

Ruth Killius



Paul Hindemith
Complete Sonatas for Viola Solo



« Sais-tu que je ne joue quasiment plus de violon? », déclara Hindemith à une amie d'enfance en août 1919. « Je me suis tout entier jeté sur l'alto et ne joue du violon que lorsque j'y suis vraiment obligé »

À la fin de la Première Guerre mondiale, Hindemith, devant qui une carrière de violoniste virtuose aurait pu s'ouvrir s'il y avait aspiré, revint, sans doute comme premier violon, au sein de l'orchestre très réputé de l'Opéra et du Musée de Francfort. Mais, à sa demande, il prend la voix de l'alto dans le quatuor à cordes de son professeur de violon Adolf Rebner et commence à faire confiance à ses capacités de compositeur qu'il avait déjà eu l'occasion d'expérimenter à plusieurs reprises. Le 2 juillet 1919, à Francfort, une soirée musicale consacrée à ses compositions remporte un tel succès que la maison Schott à Mayence commence à éditer ses œuvres. Et dès les mois de février-mars 1919, il a déjà composé une sonate pour alto et piano (op.11 n°4), à laquelle il ajoute immédiatement la *Sonate op.11 n°5* pour alto, qu'il achève le 21 juillet 1919 et interprète lui-même pour la première fois le 14 novembre 1920 à Friedberg, après l'avoir, comme il le dit avec humour, « joué quotidiennement en privé à un pauvre malheureux. »

La cohésion entre la composition et l'interprétation de cette sonate apparut à l'époque comme quelque chose de nouveau qu'Hindemith rendait immédiatement sensible en interprétant lui-même cette sonate pour violon solo :

c'est-à-dire comme une composition qu'on pouvait appeler « musicale » et qui, d'après les témoignages historico-stylistiques, était moins orientée vers des formes conventionnelles que vers des processus formels, qui s'épanouissaient au fil du jeu, opérant de manière associative, spontanée, comme improvisée et qui surprenaient par des digressions, des retours en arrière ou des apogées, comme si, involontairement, de par le jeu, survenait une impulsion, un appel à poursuivre. La musique constitue le jeu et dans le même temps le jeu constitue la musique.

Par exemple le premier mouvement de la *Sonate op.11 n°5* met en scène un motif dans des variations toujours nouvelles qui n'est défini que dans le thème de la *Passacaglia* du mouvement final, et sur lequel l'unité cyclique est basée. Les deux mouvements du milieu ont la concision des pièces de caractère : celui d'un mouvement lent et mélodieusement intensif à interpréter – « avec beaucoup de chaleur » – et celui d'un scherzo élaboré traditionnellement, par lequel Hindemith prouve sa révérence à Max Reger ainsi qu'à Johann Sebastian Bach avec la *Passacaglia*.

L'écriture de la *Sonate op.25 n°1*, terminée trois ans plus tard, est emblématique de la façon de composer de Hindemith. Sa partition y fait référence comme il le raconte avec humour : « J'ai composé les deux mouvements I et V dans le wagon-restaurant entre Francfort et Cologne, puis je suis directement monté sur scène et j'ai joué la sonate. » La finalisation de l'écriture et

la première présentation ont donc eu lieu le même jour, le 18 mars 1922. Dans des techniques de jeu très différentes, Hindemith renforce le caractère expressif des cinq mouvements. Le quatrième mouvement – devenu célèbre (et même tristement célèbre), presque recomposé par Erwin Schulhoff, Karl Amadeus Hartmann et György Ligeti – détermine la règle du jeu : la mesure du temps est « frénétique, sauvage » ; la beauté du tonus est « secondaire ». La turbulence audacieuse et aventureuse de ce mouvement contraste d'autant plus que les troisième et cinquième mouvements sont d'un lyrisme émouvant. À jouer avec « beaucoup d'énergie », il compte parmi les musiques les plus expressives que Hindemith ait composées sans grand effort technique.

Avec la *Sonate op. 31 n°4* – qu'il ne composa qu'un an plus tard en août 1923 pour ses concerts –, Hindemith essaya indéniablement de tenir tête au modèle incomparable de Bach dans le genre des sonates solo pour instrument à cordes et d'offrir en même temps une musique résolument contemporaine. Le mouvement d'ouverture est probablement inspiré du prélude de la Partita pour violon solo en *mi* majeur BWV 1006 de Bach. Cependant, Hindemith différencie la séquence rythmique en changeant systématiquement d'accents, de sorte que la musique semble accélérer ou hésiter, alors que le caractère sonore du mouvement – tout à fait contraire à l'esprit de Bach – semble s'interrompre. Il conçoit le mouvement final comme une séquence de variations étendue qui

reprend à nouveau le style d'une *Passacaglia*. Le centre émotionnel de la sonate est toutefois la mélodie du mouvement – d'une simplicité touchante – qui est à jouer « avec peu de ferveur » cette fois-ci et qui, pour cette raison même, est d'autant plus impressionnante que l'on évite de façon très subtile l'expression emphatique. Hindemith joua cette sonate le 18 mai 1924, mais les difficultés techniques de l'œuvre semblent l'avoir conduit à ses limites : « On ne peut bien la jouer qu'avec une envie extraordinaire et ce n'est pas toujours le cas sur scène » confessa-t-il, et il décida alors d'écrire une nouvelle sonate.

La quatrième sonate ne fut cependant composée que quatorze ans plus tard en avril 1937 lors de sa première tournée aux États-Unis, notamment lors d'un voyage en train de New York à Chicago. Il y créa l'œuvre quelques jours plus tard, le 21 avril. Le style plus traditionnel de cette sonate en masque les traits novateurs : le mélange de modes avec lequel l'espace chromatique des tonalités est mis en valeur diatoniquement ou le *pizzicato* innovant du deuxième mouvement.

Alors que les deux premières sonates furent publiées ensemble en août 1923, les deux dernières restèrent inédites du vivant d'Hindemith ; elles n'apparaissent qu'en 1993, lors de l'édition complète de ses œuvres. Hindemith lui-même avait enregistré la *Sonate op. 25 n°1* en 1934, mais cet enregistrement correspond clairement à une interprétation « arrangée », comme s'il se méfiait de l'effet initial de cette musique. Elle est,

pourrait-on dire, restaurée quand, comme dans cet enregistrement de Ruth Killius, les interprètes exploitent avec toute leur imagination les possibilités que leur offre la composition musicale.

— *Giselher Schubert*



» Weisst Du, dass ich fast gar nicht geige“, meldete Hindemith im August 1919 einer Jugendfreundin: „Ich habe mich ganz auf die Bratsche geworfen und geige nur noch in Fällen dringender Not.“

Hindemith, dem als Geiger immerhin auch eine Karriere als Violin-Virtuose offen gestanden wäre, wenn er sie angestrebt hätte, kehrte nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wohl noch als I. Konzertmeister ins renommierte Opern- und Museumsorchester der Stadt Frankfurt am Main zurück, doch übernahm er nun im Rebner-Quartett seines Geigenlehrers Adolf Rebner auf eigenen Wunsch die Stimme der Bratsche und begann auch, seinem bereits vielfach erprobten kompositorischen Vermögen zu trauen: Am 2. Juli 1919 fiel ein Kompositionsabend mit eigenen Werken in Frankfurt so erfolgreich aus, dass der Schott-Verlag in Mainz seine Werke zu verlegen begann. Und bereits im Februar – März 1919 hatte er auch erstmals eine Sonate für Bratsche und Klavier (op. 11 Nr. 4) komponiert, an die sich nahtlos diejenige für Bratsche solo op. 11 Nr. 5 anschloss, die er am 21. Juli 1919 vollendete und am 14. November 1920 in Friedberg (Hessen) auch selbst uraufführte – nachdem er sie, wie er humorvoll gestand, privat „alle paar Tage einem anderen Unglückswurm“ vorgespielt hatte.

Diese Einheit von Komposition und Interpretation (Aufführung) in seiner Person wirkte in der Zeit als etwas Neues, das Hindemith

mit der kompositorischen Faktur dieser Solosonate in der Situation der Aufführung unmittelbar erfahrbar machte: als ein gleichsam „musizierendes“ Komponieren, das sich bei allen historisch-stilistischen Allusionen weniger an konventionellen Formen orientierte, als vielmehr Formabläufe ins Werk setzte, die sich mit dem Spielen entfalten, die assoziativ, spontan, wie improvisiert wirken und mit Abschwweifungen, Einwürfe oder Pointen überraschen, als ob sich mit dem Spielen unwillkürlich Impulse zum Weiterspielen einstellen: Die Musik stellt das Spielen dar und zugleich das Spielen die Musik. Der einleitende 1. Satz der viersätzigen Solosonate etwa spielt ein Motiv in immer neuen Varianten aus, das freilich erst mit dem *Passacaglia*-Thema des Finalsatzes, dem es im Sinne zyklischer Geschlossenheit gleichfalls zugrunde liegt, seine feste Prägung erhält. Die beiden mittleren Sätze besitzen die Prägnanz von Charakterstücken: als ein „mit viel Wärme“ vorzutragender, melodisch-intensiv gehaltener langsamer Satz sowie als traditionell ausgearbeitetes Scherzo, mit dem Hindemith Max Reger ebenso seine Reverenz erweist wie mit der *Passacaglia* Johann Sebastian Bach.

Die drei Jahre später entstandene *Solosonate op. 25 Nr. 1* entspricht dann paradigmatisch dem „musizierenden“ Komponieren Hindemiths. Darauf verweist schon ihre Entstehung, über die Hindemith launig-lakonisch berichtete: „Die zwei Sätze I und V habe ich im Speisewagen zwischen Frankfurt

und Köln komponiert und bin dann gleich aufs Podium und habe die Sonate gespielt.“ Das Datum des 18. März 1922 als Kompositionsabschluss entspricht in diesem Fall demnach auch dem der Uraufführung. Hindemith schärft im Sinne von höchst differenzierten Spielweisen die Ausdruckscharaktere der suitenhaft gereihten 5 Sätze. Berühmt, ja berüchtigt wurde vor allem der – von Erwin Schulhoff über Karl Amadeus Hartmann bis hin zu György Ligeti gleichsam nachkomponierte – 4. Satz, der die Spielvorschrift trägt: „Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache“. Die abenteuerlich-draufgängerische Turbulenz dieses Satzes kontrastiert umso heftiger zum anrührenden Lyrismus des vorangehenden 3. Satzes und zum „mit viel Ausdruck“ zu spielenden, folgenden Schlusssatz, der ohne großen kompositionstechnischen Aufwand zur ausdrucksintensivsten Musik zählt, die Hindemith komponierte.

Mit der nur ein Jahr später, im August 1923 für seine Konzerte komponierten 3. *Solosonate op. 31 Nr. 4* versuchte Hindemith dann unverkennbar, dem im Genre der Solosonate für ein Streichinstrument unerreichten Vorbild Bachs stand zu halten und zugleich nachdrücklich zeitgenössisch wirkende Musik zu bieten. Der Kopfsatz ist dem Preludio der Bachschen Partita für Violine solo E-Dur BWV 1006 wohl nachgestaltet, doch im Vergleich mit dem Vorbild differenziert Hindemith den rhythmischen Einheitsablauf durch planvolles Verschieben von Akzenten, so dass die Musik im Sinne einer

„Illusionsrhythmik“ sich auch zu beschleunigen scheint oder gleichsam ins Stocken gerät, während er den Klangcharakter des Satzes, ganz im Gegensatz zu Bach, durch das Sekundintervall ruppig-schroff einfärbt. Den Finalsatz gestaltet er als eine ausgedehnte Variationenfolge, die aber durchaus auch wieder den Duktus einer Passacaglia annimmt. Emotionales Zentrum der Sonate ist freilich das Liedhafte des anrührend-schlichten mittleren Satzes, der diesmal „mit wenig Ausdruck“ zu spielen ist und gerade deshalb mit dem sehr fein gestalteten Vermeiden von emphatischem Ausdruck umso eindrucksvoller wirkt. Die Uraufführung dieser Sonate spielte Hindemith am 18. Mai 1924, doch scheinen die gespickten spieltechnischen Schwierigkeiten des Werkes ihn an Grenzen geführt zu haben: „Man kann sie nur gut spielen, wenn man abnorm viel Lust hat und das kann man auf dem Podium nicht immer haben“, gestand er und nahm sich vor, „gelegentlich“ einmal eine neue Sonate anzufertigen.

Zur „gelegentlichen“ Komposition der gleichfalls dreisätzigen 4. Sonate kam es freilich erst 14 Jahre später im April 1937 während seiner ersten USA-Tournee: vor allem auf einer Bahnreise von New York nach Chicago, wo Hindemith dann auch die Sonate am 21. April 1937 uraufführte. Der nun eher traditionelle Duktus dieser Sonate täuscht leicht über die innovativen Züge hinweg, etwa über die hoch differenzierte, neuartige Tonordnung im Sinne einer Modus-Mischung, mit welcher der chromatische Tonraum eher

diatonisch ausgeschritten wird, oder über das neuartige *Pizzicato*, das Hindemith im mittleren Abschnitt des dreiteiligen 2. Satzes vorschreibt, der zugleich einen langsamen und einen scherzhaften Werkteil zusammenzieht.

Während die beiden ersten Solosonaten gleichzeitig im August 1923 publiziert wurden, blieben die beiden letzten Sonaten zu Hindemiths Lebzeiten unveröffentlicht; sie erschienen erst 1993 im Kontext der Hindemith-Gesamtausgabe. Hindemith selbst hatte die *Sonate op. 25 Nr. 1* 1934 auch auf Tonträgern eingespielt, doch entspricht seine Einspielung nachgerade einer „bearbeitenden“ Interpretation, als misstraue er der ursprünglichen Wirkung dieser Musik. Sie wird geradezu wiederhergestellt, wenn, wie in diesen Aufnahmen aller Sonaten durch Ruth Killius, die Interpreten die Möglichkeiten fantasievoll ausschöpfen, die das „musizierende“ Komponieren ihnen bietet.

— Giselher Schubert

“Do you know that I hardly play violin anymore?” Hindemith declared to childhood friend in August 1919. “I’ve thrown myself completely into the viola, and I play violin only when really forced to do so.”

Hindemith, who could have had a career as a virtuoso violinist if he had wanted, returned after the First World War to the renowned orchestra of the Opera and Museum of Frankfurt am Mainz, probably as first violin. Upon being asked, he took up the viola voice of his violin teacher Adolf Rebner’s string quartet, and he began to trust in and show off his talents as a composer in numerous instances around this time. On 2 July 1919, a soirée with his compositions was such a success that Schott Editions in Mainz began publishing his works. In February–March 1919, he had already written a sonata for viola and piano (Op.11 No.4). He followed this up with his Op.11 No.5 viola sonata, which he completed on 21 July 1919 and premiered on 14 November 1920 in Friedberg (Hessen), “after having played it several times for an unfortunate soul”, he admitted with much humour.

The cohesion between this sonata’s composition and its interpretation by Hindemith was at the time something rather novel, and painted him as a performer in the guise of a composer. A sort of “musical” composition, according to historical and stylistic allusions, it was centred less on conventional forms than on a succession

of sequences, blossoming over the course of the piece and seeming associative, spontaneous and improvised. These sequences surprised the listener with digressions, interpellations and climaxes, as if these impulses were arising involuntarily as the piece was being played. The music seemed to describe the act of playing just as the playing shaped the piece simultaneously.

For example, the first movement of the *Sonata Op.11 No.5* sets up a motif in ever-changing variations that is only fully defined in the *Passacaglia* theme of the final movement, on which it is also based in terms of its cyclical unity. The two middle movements have the concision of character pieces: one slow and melodiously intense, to be played “with much warmth,” and the other a traditionally developed scherzo, in which Hindemith displays his deference to Max Reger (much as he shows his reverence for Johann Sebastian Bach in the *Passacaglia*).

The writing of *Sonata Op.25 No.1* three years later is emblematic of Hindemith’s compositional manner. Its premiere refers back to this, as Hindemith recounts with humour : “I composed the movements I and V in the restaurant car between Frankfurt and Cologne, and I then climbed directly onto the podium and played the sonata.” The completion of the work and the premiere performance, then, took place the same day, 18 March 1922. With significantly different playing techniques, Hindemith reinforces the expressive character of the five consecutive

movements. The fourth movement, made famous – almost sadly so – and nearly recomposed by Erwin Schulhoff, Karl Amadeus Hartmann and György Ligeti, lays out the game plan. The tempo is “frenetic and wild,” the beauty of the tonus rendered “secondary.” The audacious, adventurous boisterousness of this movement strikes an even sharper contrast amidst the moving lyricism of the third and last movements. This fourth section, to be played with “much energy,” is some of the most expressive music ever composed by Hindemith, without great technical effort.

With the *Sonata Op.31 No.4*, which he composed only one year later in August 1923 for his concerts, Hindemith was undeniably trying to stand up to Bach's unrivalled model in the genre of solo sonatas for string instruments while offering resolutely contemporary music. The opening movement is probably inspired by the prelude of Bach's Partita for solo violin in E Major (BWV 1006). Nonetheless, Hindemith differentiates order in the rhythmic unity of the piece by systematically changing accents, making the music seem to accelerate in a sort of illusion rhythm while the sound quality of the movement (very much contrary to the spirit of Bach) seems to come to standstill. He conceives of the final movement as a sequence of extended variations that once again take up the style of a *Passacaglia*. The emotional centre of the sonata, meanwhile, is the melody of the movement, poignant in its simplicity, which is now to be played “with little fervour” and, for this reason, all the more

impressive, as it subtly avoids overemphatic expression. Hindemith played the premiere performance of this sonata on 18 May 1924, but the technical challenges of the work seem to have pushed him to his limits. “One can only play it well if one has an extraordinary desire to do so”, he confessed, deciding to compose a new sonata.

The fourth sonata, in three movements, was nevertheless composed “fortuitously” only fourteen years later, in April 1937, during his first tour in the United States, notably during a train trip from New York to Chicago. He premiered the work a few days later, on 21 April. The more traditional style of this sonata can easily mask its innovative elements: new tonal order, highly differentiated via a mixing of modes through which the chromatic space of keys is brought out diatonically, and an innovating *pizzicato*, in the second movement.

While the first two sonatas were published together in August 1923, the second two remained unedited during Hindemith's life: they would only be published in 1993, in a complete collection of his works. Hindemith himself went on to record the Op.25 No.1 sonata in 1934, but this is an “arranged” interpretation, as if he had been wary of the original music's effect on listeners. One might say that it is restored when, as in this complete recording of all the sonatas by Ruth Killius, interpreters allow their imagination free reign to explore the possibilities offered them by this musical composition.

— Giselher Schubert



Ruth Killius



Ruth Killius a commencé à jouer de l'alto à l'âge de quatre ans. Elle a étudié avec Ulrich Koch et Kim Kashkashian et s'est perfectionnée par des cours et de la musique de chambre avec Wolfgang Marschner. Elle a eu une chaire de professeur à Mayence et donne régulièrement des cours. Sur commande du Festival de Salzbourg, Heinz Holliger a écrit *Janus*, un double concerto pour violon, alto et petit orchestre pour Ruth et son mari Thomas Zehetmair. Le double concerto *That Subtle Knot* de John Casken est également dédié au couple.

En 1994, Ruth Killius a fondé avec son mari le Quatuor Zehetmair, qui est devenu l'un des meilleurs quatuors à cordes du monde. L'enregistrement des 1^{er} et 3^e quatuors de

Schumann leur a valu le Gramophone Award de l'année, les prix Edison et Klara et le Diapason d'Or de l'année. Un enregistrement des quatuors à cordes n°4 de Hindemith et n°5 de Bartók a également été récompensé par le Diapason d'Or de l'année. L'Ensemble a ensuite remporté le prix Hindemith de la ville de Hanau. Le dernier album du Quatuor est dédié à Beethoven, Bruckner, Hartmann et Holliger.

Ruth Killius a enregistré un CD avec des œuvres d'Elliott Carter et Isang Yun, avec Heinz Holliger pour ECM.

L'enregistrement de la *Sinfonia Concertante* de Mozart avec l'Orchestra of the Eighteenth Century (Orchestre du XVIII^e siècle), dirigé par Frans Brüggen et publié par le label Glossa, est considéré comme un enregistrement de référence.

En duo avec Thomas Zehetmair, Ruth Killius se produit dans de nombreux centres musicaux. ECM a sorti l'album *Manto and Madrigals* en mars 2011 avec des œuvres de Scelsi, Bartók, Holliger et Martinů, entre autres.

Ruth Killius begann als Vierjährige mit der Viola. Sie studierte bei Ulrich Koch und Kim Kashkashian und bekam zusätzliche Impulse durch Kurse und Kammermusik mit Wolfgang Marschner. Sie hatte eine Professur auf Lebenszeit in Mainz und gibt regelmäßige Meisterkurse. Im Auftrag der Salzburger Festspiele schrieb Heinz Holliger mit „Janus“ ein Doppelkonzert für Violine, Viola und kleines Orchester für sie und ihren Mann

Thomas Zehetmair. Das Doppelkonzert „That Subtle Knot“ von John Casken ist ebenfalls dem Paar gewidmet.

Zusammen mit ihrem Mann gründete Ruth Killius 1994 das Zehetmair Quartett, das inzwischen zu den führenden Streichquartetten weltweit gehört. Die Aufnahme mit Schumanns 1. und 3. Quartett bekam den Gramophone Award of the Year, den Edison-Preis, den Klara-Preis und den Diapason d'Or de l'année. Eine Aufnahme mit den Streichquartetten Nr. 4 von Hindemith und Nr. 5 von Bartók erhielt ebenfalls den Diapason d'Or des Jahres. Dem Ensemble wurde daraufhin der Hindemith-Preis der Stadt Hanau verliehen. Das jüngst veröffentlichte Album des Quartetts ist Beethovens, Bruckner, Hartmann und Holliger gewidmet.

Für ECM hat Ruth Killius zusammen mit Heinz Holliger eine CD mit Werken von Elliott Carter und Isang Yun aufgenommen. Die beim Label Glossa erschienene Aufnahme mit Mozarts „Sinfonia Concertante“ und dem Orchestra of the Eighteenth Century unter der Leitung von Frans Brüggen gilt als Referenzaufnahme.

Im Duo mit Thomas Zehetmair ist Ruth Killius in zahlreichen Musikzentren zu hören. Bei ECM erschien im März 2011 das viel beachtete Album „Manto and Madrigals“, mit Werken u. a. von Scelsi, Bartók, Holliger und Martinů.

Ruth Killius began playing the viola at the age of four. She studied with Ulrich Koch and Kim Kashkashian and honed her skills through classes

and chamber music with Wolfgang Marschner. She was named a chair at Mainz, where she regularly teaches. Through a commission from the Salzburg Festival, Heinz Holliger wrote *Janus*, a double concerto for violin, viola and small orchestra for Ruth and her husband, Thomas Zehetmair. John Casken's double concerto *That Subtle Knot* is also dedicated to the couple.

In 1994, Ruth Killius and her husband founded the Zehetmair Quartet, which has become one of the world's finest string quartets. Their recording of Schumann's First and Third Quartets won them a Gramophone Award, Edison and Klara prizes and the Diapason d'Or. Their recording of the Hindemith's Fourth and Bartók's Fifth String Quartets was also awarded the Diapason d'Or of the year. The quartet then went on to win the Hindemith Prize of the City of Hanau. The quartet's latest album is dedicated to the music of Beethoven, Bruckner, Hartmann and Holliger. Ruth Killius, meanwhile, has recorded a CD containing the works of Elliott Carter and Isang Yun with Heinz Holliger on ECM.

Her recording of Mozart's *Sinfonia Concertante* with the Orchestra of the Eighteenth Century, conducted by Frans Brüggen and released by the label Glossa, is considered a reference recording. In duet with Thomas Zehetmair, Ruth Killius has performed at numerous musical centres. ECM released their album *Manto and Madrigals* in March 2011 with works by Scelsi, Bartók, Holliger and Martinů, among others.

Ruth Killius

Complete Sonatas for Viola Solo | Hindemith

Sonata (1937)

01	Lebhaftes Halbe	03:24
02	Langsame Viertel	06:22
03	Mäßig schnelle Viertel	04:22

Sonata Op.31 No.4 (1923)

04	Äußerst lebhaft	03:20
05	Lied	03:52
06	Thema mit Variationen	10:51

Sonata Op.25 No.1 (1922)

07	Breit. Viertel	02:03
08	Sehr frisch und straff	02:03
09	Sehr langsam	06:18
10	Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache	01:22
11	Langsam, mit viel Ausdruck	04:46

Sonata Op.11 No.5 (1919)

12	Lebhaft, aber nicht geeilt	02:46
13	Mäßig schnell, mit viel Wärme vortragen	04:49
14	Scherzo	02:44
15	In Form und Zeitmaß einer Passacaglia	08:58

Total timing: 68:05

Label manager: Adélaïde Chataigner
Photographer: Jean-François Mariotti
Translator: Sophie Delphis, Natalie Bock
Graphic design: Isabelle Servois | zlopod

Executive Producer: Clothilde Chalot
Recording producer, sound engineer & editor:
Hannelore Guttet
Recorded at the church of Blumenstein,
Switzerland, in September 2016