

Leonid Sabaneev
The Complete Works for Piano Vol. 1



Michael Schäfer, Piano

Leonid Sabaneev (1881–1968)

The Complete Works for Piano Vol. 1

Michael Schäfer, Piano

CD 1

Quatre Préludes op. 1

- | | | |
|----|-----------------|---------|
| 01 | Moderato | (02'48) |
| 02 | Andantino | (02'25) |
| 03 | Irato | (01'21) |
| 04 | Moderato | (01'30) |

Quatre Préludes op. 2

- | | | |
|----|---|---------|
| 05 | Andante | (02'05) |
| 06 | Agitato | (01'19) |
| 07 | Passionato | (00'53) |
| 08 | Tranquillo teneramente e fantastico | (05'02) |

Deux Préludes op. 3

- | | | |
|----|---------------------------------|---------|
| 09 | Con moto, funebre, eroico | (02'29) |
| 10 | Lento, mesto | (03'26) |

Deux Morceaux op. 5

- 11 Impromptu. Affanato tumultuoso con massima passione (02'53)
- 12 Prélude. Andantino (02'05)

Deux Morceaux op. 6

- 13 Poème. Lento, mesto (04'02)
- 14 Etude. Tempestoso, affanato (03'48)

Trois Morceaux op. 7

- 15 Prélude. Festivamente, trionfato (01'27)
- 16 Feuille d'album. Lento rubato (04'25)
- 17 Poème. Mesto (03'11)

Deux Morceaux op. 8

- 18 Etude. Allegro inquieto (03'20)
- 19 Prélude. Andante (03'16)

Quatre Morceaux op. 9

- 20 Feuille d'album. Semplice (01'25)
- 21 Esquisse. Elevato (01'51)
- 22 Poème. Agitato (02'33)
- 23 Prélude. Andante (01'49)

Total Time (59'34)

CD 2

Huit Préludes op. 10

01	Grandioso	(01'37)
02	Semplice	(01'59)
03	Mesto	(01'38)
04	Irato	(00'48)
05	Luminoso dolcissimo	(02'27)
06	Lugubre	(02'39)
07	Disperato	(02'28)
08	Andante	(02'36)

Six Poèmes op. 11

09	Lento molto rubato	(04'00)
10	Lento, rubato e con stravaganza	(01'57)
11	Capriccioso	(02'08)
12	Presto, tempestoso	(02'35)
13	Misterioso	(04'04)
14	Lento	(02'26)

Trois Morceaux op. 12

15	Feuillet d'album. Con delicatezza	(02'03)
16	Etude. Affanato, inquieto ma allegro	(02'57)
17	Prélude. Agitato	(01'27)

Quatre Fragments op. 13

18	Disperato	(03'27)
19	Con stravaganza	(01'25)
20	Lento, severamente e maestoso	(01'56)
21	Misterioso, inquieto	(02'08)

Total Time (48'58)

Michael Schäfer

3 texts about the protagonists of this CD

HE ABOUT HIMSELF

An essay written by Sabaneev in 1924 and published in 1927 (with the new title “The Composer-Critic”) in the leading (and still publishing) English musicological journal “music and letters.”

The composer who is at the same time prominent as a critic is not a rare phenomenon in the musical world. Very often it is just a certain degree of intellectual consciousness, a certain level of culture that, as it were, compels him to make his appearance not only in the rôle of a creator, but also as an arbiter of the contemporaneous, and as a thinker in his own realm of art. Such composer-critics and thinkers were Schumann and Wagner, and, with us, Serov and Gui. In all of them the priority of composition is of essential importance. They were composers who became critics, thinkers, aesthetes, learned in their musical sphere, became so for the reason that their creative product and their thinking baggage were not covered by the single elemental phenomenon of creation. To the same category I must add my own name and thereby mark myself off from the other category of critics who strive to be composers—generally with painful results.

However that may be, it cannot be doubted that this association of functions reflects badly on creative production and to a still greater degree on the position of the composer-critic

in the musical and non-musical world. The critic usually creates for himself from amongst musicians a sufficiently solid cadre of convinced enemies, whose compactness and violence vary in proportion to the conviction and candour of the critic and the independence of his thought. This cadre impedes his recognition as a composer. With the mass of the public, however, the critic ordinarily obscures the composer and this also delays the recognition of his work in this field and even prevents the fact that he is a composer from becoming known. Schumann, Wagner, and our Serov were in their time compelled to take upon themselves the burden of their critical activities, to stir up the hatred and hostility of musicians, and to delay their own recognition. Primarily and essentially composers, they had to hide their real features under the mask of the musical thinker and critic. And I, too, have been made to experience to the full the inconvenience of this order of things. My name is widely known merely as a musical thinker and critic, and only a restricted circle has any idea of the most important thing that constitutes my essential calling and occupation.

To complain of this is, of course, possible only to the composer whose aim, hidden or visible in his work, is wide recognition. I personally have never looked, and do not look, for this, as I recognise more or less clearly that the type of creation natural to me can never count on acceptance by the broad mass otherwise than through a series of misunderstandings such as we encounter in the history of art.

Owing to my critical activity and to the fact that an intimate friendship connected me with the gifted Skryabin, it is customary to regard my music as belonging to the “Skryabinistic” type, or, in other words, to behold in me a follower of Skryabin’s style. My first task is to dissipate this opinion, based on an evident misconception.

The formal elements of the work of any composer may, of course, be present in any creative work and are inevitably present therein. In this case there will certainly be found in my

compositions more than a few elements emanating in some way or other from Skryabin, just as elements of Wagner emanated from Beethoven, and of Tchaikovsky from Schumann. But in order to rank a composer amongst the adherents of a definite tendency it is indispensable to look into the actual sources, the fundamental dominant of the creative work, from which it springs and upon which it is conditional. A resemblance even between some of the elements of the harmonic lexicon cannot in this case be indicative, since the psychology of creative work does not depend on them at all. In the classical period, of course, all the composers used approximately the same harmonic colours, but nobody could therefore assert their mutual creative solidarity. So far as this fundamental dominant is concerned I must confess that I am to a certain extent the antipodes of Skryabin. The fundamental dominant of his creative work is ethereality, lightness, incorporeal diaphaneity, a soaring quality, ecstatic yearning, nervous exaltation, rapture. In his music there is a minimum of weighty emotions and it is filled with an ardent joy. I cannot but recognise that my creative work is entirely lacking in the majority of these qualities. It cannot be called diaphanous, incorporeal; on the contrary it is largely characterised by a certain, even a heavy, materiality. In it there is always a sufficiency of musical flesh and muscle—of that in which Skryabin was deficient, which he could not desire, nay, which he did not like. In these respects, as in a number of others, my work is directly descended from German romanticism and particularly from Wagner, as is shown by my pre-eminent preference for that unexampled composer whom, I am absolutely convinced, it is even difficult and awkward to compare with any other.

In my music there is nothing of that winged quality characteristic of Skryabin, nor of that “poisonous” element, nor in general of that which in some way or other Skryabin inherited from the period when he was influenced by the demoniacal cults; there is no general emotional note of decadence in it. Neither is there joyousness in my creative work, and if it were



Leonid Sabaneev, Tatiana Schloezer and Alexander Scriabin on the banks of the Oka River

possible to find a term for its fundamental dominant, the best epithet would be “tragic.” This tragic dominant was a characteristic of my earliest attempts at composition, my childish experiments, and its features are portrayed in the fact that at the age of nine I tried to write music to Sophocles’ tragedy “Oedipus Rex,” or in the attempt at a funeral march in memory of Beethoven, which I composed at the same age. It was directly owing to this march that S. I. Taneev began to teach me composition. Another result of this tragic dominant was that I always wanted my music to express a certain “beyond the bounds” feeling for which no name exists.

I would add that the foregoing lines should be of some assistance in explaining the design of my creative work, which of itself and owing to its material, to its form of expression, and also to the severity of its fundamental mood, cannot be regarded as easy to approach and assimilate. Lacking the characteristics which make a creation attractive to the broad mass, possibly too intellectual to delight the adherents of “directness,” and essentially at cross purposes with the ruling tendencies (since, with a few happy exceptions, all my aesthetic sympathies agree but poorly with contemporary music), in all probability they will for long be doomed to be somewhat in the nature of the forest valleys of Central Africa—a sort of legendary realm of “the unknown.” And I have no desire to bring it down to any other level, although I am aware that the very form of expression appeals only to a small and supremely “oligonomic “ circle of highly developed musicians. I know that this circle of persons who have somehow managed to penetrate into that Central Africa will gradually, slowly, but persistently increase. And in the tardiness of that growth I perceive one of the evidences of the organic seriousness of that penetration. Only the slow is sure.

Leonid Sabaneev

Translated by S. W. Pring (1927)

I ABOUT HIM

A poem from the Musenalmanach of 1802 (jointly edited by August Wilhelm Schlegel and Ludwig Tieck), in other words not even written by me and, on top of everything, having no apparent connection with the topic being discussed.

Friedrich Schlegel

The Bushes

(from the *Abendröte* poem cycle)

The breeze blows cool and gentle
Across dark meadows
And only the heavens smile
From a thousand beaming eyes
Only One Soul stirs
Amid the roaring seas,
And in the quiet words,
Which rustle through the leaves.
Thus waves sound one by one,
Where spirits mourn in secret;
Thus words follow words
Where spirits quicken life.
All sounds are permeated
In motley earthbound dreams
By one soft note drawn out,
For him who furtively listens.

I ABOUT MYSELF

An unanswered résumé

I was born

I practiced

I searched

I found

I intoned that which I considered worthy of hearing

And if it served to “delight the soul of connoisseurs”

Then it leaves me content

(I do not consider it gainful to lose further words about myself)





Leonid Sabeneev

Michael Schäfer

3 Texte über die Protagonisten dieser CD

ER ÜBER SICH

Ein Essay, den Sabaneev 1924 verfasst hat und der (unter dem veränderten Titel „The composer-critic“) im Jahre 1927 in dem renommierten (und heute noch publizierenden) englischen Musikjournal „music and letters“ erschienen ist.

Ein Komponist, der gleichzeitig einen Namen als Kritiker hat, ist in der Welt der Musik keine Seltenheit. Oft ist es nur ein bestimmtes Maß an intellektuellem Bewusstsein, ein bestimmtes Bildungsniveau, das ihn dazu veranlasst, nicht nur in der Rolle des Schaffenden, sondern auch als Richter über die Zeitgenossen und als eigenständiger Denker innerhalb seines Bereichs der Kunst in Erscheinung zu treten. Schumann und Wagner waren solche Kritiker-Komponisten, heute sind es beispielsweise Serov und Gui. Bei allen ist die Priorität des Komponierens von entscheidender Bedeutung. Sie waren Komponisten, die zu Kritikern wurden, zu Denkern, Ästhetikern, zu Gelehrten ihres musikalischen Ressorts; und sie wurden es aus dem Grund, dass ihr kreatives Produkt und die denkerische Bagage nicht allein durch das elementare Phänomen des Schöpferischen abgedeckt wurden. Derselben Kategorie muss ich meinen eigenen Namen hinzufügen und mich damit von der anderen Kategorie der Kritiker abgrenzen, die danach streben, Komponisten zu sein – im Allgemeinen mit peinlichen Resultaten.

Wie dem auch sein mag, es kann kein Zweifel bestehen, dass diese Verbindung von Funktionen ein schlechtes Licht auf das kreative Schaffen und in noch höherem Maße auf die Position des Kritiker-Komponisten in der musikalischen und der nicht musikalischen Welt wirft. Der Kritiker erschafft sich aus der Menge der Musiker gewöhnlich einen hinlänglich stabilen Grundstock von überzeugten Feinden, deren Massivität und Brutalität im Verhältnis zur Überzeugung und Aufrichtigkeit des Kritikers sowie der Unabhängigkeit seines Denkens variieren. Dieser Grundstock behindert seine Anerkennung als Komponist. Für die breite Masse der Öffentlichkeit hingegen verdeckt der Kritiker normalerweise den Komponisten, was wiederum die Anerkennung seiner Arbeit auf diesem Feld verzögert oder sogar verhindert, dass man ihn als Komponist überhaupt kennt. Schumann, Wagner und unser Serov sahen sich in ihrer Zeit gezwungen, die Bürde der Kritikertätigkeit auf sich zu nehmen, Hass und Feindseligkeit von Musikern zu erregen und ihre eigene Anerkennung aufzuschieben. Zuallererst und im Wesentlichen Komponisten, mussten sie ihre wahren Züge unter der Maske des musikalischen Denkers und Kritikers verstecken. Und auch mich hat man diesen unangenehmen Lauf der Dinge in vollem Umfang durchmachen lassen. Mein Name ist in weiten Teilen bloß als musikalischer Denker und Kritiker bekannt, und nur ein beschränkter Kreis hat eine Ahnung von der viel wichtigeren Sache, die meine wesentliche Berufung und Beschäftigung bildet.

Klagen kann darüber natürlich nur ein Komponist, dessen Ziel, versteckt oder sichtbar in seinem Werk, die breite Anerkennung ist. Ich persönlich habe nie danach getrachtet und trachte auch heute nicht danach, denn ich habe mehr oder weniger klar erkannt, dass die Art von schöpferischer Tätigkeit, wie sie mir eigen ist, niemals auf die Anerkennung der breiten Masse zählen kann, es sei denn durch eine Reihe von Missverständnissen, wie wir sie in der Geschichte der Kunst zuweilen antreffen.

Aufgrund meiner eigenen Tätigkeit als Kritiker und aufgrund der Tatsache, dass mich eine innige Freundschaft mit dem begnadeten Skrjabin verband, ist es üblich, meine Musik als zum „skrjabinistischen“ Typus gehörig zu betrachten, oder, in anderen Worten, mich als Anhänger des skrjabinschen Stils anzusehen. Meine erste Aufgabe besteht nun darin, diese Ansicht, die auf einer offenkundigen Fehlkonzeption beruht, aufzulösen.

Die formalen Elemente im Schaffen eines beliebigen Komponisten können natürlich in irgendwelchen schöpferischen Werken vorhanden sein – ja, sie sind es zwangsläufig. In diesem Sinne wird man in meinen Kompositionen selbstverständlich mehr als nur einige wenige Elemente finden, die in der einen oder anderen Weise von Skrjabin stammen, genauso wie Elemente bei Wagner von Beethoven und Elemente bei Tschaikowsky von Schumann stammen. Aber um einen Komponisten unter den Anhängern einer genauen Richtung einordnen zu dürfen, ist es unabdingbar, sich die tatsächlichen Quellen anzuschauen, das beherrschende Fundament seiner kreativen Arbeit, aus dem sie entspringt und von dem sie abhängt. Selbst eine Ähnlichkeit zwischen manchen Elementen des harmonischen Wörterbuchs kann in diesem Fall nicht ausschlaggebend sein, denn die Psychologie kreativer Arbeit ist von ihnen vollkommen unabhängig. Natürlich verwandten in der Klassik alle Komponisten annäherungsweise die gleichen harmonischen Farben, aber niemand würde daraus auf eine gegenseitige kreative Verbundenheit schließen. Insofern es dieses beherrschende Fundament anbelangt, muss ich gestehen, dass ich bis zu einem gewissen Grade sogar das genaue Gegenteil von Skrjabin bin. Das beherrschende Fundament in seinem Werk ist Vergeistigung, Leichtigkeit, körperlose Durchlässigkeit, eine sich aufschwingende Beschaffenheit, ekstatische Sehnsucht, aufgeregte Begeisterung, Verzückung. In seinem Werk gibt es ein Minimum an gewichtigen Emotionen, und es ist voll von leidenschaftlicher Freude. Ich kann nicht umhin festzustellen, dass mein eigenes schöpferisches Werk die

Mehrzahl dieser Qualitäten gänzlich entbehrt. Man kann es weder durchscheinend noch körperlos nennen; im Gegenteil, es ist weitgehend durch eine bestimmte, geradezu schwere Materialität gekennzeichnet. In ihr gibt es immer ausreichend musikalisches Fleisch und Muskeln – etwas, das bei Skrjabin fehlt, das er auch gar nicht wünschen konnte, nein, das er schlicht nicht mochte. In dieser Hinsicht, wie auch in manchen anderen, stammt mein Werk direkt von der deutschen Romantik ab und insbesondere von Wagner, bei dem, davon bin ich absolut überzeugt, allein schon der Vergleich mit irgendeinem anderen schwierig und heikel ist.

Meine Musik hat nichts von der beschwingten Qualität, wie sie für Skrjabin charakteristisch ist, noch etwas von jenem „giftigen“ Element, noch überhaupt von dem, was Skrjabin in der einen oder anderen Weise von seiner Zeit geerbt hat, als er von den dämonischen Kulturen beeinflusst wurde; ihr fehlt eine generelle emotionale Note von Dekadenz. Genauso wenig gibt es Fröhlichkeit in meinem Werk, und wenn man einen Ausdruck für sein beherrschendes Fundament finden wollte, wäre das beste Attribut „tragisch“. Dieser tragische Grundzug war ein Charakteristikum schon meiner frühesten Versuche in der Komposition, meiner kindlichen Experimente, und seine Merkmale spiegeln sich in der Tatsache wider, dass ich im Alter von neun Jahren versuchte, Sophokles' Tragödie *Oedipus Rex* zu vertonen, oder in meinem Bemühen um einen Trauermarsch zum Andenken an Beethoven, den ich zur selben Zeit komponierte. Dass S. I. Tanejew begann, mich in Komposition zu unterrichten, verdankt sich eben diesem Trauermarsch. Eine weitere Folge dieses tragischen Grundzugs war, dass ich mit meiner Musik immer ein gewisses Gefühl von „jenseits der Grenzen“ ausdrücken wollte, für das es keinen Namen gibt.

Ich möchte hinzufügen, dass die vorangehenden Zeilen ein wenig behilflich sein dürfen, die Gestalt meiner kreativen Arbeit zu erklären, die als solche und wegen ihres Mate-

rials, ihrer Ausdrucksform und auch der Strenge ihrer Grundstimmung nicht gerade als leicht zugänglich bezeichnet werden kann. Jener Eigenschaften ermangelnd, die ein Werk für die breite Masse attraktiv machen, möglicherweise zu intellektuell, um die Anhänger der „Direktheit“ zu erfreuen, und hauptsächlich im Widerspruch zu den vorherrschenden Strömungen (da mit wenigen glücklichen Ausnahmen alle meine ästhetischen Sympathien kaum mit der zeitgenössischen Musik vereinbar sind), wird sie höchstwahrscheinlich für lange Zeit dazu verurteilt sein, als etwas in der Art der zentralafrikanischen Walddäler zu gelten – ein legendäres Reich des „Unbekannten“. Und ich verspüre auch keinerlei Bedürfnis, sie auf irgendeine andere Ebene herabzusenken, obwohl ich mir bewusst bin, dass schon ihre Ausdrucksform nur einen kleinen und zutiefst „oligonomen“ Kreis hoch entwickelter Musiker anspricht. Ich weiß, dass dieser Zirkel von Personen, die es irgendwie geschafft haben, in jenes musikalische Zentralafrika vorzudringen, allmählich, langsam, aber stetig wachsen wird. Und in der Langsamkeit dieses Wachstums erkenne ich eines der Anzeichen für die organische Ernsthaftigkeit dieses Vordringens. Nur das Langsame ist sicher.

Leonid Sabaneev

ICH ÜBER IHN

Ein Gedicht, das sich im (von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck gemeinsam herausgegebenen) Musenalmanach für das Jahr 1802 findet, also nicht einmal von mir selbst stammt, und obendrein mit dem in Rede stehenden Gegenstand nichts gemein zu haben scheint.

Friedrich Schlegel

Die Gebüſche

(aus dem Gedichtzyklus *Abendröte*)

Es wehet kühl und leiſe
Die Luft durch dunkle Auen,
Und nur der Himmel lächelt
Aus tauſend hellen Augen.

Es regt nur Eine Seele
Sich in der Meere Brauſen,
Und in den leiſen Worten,
Die durch die Blätter rauſchen.

So tönt in Welle Welle,
Wo Geiſter heimlich trauren;
So folgen Worte Worten,
Wo Geiſter Leben hauchen.

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraume
Ein leiſer Ton gezogen,
Für den, der heimlich lauſchet.

ICH ÜBER MICH

Ein unerhörtes Resumée

Geboren bin ich

Geübt habe ich

Gesucht habe ich

Gefunden habe ich

Zu Gehör gebracht habe ich, was ich des Hörens für wert hielt

Und wenn es „denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung“ gedient hat

So bin ich's zufrieden

(weitere Worte über mich selbst zu verlieren, hielte ich für keinen Gewinn)

UN!ERHÖRT

UN!ERHÖRT Founded by Michael Schäfer in 2005, the series has since then established itself as a highly-praised and internationally respected landmark project for the rediscovery of great—albeit forgotten—music. All the recordings published in this series have met with the highest praise from critics with leading music magazines and forums and been awarded numerous prizes and honors. So let each new release in this series stir your curiosity as a listener once more and discover what un!erhört riches from the musical cosmos still await you!

UN!ERHÖRT Die von Michael Schäfer im Jahre 2005 begründete Reihe hat sich seither als international beachtetes und hochgelobtes Leuchtturmprojekt für die Wiederentdeckung großartiger, doch trotzdem vergessener Musik etabliert. Denn alle bisher in dieser Reihe veröffentlichten Aufnahmen erhielten höchste Bewertungen bei den Kritikern der wichtigsten Musikzeitschriften und -foren und wurden mit zahlreichen Preisen und Ehrungen ausgezeichnet. Lassen Sie sich also als neugieriger Hörer von jeder Neuerscheinung in dieser Reihe von Neuem überraschen, welch un!erhörte Entdeckungen der Kosmos der Musik noch für Sie bereithält!

GENUIN 

Leonid Sabaneev
Piano Trios



Ilona Then-Bergh, Violin
Wen-Sinn Yang, Cello
Michael Schäfer, Piano

GEN 12236

Also available:

L'esprit français

Violin Sonatas by Florent Schmitt, Jan Ingenhoven and László Lajtha

Ilona Then-Bergh, Violin · Michael Schäfer, Piano

GEN 14312

Claude Delvincourt: Violin and Piano Works

Ilona Then-Bergh, Violin · Michael Schäfer, Piano

GEN 13271

Grigorij Krein | Samuil Feinberg: Violin Sonatas

Ilona Then-Bergh, Violin · Michael Schäfer, Piano

GEN 11203

Sylvio Lazzari | Volkmar Andreae: The Complete Works for Violin and Piano

Ilona Then-Bergh, Violin · Michael Schäfer, Piano

GEN 10167

Ottorino Respighi: The Complete Works for Violin and Piano in 3 Volumes

Ilona Then-Bergh, Violin · Michael Schäfer, Piano

GEN 86063 · GEN 87094 · GEN 89116

Jacques Charpentier: 72 Études karnatiques pour piano
Michael Schäfer, Piano
3 CD Box · GEN 12257



Ignaz Friedman: Piano Works
Michael Schäfer, Piano
GEN 89149



Vincent d'Indy: Piano Works Vol. 1–3
Michael Schäfer, Piano
GEN 87083 · GEN 87101 · GEN 10178



Cyril Scott: The Complete Sonatas and Other Works for Piano
Michael Schäfer, Piano
GEN 85049

To be released in 2016:

Leonid Sabaneev: The Complete Works for Piano Vol. 2
Michael Schäfer, Piano

À la mémoire d'un grand artiste
Piano Trios by Tchaikovsky, Rachmaninoff and Goldenweiser
Ilona Then-Bergh, Violin · Wen-Sinn Yang, Cello · Michael Schäfer, Piano



GEN 15380

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Recording Location: University of Music and Performing Arts, Munich,
April 16–17, 2014 (Alfredo Lasheras Hakobian) / April 9–10, 2015 (Christopher Tarnow)
Recording Producer/Tonmeister: Alfredo Lasheras Hakobian (CD 1: 01-13 / CD 2: 01-14),
Christopher Tarnow (CD 1: 14-23 / CD 2: 15-21)

Editing: Martin Rust, Alfredo Lasheras Hakobian, Christopher Tarnow

Piano: Bösendorfer Imperial No. 49741 - 290 - 215

Booklet Editing: Ute Lieschke

German Translation: Fritz Krämer

English Translation: Matthew Harris (p. 11, 12, 22)

Photography: Esther Neuman, Munich

Graphic Design: Thorsten Stapel, Münster

Special thanks to Christian Rabus for preparing & tuning the Bösendorfer Imperial!

Ⓔ+ Ⓒ 2015 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,
lending, public performance and broadcasting prohibited.

