



Zemlinsky Die Seejungfrau

NETHERLANDS PHILHARMONIC ORCHESTRA

MARC ALBRECHT



Cover image: derived from ***Salted Earth*** (2017),
photo series by Sophie Gabrielle and Coby Baker
<https://www.sophiegabrielphoto.com>
<http://www.cobybaker.com>

Alexander von Zemlinsky (1871-1942)

Die Seejungfrau (Antony Beaumont edition 2013)

Fantasy in three movements for large orchestra, after a fairy-tale by Andersen

1	I. Sehr mäßig bewegt	15. 56
2	II. Sehr bewegt, rauschend	17. 06
3	III. Sehr gedehnt, mit schmerzvollem Ausdruck	14. 26
Total playing time:		47. 30

Netherlands Philharmonic Orchestra

Conducted by **Marc Albrecht**

Little mermaid in a fin-de-siècle garment

'I have always thought and still believe that he was a great composer. Maybe his time will come earlier than we think.' Arnold Schoenberg was far from given to exaggerated claims for 'greatness', yet he could hardly have been more emphatic in the case of his friend, brother-in-law, mentor, advocate, interpreter, and, of course, fellow composer, Alexander Zemlinsky. Ten years later, in 1959, another, still more exacting modernist critic, Theodor W. Adorno, wrote in surprisingly glowing terms. Zemlinsky had 'made more of the compromises characteristic of an eclectic than any other first-rate composer of his generation. Yet his eclecticism demonstrated genius in its truly seismographic sensitivity to the stimuli by which he allowed himself to be overwhelmed.' We perhaps look more warily than Adorno or Schoenberg upon Romantic notions of genius, even as our concert halls, opera houses, and much popular discourse

cling to them. Has Zemlinsky's time come? Or is the question now beside the point? In that Romantic vein, the *Lyric Symphony* remains Zemlinsky's 'masterpiece': frequently performed, recorded, and esteemed. His operas are now staged more often, at least in Germany. In that same 1949 sketch, Schoenberg praised Zemlinsky the opera composer extravagantly, saying he knew not one 'composer after Wagner who could satisfy the demands of the theatre with better musical substance than he. His ideas, his forms, his sonorities, and every turn of the music sprang directly from the action, from the scenery, and from the singers' voices with a naturalness and distinction of supreme quality.' What, then, of the invisible theatre of the symphonic poem, historically related to Wagnerian drama from Liszt onwards — as indeed in the oeuvre of Richard Strauss? There are no voices, nor is there scenery. But what of ideas, forms, sonorities, and action? *Die Seejungfrau* ('The Mermaid') is Zemlinsky's sole essay in the genre and now his most widely esteemed non-vocal work.

It was not always so. After only three performances, in Vienna, Berlin, and Prague, Zemlinsky withdrew the score. The first performance on 25 January 1905 was also noteworthy for the premiere of Schoenberg's tone poem, *Pelleas und Melisande*, and for being the final concert of the *Vereinigung schaffender Tonkünstler* ('Society of Creative Musicians'), founded by Schoenberg, Zemlinsky, and fellow conductor-composer Oskar Posa only the previous year. It had already performed Strauss's *Sinfonia domestica* and the Vienna premiere of Mahler's *Kindertotenlieder*. Here each of the founding members conducted his own premiere, five songs for baritone and orchestra by Posa given between Zemlinsky and Schoenberg's symphonic poems. The audience did not react kindly to *Pelleas*, which had most likely been poorly performed (and conducted). Schoenberg would subsequently recall that 'reviews were unusually violent and one of the critics suggested to put me in an asylum and keep music paper out of my reach'. That is what

musical history has tended to remember. However, Zemlinsky's piece, although misunderstood as merely 'charming', even in one review 'heart-warming', was received with greater enthusiasm. Such misunderstanding is nevertheless understandable, given that Zemlinsky's aesthetic would always remain attached to an old-fashioned notion of 'beauty'. In a 1902 letter to Schoenberg, he declared: 'A great artist who has everything required to express himself meaningfully, must observe the boundaries of the beautiful, even if he should stretch them further.' To do so, he continued, would have a trained ear, 'our era ... yours and mine,' hear mere ugliness. For him, Strauss crossed that line in *Ein Heldenleben*. Such would not be the path taken in the 'symphonic poem, *Das Meerfräulein*, by [Hans Christian] Andersen,' soon renamed *Die Seejungfrau*.

It is uncertain why, following those three performances, Zemlinsky suppressed the work. He did not even mention it in a

1910 worklist he sent to Universal Edition. It appears he may have come to regret the persistence of elements of less-than-symphonic repetition, which he saw as more at home in the Viennese operettas he conducted to earn a living. The unpublished score was divided, the first movement given to Marie Pappenheim, a friend of Zemlinsky, now best known, alongside achievements as dermatologist and sexual liberationist, as Schoenberg's librettist for *Erwartung*. Zemlinsky retained the second and third movements, taking them with him when he fled Europe for the United States in 1938. Only in the early 1980s did scholars come to realise that the three movements belonged together. *Die Seejungfrau* was finally published, receiving its first 'modern' performance, conducted by one of those scholars, Peter Gülke, in 1984.

In the letter to Schoenberg quoted above, Zemlinsky outlined his plan:

Part I a: At the foot of the sea (entire

exposition) b: Mermaid in the human world, storm, the prince's rescue. \ Part II a: The mermaid's longing; with the witch. b: The prince's wedding and mermaid's demise. Thus two parts, but four sections.

As work progressed — Zemlinsky wrote far more slowly than Schoenberg — the four sections remained, yet spread across a 'fantasy in three movements for large orchestra'. The shift to three movements speaks of developing symphonic ambition; 'symphonic poem' is how Zemlinsky persistently referred to it in correspondence with Schoenberg. Even the narrative and pictorial ambition of the first movement, its storm included, are bound together by a Brahmsian mode of thematic working. 'I had been a "Brahmsian" when I met Zemlinsky,' Schoenberg recalled; 'his love embraced both Brahms and Wagner and soon thereafter I became an equally confirmed addict.' The scherzo has less in the way of narrative; it is more of a symphonic movement 'after'

Andersen. Not for nothing do the waves of *La Mer*, Debussy's three 'symphonic sketches', come to mind at its opening. The third movement too proceeds in notably symphonic fashion, earlier music revisited and transformed. It may ultimately offer a hymn to 'man's immortal soul', yet far from dependent upon a programmatic idea, let alone a detailed narrative. We should not push such claims too far. Zemlinsky's themes are motifs, associated with objects, ideas, emotions, as that 'New German School' of Wagner, Berlioz, Liszt, and even their successor Strauss would have understood. 'Home', 'joy', 'despair', seabed, mermaid, 'human world', and many others speak of a conceptual dramaturgy extending beyond 'absolute' music, even if it eventually returns us to that realm. An age old problem of 'programme music' — do we need the 'programme' or not? — is resuscitated in a tale of neither fish nor fowl that, both in subject matter and in aesthetic controversy, redramatises and rephrases that very same problem.

It is generally wise to beware reading autobiography explicitly into music. In this case, however, the romantic ardour Zemlinsky had felt prior to rejection by his pupil, Alma Schindler (subsequently Mahler) seems unavoidably related, at least in generalised fashion, to the work's subject matter. Such would be the case more specifically in two operas, *Der Traumgöрге* ('Göрге the Dreamer') and *Der Zwerg* ('The Dwarf'). The history and hysteria of the merwitch music, 'bei der Meerhexe', cut by Zemlinsky and only latterly restored in Antony Beaumont's critical edition of the original version (performed here), tells its own bitter story. Dark brass writing at the opening proves unsurprisingly Wagnerian, although Strauss may be just as relevant. Disentangling the two hardly seems relevant. Haunting string chords, woodwind solos too, suggest Mahler's early cantata, *Das klagende Lied*, which had finally received its first performance in Vienna, in 1901, albeit in heavily revised, truncated form. We might continue, isolating affinities with *Till*

Eulenspiegel, *Tod und Verklärung*, and so on, yet what would be the point, without broader critical observation? Affinity is not necessarily influence; even when it turns out to be, there remains the question: 'so what?'

Perhaps we come closer to appreciation of the work's particular qualities when we recall that Zemlinsky, like Mahler and Strauss, yet unlike Schoenberg, was also a conductor of the first rank. The detail of his orchestral scores is noteworthy in itself and for its practicality, born of experience. That is not to say that he does not make strenuous demands; however, they are never absurd. (One might draw a comparison with, say, Liszt in his piano writing.) Beaumont identifies in this work the birth of an especially 'singular aspect of Zemlinsky's art,' namely his 'exploitation of the *glissando*,' as opposed to Mahlerian *portamento*, 'as an expressive device in its own right'. It could hardly have been signalled more emphatically, nor indeed originally, than in the scherzo: four unison trombones at

fortissimo. Beaumont rightly acknowledges one contemporaneous usage: Schoenberg's *Pelleas*, which requests muted trombones at *ppp*. Mere coincidence is unlikely. Who influenced whom? We shall probably never know — although Schoenberg's greater speed at writing may just give him the edge of probability.

At any rate, as Adorno realised, Zemlinsky's voice, impulse, and general priorities were more typical for 'Vienna 1900' than Schoenberg's. Erik Levi has astutely described Zemlinsky as 'very much a child of his time, a composer who enthusiastically absorbed a wide array of contemporary cultural influences, but whose distinctive voice only emerges after sustained exposure to his music.' We stand in a better position to receive and learn from such exposure than previously; indeed, we have now for a little while. Zemlinsky's time may have come upon us earlier than we knew.

Mark Berry



Seejungfrau im Fin-de-siècle-Gewand

„Ich habe immer gedacht und denke nach wie vor, dass er ein großer Komponist war. Vielleicht wird seine Zeit früher kommen, als wir denken.“ Arnold Schönberg neigte wirklich nicht zu übertriebenen Großartigkeits-Bekundungen, aber im Falle seines Freundes, Schwagers, Mentors, Fürsprechers, Interpreten und, natürlich, Komponistenkollegen Alexander Zemlinsky hätte er kaum emphatischer sein können. Zehn Jahre später, 1959, äußerte sich ein sogar noch anspruchsvollerer modernistischer Kritiker, Theodor W. Adorno, unerwartet begeistert. Zemlinsky sei „mehr Kompromisse eingegangen, die charakteristisch für Eklektiker“ seien „als jeder andere erstklassige Komponist seiner Generation. Zugleich zeugte sein Eklektizismus von Genie in seiner wahrhaft seismographischen Empfindsamkeit gegenüber den Stimuli, von denen er sich vereinnahmen ließ.“ Romantische

Vorstellungen von Genie betrachten wir heute vielleicht mit mehr Vorsicht als Adorno oder Schönberg, auch wenn unsere Konzertsäle, Opernhäuser, und der populäre Diskurs zu großen Teilen daran festhalten. Ist Zemlinskys Zeit gekommen? Oder ist diese Frage heute irrelevant?

In jenem romantischen Sinne bleibt Zemlinskys *Lyrische Symphonie* sein „Meisterwerk“: hochgeschätzt, oft aufgeführt und aufgenommen. Seine Opern werden nun öfter inszeniert, zumindest in Deutschland. In derselben Notiz von 1949 lobte Schönberg den Opernkomponisten Zemlinsky aufwändig: Er kenne nicht einen einzigen „Komponisten nach Wagner, der die Ansprüche des Theaters mit besserer musikalischer Substanz zu füllen imstande“ sei. „Seine Ideen, seine Formen, seine Klänge und jede Wendung der Musik komme ganz natürlich und mit einer Distinktion von höchster Qualität direkt aus der Handlung, aus der Szenerie, und aus den Stimmen der Sänger.“ Wohin ist also das unsichtbare

Theater der symphonischen Dichtung, die historisch seit Liszt mit dem Wagner'schen Drama verwandt ist — wie in der Tat im Werk von Richard Strauss? Es gibt hier weder Stimmen, noch eine Szenerie. Aber was ist mit Ideen, Formen, Klängen, und Handlung? *Die Seejungfrau* ist Zemlinskys einziger Versuch in diesem Genre, und heutzutage sein bekanntestes nicht-vokales Werk.

So ist es nicht immer gewesen. Nach nur drei Aufführungen in Wien, Berlin und Prag zog Zemlinsky die Partitur zurück. Die erste Aufführung am 25. Januar 1905 ging einher mit der Premiere von Schönbergs sinfonischer Dichtung *Pelleas und Melisande*; zudem handelte es sich um das letzte Konzert der *Vereinigung schaffender Tonkünstler*, die Schönberg, Zemlinsky und der Komponist und Dirigent Oskar Posa erst im Vorjahr gegründet hatten. Sie hatte bereits Strauss' *Sinfonia domestica* aufgeführt und die Premiere von Mahlers *Kindertotenliedern* gespielt. Jedes der

Gründungsmitglieder dirigierte seine eigene Premiere, mit fünf Liedern für Bariton und Orchester von Posa zwischen Zemlinskys und Schönbergs sinfonischen Dichtungen. Das Publikum nahm *Pelleas* nicht freundlich auf. Wahrscheinlich war es schlecht gespielt (und dirigiert) worden. Schönberg erinnerte sich später, dass „die Besprechungen ungewöhnlich harsch waren und ein Kritiker nahegelegt hatte, ich solle mich ins Irrenhaus begeben und jegliches Papier mit Notenlinien von mir fernhalten“. Das ist es, was die Musikgeschichte tendenziell erinnert. Zemlinskys Stück allerdings, wenngleich missverstanden als lediglich „anmutig“, in einer Besprechung sogar als „herzerwärmend“, wurde mit größerem Enthusiasmus aufgenommen. Und derartige Missverständnisse sind verständlich, schließlich blieb Zemlinskys Ästhetik stets an einen altmodischen Begriff von „Schönheit“ gebunden. In einem Brief an Schönberg aus dem Jahr 1902 erklärte er: „Ein großer Künstler, der alles hat, was man braucht, um sich

bedeutungsvoll auszudrücken, muss die Grenzen des Schönen wahrnehmen, selbst dann, wenn er sie dehnen sollte.“ Das zu tun, fuhr er fort, würde allerdings dazu führen, dass ein trainiertes Ohr, „unsere Ära... Ihre und meine“, bloße Hässlichkeit hören würde. Für ihn hatte Strauss in *Ein Heldenleben* diese Grenze gesprengt. In der sinfonischen Dichtung *Die Seejungfrau* nach dem Andersen-Märchen *Das Meerfräulein* würde er diesen Weg nicht einschlagen.

Es ist unklar, warum Zemlinsky nach diesen drei Aufführungen das Werk verdrängte. In einer Liste seiner Werke, die er 1910 an die Universal Edition schickte, erwähnte er es nicht einmal. Anscheinend bereute er das Fortbestehen von Wiederholungsformen die den Anforderungen der sinfonischen Gattung seiner Ansicht nach nicht entsprachen, und die er mehr in den Wiener Operetten beheimatet sah, als deren Dirigent er seinen Lebensunterhalt bestritt. Die unveröffentlichte Partitur war geteilt, der erste Satz ging an Marie Pappenheim,

eine Freundin Zemlinskys, heute — neben ihren Errungenschaften als Dermatologin und sexueller Befreierin — bekannt vor allem als Schönbergs Librettistin für *Erwartung*. Zemlinsky behielt den zweiten und dritten Satz zurück und nahm beide mit, als er 1938 aus Europa in die Vereinigten Staaten floh. Erst in den frühen 1980er Jahren begannen Forscher zu realisieren, dass die drei Sätze zusammen gehören; einer dieser Forscher war Peter Gülke, unter dessen Leitung *Die Seejungfrau* schließlich 1984 dem Publikum bekannt gemacht wurde und ihre erste ‚moderne‘ Aufführung erhielt. Im oben zitierten Brief an Schönberg skizzierte Zemlinsky seinen Plan:

Theil a: Am Meeresgrund (ganze Exposition) b: das Meerfräulein auf der Menschen-Welt, der Sturm, des Prinzen Errettung, II. Theil a das Meerfr: [äuleins] Sehnsucht; bei der Hexe. b: des Prinzen Vermählung, des Meerfr. Ende. Also II Theile aber 4 Abschnitte.

Im Verlauf der Arbeit — Zemlinsky schrieb wesentlich langsamer als Schönberg — blieben die vier Abschnitte erhalten, wurden aber über eine „Fantasie in drei Sätzen für großes Orchester“ verteilt. Der Wechsel zu drei Sätzen zeugt von zunehmender sinfonischer Ambition; in seiner Korrespondenz mit Schönberg spricht Zemlinsky durchgehend von der „sinfonischen Dichtung“. Sogar die narrative und piktoriale Ambition des ersten Satzes, seine Unruhe eingeschlossen, werden zusammengehalten durch eine Brahms'sche Art von thematischer Arbeit. „Ich war ‚Brahmsianer‘, als ich Zemlinsky traf“, erinnerte sich Schönberg; „seine Liebe galt sowohl Brahms, als auch Wagner, und ich war bald ein ebenso eingefleischter Anhänger.“

Das Scherzo hat weniger Narrativ; es ist eher ein sinfonischer Satz ‚nach‘ Andersen. Nicht umsonst erinnert der Anfang an die Wellen aus *La Mer*, Debussys drei „sinfonischen Skizzen“. Auch der dritte

Satz entspinnt sich bemerkenswert sinfonisch: frühere Phrasen werden wieder aufgegriffen und transformiert. Vielleicht stellt er letztlich eine Hymne an die „unsterbliche Seele des Menschen“ dar, ist aber in keiner Weise abhängig von einer programmatischen Idee, schon gar nicht von einem detaillierten Narrativ. Wir sollten solche Behauptungen nicht zu weit treiben. Zemlinskys Themen *sind* Motive, verbunden mit Objekten, Ideen, Emotionen, gerade so, wie die „Neue Deutsche Schule“ eines Wagner, Berlioz, Liszt und sogar deren Nachfolger Strauss es verstanden hätte. „Zu Hause“, „Freude“, „Verzweiflung“, Meeresgrund, Seejungfrau, „Menschenwelt“ und viele andere Motive zeugen von einer konzeptuellen Dramaturgie, die über ‚absolute‘ Musik weit hinausgeht, selbst wenn sie uns schlussendlich in diesen Raum zurückbringt. Ein uraltes Problem der ‚Programmmusik‘ – die Frage: brauchen wir das ‚Programm‘ oder nicht? – wird in einem Märchen wiederbelebt, das weder Fisch noch Fleisch ist und das, sowohl

thematisch, als auch in der ästhetischen Debatte, genau dasselbe Problem reinszeniert und reformuliert.

Im allgemeinen ist es weise, auf explizite autobiographische Deutungen von Musik zu verzichten. In diesem Fall jedoch scheint die romantische Leidenschaft, die Zemlinsky für seine Schülerin Alma Schindler (spätere Mahler) fühlte, bevor sie ihn zurückwies, direkt etwas mit dem Thema des Werkes zu tun zu haben, wenigstens in verallgemeinerter Art. Konkreter wäre das der Fall in zwei Opern, *Der Traumgöрге* und *Der Zwerg*. Die Geschichte und Hysterie der Meerhexenmusik, „bei der Meerhexe“, von Zemlinsky verworfen und später in Antony Beaumonts kritischer Ausgabe der Originalversion (hier aufgenommen) wiederhergestellt, erzählt ihre eigene bittere Story. Die dunklen Blechbläser am Anfang erweisen sich, wenig überraschend, als Wagnerianisch, auch wenn Strauss ebenso viel Einfluss gehabt haben mag. Die beiden auseinanderzuidividieren, scheint kaum

relevant. Eindringliche Streicherakkorde, auch Holzbläser-Soli, lassen an Mahlers frühe Kantate *Das klagende Lied* denken, das 1901 in Wien endlich uraufgeführt worden war, wenn auch in stark überarbeiteter, gestutzter Form. Wir könnten fortfahren und Verwandtschaften mit *Till Eulenspiegel*, *Tod und Verklärung* usw. feststellen — aber wozu, ohne breitere kritische Betrachtung? Verwandtschaft ist nicht unbedingt gleichbedeutend mit Einfluss; und selbst wo es so ist, bleibt doch die Frage: „ja und?“

Vielleicht kommen wir einer Würdigung der besonderen Qualitäten des Werkes näher, wenn wir uns daran erinnern, dass Zemlinsky, gerade so wie Mahler und Strauss, aber anders als Schönberg, auch ein Dirigent ersten Ranges war. Die Details seiner Orchesterpartituren sind für sich selbst schon bemerkenswert, aber auch für ihre Praktikabilität, die aus der Erfahrung stammt. Das heißt nicht, dass sie nicht strapaziöse Ansprüche stellen

würden; diese sind aber niemals absurd. (Vergleichbar wären vielleicht Liszts Kompositionen für Klavier.) Beaumont identifiziert in seiner Arbeit die Geburt eines besonders „einzigartigen Aspektes von Zemlinskys Kunst“, nämlich seine „Ausweidung des *glissando*“, im Gegensatz zum Mahlerschen *portamento*, „als ein für sich stehendes Ausdrucksmittel“. Emphatischer oder auch origineller als im Scherzo hätte sich dies kaum bemerkbar machen können: vier unisono Posaunen im *fortissimo*. Beaumont macht zu Recht eine zeitgenössische Adaption aus: Schönbergs *Pelleas*, in dem gedämpfte Posaunen im *ppp* vorkommen. Unwahrscheinlich, dass dies ein reiner Zufall ist. Wer beeinflusste wen? Wir werden es vermutlich nie erfahren — allerdings verschafft Schönbergs spätere Kompositionsgeschwindigkeit ihm einen Wahrscheinlichkeitsvorteil.

Jedenfalls waren Zemlinskys Stimme, sein Impuls und seine allgemeinen Prioritäten typischer für ‚Wien 1900‘ als diejenigen

Schönbergs. Erik Levi beschrieb Zemlinsky scharfsinnig als „ganz und gar Kind seiner Zeit, ein Komponist, der enthusiastisch ein breites Spektrum zeitgenössischer kultureller Einflüsse aufsog, aber dessen charakteristische Stimme man erst wahrnimmt, wenn man sich anhaltend auf seine Musik einlässt.“ Wir haben es leichter, uns auf sie einzulassen und von ihr zu lernen als unsere Vorgänger; und wir tun dies schon seit einer Weile. Zemlinskys Zeit ist möglicherweise früher gekommen, als wir gedacht hätten.

Mark Berry

(Übersetzung: Lilian Peter)



First violin

Vadim Tsibulevsky
Saskia Viersen
Tessa Badenhoop
Hike Graafland
Derk Lottman
Karina Korevaar
Marina Malkin
Paul Reijn
Mascha van Sloten
Henrik Svahnström
Sandra van Eggelen-Karres
Lotte Reeskamp
Maria Kouznetsova
Kilian van Rooij
Yuri Kalnits
Masha Iakovleva

Second violin

David Peralta Alegre
Mintje van Lier
Wiesje Nuiver
Jeanine van Amsterdam
Cynthia Briggs
Jarmila Delaporte

Lilit Poghosyan Grigoryants

Emmy Stoel-Mourits
Joanna Trzcionkowska
Heleen Veder
Monica Vitali
Nina de Waal
Eva Traa
Sergio Aparicio Rodriguez

Viola

Janos Konrad
Laura van der Stoep
Odile Torenbeek
Suzanne Dijkstra
Nicholas Durrant
Michiel Holtrop
Margrietha Isings
Anna Smith
Mark Mulder
Ernst Grapperhaus
Julia Barnes
Beni Konrad

Cello

Björn Schwarze
Douw Fonda
Mariet van Dijk
Nitzan Laster
Carin Nelson
Rik Otto
Anjali Tanna
Marije de Jong
Maïke Reisener
Marjolein Meijer

Double bass

Luis Cabrera Martin
João Seara
Julien Beijer
Sorin Orcinschi
Peter Rikkers
Jaap Branderhorst
Jorge Hernández
Hernández
Mario Torres Valdivieso

Flute

Hanspeter Spannring
Eva Vennekens
Margreet Niks
Mirjam Teepe

Oboe

Jeroen Soors
Xabier Lijo
Valerie Colen

Clarinet

Leon Bosch
Herman Draaisma
Madeleine Stevens
Koen Cuijpers

Bassoon

Remko Edelaar
Dymphna van Dooremaal
Alvaro Machado

French Horn

Fokke van Heel
Miek Laforce
Fred Molenaar
Martijn Appelo
Margreet Mulder
Daniel Lopez

Trumpet

Gertjan Loot
Jeroen Botma
Niek Jacobs

Trombone

Gerard Peters
Harrie de Lange
Wim Hendriks
Wouter Iseger
Remko de Jager

Tuba

David Kutz

Timpani

Theun van Nieuwburg

Percussion

Nando Russo
Marc Aixa Siurana

Harp

Sandrine Chatron
Annemieke IJzerman

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

Recording producer **Wolfram Nehls**

Recording engineer **Ientje Mooi**

Balance engineer **Jean-Marie Geijssen** (Polyhymnia International B.V.)

Liner notes **Mark Berry**

German translation **Lilian Peter**

Cover Design **Zigmunds Lapsa**

Design **Marjolein Coenrady**

Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded live at the Concertgebouw, Amsterdam from 10 to 12 November 2018.

Yakult

Yakult Europe has been the main sponsor of the Netherlands Philharmonic Orchestra since 1993.

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**

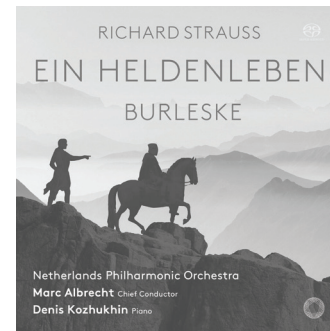
A&R Manager **Kate Rockett** | Product Manager **Kasper van Kooten**

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

Also available
on PENTATONE



PTC 5186 576



PTC 5186 617



PTC 5186 398



PTC 5186 487



Sit back and enjoy