt er im Alter von sechs Jahren ersten Klavierunterricht von seiner Mutter. Zwischen 1977 und 1983 studierte er Klavier in Berlin und München. Seit 1983 lebt und arbeitet er in Berlin.

Johannes Roloff unternahm Konzertreisen nach Japan, Korea, Kanada, Russland, Mexiko, Brasilien, Australien und in die Schweiz. Er arbeitete mit verschiedenen Orchestern als Solist zusammen (u.a. Berliner Symphoniker, RSO Berlin, Orquesta de Cámara de Bellas Artes Mexico City, Seoul Sinfonietta, Philharmonisches Orchester Kaliningrad).

Johannes Roloff ist auch als Schöpfer von Theater- und Filmmusik tätig. Seit 1991 arbeitet er außerdem als Arrangeur, musikalischer Leiter und Pianist mit dem Comedy-Trio „Geschwister Pfister“ zusammen. In den vergangenen 30 Jahren kamen viele Bühnenshows, Operetten, Musicals und Theaterstücke zur Aufführung.

The “Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo”, as Bach’s six Sonatas for Violin and Harpsichord (BWV 1014–1019) are entitled in the oldest surviving fair copy, are undoubtedly among those works which have set new standards in chamber music. They have long established themselves on the world’s concert platforms, and yet they still raise questions.

There is no certainty about when or where the sonatas were written. Did Bach compose them when he moved to Leipzig? And did he deliberately plan them as a set of six? We cannot tell. The earliest source of which we are aware tends to suggest that they were written in Leipzig. It is a copy prepared by Bach’s nephew Johann Heinrich in 1725, when Bach was in his third year as Thomaskantor. All the same, there is good reason to believe that the sonatas date from Bach’s time in Cöthen, where he was Kapellmeister at the court of Prince Leopold von Anhalt-Cöthen between 1717 and 1723. This line of inquiry prompts another question: what gave Bach the idea of elevating the harpsichord above the status of a mere thoroughbass instrument in the Violin Sonatas BWV 1014–1019? All the sonatas with accompaniment that we know from Bach’s time – Heinrich Ignaz Franz Biber’s sonatas for solo violin and basso continuo, for example, or the sonatas for that scoring by Johann Paul von Westhoff – treated the harpsichord as just such a “background” instrument. What made Bach strike

out in a new direction?

To understand why Bach’s violin sonatas for the first time treated violin and clavier as equals, we need look no further than a very special harpsichord, an instrument built in Berlin in response to a commission from Cöthen. At the recommendation of his director of music, Prince Leopold ordered a new two-manual harpsichord in 1719 from the workshop of the renowned Berlin instrument builder Michael Mietke, and Bach travelled to Berlin in person to take delivery of this instrument, which may even have had a 16-foot stop. It is obvious that Bach was fascinated by its rich timbres: one has only to study the great, highly virtuosic cadenza of the fifth Brandenburg Concerto to discern the influence on Bach of the Mietke harpsichord. Should we not assume that this very special instrument inspired Bach to emancipate the harpsichord from its accompanying role in his set of violin sonatas?

That in turn leads to further questions. If the sonatas were indeed composed in Cöthen, how are we to imagine their performance there? Did Bach take his place at the keyboard, to make the most of the instrument’s new-found potential, joined by a violinist from among his friends and family such as Joseph Spiess, “Premier Chamber Musicus” at the Cöthen court? If so, are we to imagine an evening of domestic music-making, or was performance at court intended? Bach

did compose a separate part for viola da gamba, which is strictly superfluous but may have been written for the benefit of his employer and friend, Prince Leopold von Anhalt-Cöthen, who is known to have been an excellent gambist. It is equally possible that Bach performed the sonatas at Zimmermann’s Coffee House in Leipzig in the concerts of the Collegium Musicum – in which case it may have been Bach himself who played the violin, entrusting the harpsichord part to one of his pupils.

Given so many blind spots in the composing and performing history of the works, it is vitally important to bear in mind that Bach himself clearly thought very highly of his Sonatas for Violin and Harpsichord. That will explain why he took the cycle with him from Cöthen to Leipzig, constantly returned to it and substantially revised parts of it. This is most evident in the five-movement G major Sonata (BWV 1019), the only work in the set that departs from the prevailing pattern of the four-movement church sonata (slow – fast – slow – fast) and one that was twice completely rewritten by its composer. That said, the cycle as a whole may safely be regarded as a “work in progress”. Its very earliest source, the fair copy prepared by Bach’s nephew Johann Heinrich, may well itself reflect a reworking. A further revision is preserved in the copy made by Johann Friedrich Agricola in 1741, and a copy made by Johann Christoph Altnickol about 1750 documents an

even later version. A note by Bach’s son Johann Christoph Friedrich, the “Bückeburg” Bach, declaring that his father composed “these Trii”, meaning the sonatas, “before his end”, surely shows that Bach was still working on the set of sonatas in the last few months of his life.

This quotation establishes another important point: namely, that Bach’s Sonatas BWV 1014–1019, though written for two instruments, are trio sonatas. The bass line, the clavier player’s left hand, supports two upper voices, the right hand of the harpsichordist and the violin. Early 18th-century music theory regards such writing in three parts as the aesthetic *non plus ultra*. Johann Mattheson for example, the influential Hamburg arts patron and writer on music, elevated the trio sonata to the ultimate standard because “here all three Voices, each for itself, conduct a fine Melody”. The compositional ideal that was associated with this concept (linear counterpoint, rich harmony and songful melody) radiates from these six sonatas with seemingly effortless ease. Bach observes the rules of trio writing in accordance with the rules of the art – but he never does this slavishly, in the sense of a laboriously applied theory of composition. Each individual movement demonstrates the abundance of Bach’s compositional devices, his mastery in the handling of counterpoint, his skill in the natural-sounding portrayal of emotion, his sensitive declamation.

Accordingly, Bach's Violin Sonatas BWV 1014–1019 are not only unbelievably varied, they amount to a veritable treasure-chamber of musical forms and moods. Bach's son Carl Philipp Emanuel perceptively remarked in 1774 that the Sonatas sounded "very good even now, even though they are over 50 years old", and in addition contained "some Adagii, which one could not set more songfully at the present day". That "present day" was the world in which Emanuel Bach lived and worked, the world of the Enlightenment, the *galant* style and the "sentiment" of Empfindsamkeit. From such a perspective, as works in which the primacy of melody is constantly evident despite the narrow limits imposed by the writing for trio, the Violin Sonatas may be perceived as a bridge into our own times.

That applies specifically to the slow movements, which display particular profundity and melodic sensitivity. With its complex polyphony and its expressive sighing motifs, the introductory Adagio of the B minor-Sonata (BWV 1014) is framed in a musical idiom that almost suggests the opening movement of a cantata. A whole new world, a wonderfully contemplative atmosphere, a sense of quiet reflection and of turning in upon oneself, these are the qualities evoked by the Largo-Siciliano in 6/8 time – with its inescapable reference to the "Erbarme dich" aria in the St Matthew Passion – from the C minor Sonata (BWV 1017).

An exceptionally lyrical mood emanates from the Dolce of the A major Sonata (BWV 1015), in which the vocal line of the violin part strikingly rises above the *quasi pizzicato* contribution from the keyboard. The Adagio of the F minor Sonata (BWV 1018) is different again, with the violin's intertwined chains of slow-paced quavers adorned by the harpsichord's steady demisemiquavers in a finely-woven tapestry of sound.

In all, Bach in his set of six sonatas exploits the full potential of Baroque formal language, casting new light upon it. These Sonatas delicately open the door to a new era of chamber music – to the *galant* style of Johann Joachim Quantz, say, or Johann Stamitz – and remain to this day a proving-ground of approaches to the construction and expression of musical ideas.

Carsten Kretschmann

Rahel Rilling

Rahel Rilling, born in Stuttgart in 1976, is a versatile, internationally sought-after artist. She comes from a celebrated family of musicians and was given her first violin lessons when she was four. Her father is Helmuth Rilling, the conductor and Bach specialist. Even in her youth, she was playing as a violinist on many of his concert tours, in programmes that made Bach's music better known all over the world.

After studying in Berlin, Zurich and Tel Aviv, she joined what is now the NDR Elbphilharmonie Orchestra in Hamburg. She has played as deputy leader at Berlin's Komische Oper and is a frequent guest with the Berlin Philharmonic.

As a soloist, she has played in concert with leading international orchestras such as the Musikkollegium Winterthur or the Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, directed by Gustavo Dudamel, in Caracas/Venezuela.

Chamber music is her greatest passion, which she loves to communicate to young musicians. In 2006, Rahel Rilling founded the Hohenstaufen Chamber Music Festival, which has taken place close to Stuttgart since then (www.hohenstaufen-festival.de). The "Hohenstaufen Ensemble", which she initiated, gives guest performances internationally and has also put out music by her great-grandfather Robert Kahn on CD (Hänsler). Together with Sir Simon Rattle, Magdalena Kožená and a small ensemble, she has appeared with her "Soirée" programme in many countries (the programme CD is on the Pentatone label).

Master classes and workshops have taken her from Hong Kong to Chile and Venezuela, where she has also worked with children from the slums.

Her interests range beyond "serious" music to jazz, pop and experimental works. In 2006 she founded the string quartet known as "Die Nixen" (the mermaids), whose repertoire ranges from its

own arrangements of jazz and pop numbers to newly composed works. She is also a member of the internationally recognized group "Salut Salon".

Rahel Rilling plays a violin built by Tomaso Balrestrieri, Cremona, in 1767.

Johannes Roloff

Born in Berlin in 1957, Johannes Roloff was given his first piano lessons by his mother when he was six. He studied piano in Berlin and Munich between 1977 and 1983.

Since 1983, he has been living and working in Berlin.

Johannes Roloff has undertaken concert tours to Japan, Korea, Canada, Russia, Mexico, Brazil, Australia and Switzerland. He has worked as a soloist with a variety of orchestras (Berliner Symphoniker, RSO Berlin, Orquesta de Cámara de Bellas Artes Mexico City, Seoul Sinfonietta, Philharmonic Orchestra of Kaliningrad).

Johannes Roloff is also active as a composer of music for theatre and film. Apart from that, he has worked since 1991 as arranger, musical director and pianist with the comedy trio "Geschwister Pfister". Over the past 30 years he has been involved in numerous stage shows, operettas, musicals and theatrical pieces.

Translation: Janet and Michael Berridge, Berlin

Recording Producer: Piotr Furmanczyk



Mix / Mastering: Zino Mikorey



Photos: Meike Kenn

MEIKE KENN

Einführungstext / Programme Notes: Carsten Kretschmann

Übersetzung / Translation: Janet & Michael Berridge, Berlin

Graphic Arts: SPIESZDESIGN

© & © 2021 hänsler CLASSIC / Profil Medien GmbH
info@haensslerprofil.de
www.haensslerprofil.de
Manufactured in Austria

HC20082



Dank an Cédric Pescia für den wundervollen Steinway
und an Thomas Hübsch für die miraculöse Stimmung.