



ONDINE

**BRAHMS-SCHOENBERG**  
PIANO QUARTET IN G MINOR

**HUBERT PARRY**  
ELEGY FOR BRAHMS

**GÄVLE SYMPHONY ORCHESTRA**  
**JAIME MARTÍN**

# JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

**Piano Quartet in G minor, Op. 25** (1861)  
Orchestrated by **Arnold Schoenberg** (1937)

**39:51**

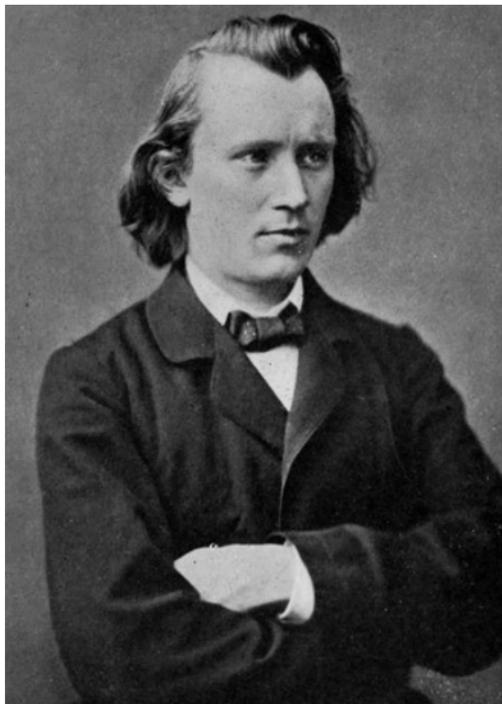
- |   |     |                                   |       |
|---|-----|-----------------------------------|-------|
| 1 | I   | Allegro                           | 13:28 |
| 2 | II  | Intermezzo. Allegro ma non troppo | 8:08  |
| 3 | III | Andante con moto                  | 9:00  |
| 4 | IV  | Rondo alla zingarese. Presto      | 8:59  |

# HUBERT PARRY (1848-1918)

- 5 *Elegy for Brahms* (1897)

**12:43**

**JÄVLE SYMPHONY ORCHESTRA**  
**JAIME MARTÍN**, conductor



Johannes Brahms



Arnold Schoenberg

## **Brahms, Schoenberg, Parry**

In 1964, the co-founder of the New York City Ballet, Lincoln Kirstein, said that the dances in his company's latest abstract production 'suggest a world drunk on wine and roses.' The ballet that elicited this colourful description was designed and choreographed by Kirstein's colleague George Balanchine and bears the title *Brahms-Schoenberg Quartet*. It marked a rather surprising artistic departure for Balanchine, who was previously of the opinion that chamber works in the Austro-German tradition do not transfer well to the theatre because they are typically 'too long, with too many repeats, and are meant for small rooms.'

The music that Balanchine used for this ballet was Arnold Schoenberg's orchestration of Brahms's youthful **Piano Quartet No. 1 in G minor, Op. 25**. As an ardent Brahmsian, Schoenberg greatly admired this particular piece, yet he nevertheless harboured some fundamental reservations about its rather dense scoring, mordantly quipping that the work 'is always very badly played, as the better the pianist, the louder he plays, and one hears nothing of the strings.' The conductor Otto Klemperer held a similar view, though surely if he and Schoenberg ever heard the impassioned, yet balanced, interpretation by the pianist Rudolf Serkin and members of the Busch Quartet, they would have put their doubts to one side, if only temporarily.

In 1937, Klemperer suggested to Schoenberg that the Brahms Piano Quartet might reveal its abundant musical riches more readily if it were subjected to full symphonic treatment. Schoenberg duly took up this idea, and in 1938 Klemperer conducted the first performance of this vivid re-creation in Los Angeles – or Weimar on the Pacific as it was jocularly called because of the large number of expatriate central European artists and intellectuals who had settled there following their flight from the Nazis. Schoenberg regarded his reworking of the Piano Quartet as an act of homage to Brahms, and he believed he had finally succeeded in addressing his concerns about the original score: 'I wanted for once to hear everything, and this I have achieved.'

It is uncertain whether it was Schoenberg himself or one of his stalwarts who dubbed this labour of love 'Brahms's Fifth', but Schoenberg clearly remained true to the spirit of the older composer, arguing that even his introduction of such un-Brahmsian

instruments as the E flat clarinet, bass clarinet, xylophone and glockenspiel was taking orchestral writing no further than Brahms might have done had he lived into the twentieth century. In any event, this 'new' symphonic work clearly reveals how one great composer responded to the music of another great composer, for Schoenberg conveys his esteem for Brahms far more successfully in musical terms than he ever could in plain words.

In his youth, Brahms felt, all too keenly, the weight of Beethoven's monumental legacy of symphonies and string quartets. In order not to invite direct comparison with his great musical hero, he therefore chose to compose using musical groupings that are less commonly associated with Beethoven. In this respect, the combination of piano, violin, viola and cello was an ideal choice. When Brahms began writing his Piano Quartet in G minor, op. 25, around 1857, he was in his mid-twenties, but he continued working on it until 1861.

Clara Schumann, on whose artistic guidance Brahms heavily relied, was the pianist when the work was first performed in Hamburg. She was not totally persuaded by Brahms's efforts, which at times she found to be sprawling and unbalanced, especially in the first movement. She did, however, respond well to the second movement, and it was at her instigation that Brahms called it 'Intermezzo'. The tension that builds up in the slow movement was appreciated by early audiences, but their most enthusiastic reaction was reserved for the ebullient and unbuttoned finale. Here, Brahms drew on his memory of early concert tours with the Hungarian violinist Ede Reményi, and he consequently designated this audacious movement 'Rondo alla Zingarese', or Rondo in the Gypsy style. In it, Brahms follows the example of the famous 'Gypsy Rondo' for piano trio by his beloved Haydn but multiplies its impact several-fold. Schoenberg was enthusiastic about Brahms's 'perpetual variation' approach in this Piano Quartet. In particular, he saw it as an invigorating extension of Haydn's classic monothematicism, whereby a small harmonic or rhythmic motif is progressively developed to generate all the material required for an entire full-scale movement.

It is in his orchestration of the finale that Schoenberg lets his hair down (metaphorically!) and verges on the outrageously boisterous. For example, where Brahms uses the piano to imitate the cimbalom (a Hungarian 'gypsy' hammered dulcimer), Schoenberg



Hubert Parry

substitutes a xylophone. Despite such colourful exuberance, Schoenberg also displays his intimate knowledge of Brahms's unique sound world, and in one moment of temporary melancholy he alludes directly to the very special sonority that Brahms created in the first movement of his Second Symphony, where the cellos play in a higher register than the violas.

Although Schoenberg's orchestration of Brahms's Piano Quartet No. 1 appeared twenty years after the collapse of Austria-Hungary in 1918, the man himself (born in 1874) remained, to some extent, nostalgically attached to the vibrant, but lost, *fin-de-siècle* Viennese cultural life of his youth. This could well be why Lincoln Kirstein subsequently described Balanchine's ballet *Brahms-Schoenberg Quartet* as being 'steeped in the apprehension and change permeating the sunset of the Austro-Hungarian monarchy.'

Hubert Parry's fame today rests mainly on the perennial popularity of *Jerusalem* and a handful of other regularly performed pieces, though the influence he exerted on later generations of English composers including Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, Arthur Bliss and Gerald Finzi should not be underestimated. Every inch the typical Victorian establishment figure, Parry adopted a solidly traditionalist approach to composing and teaching that set him at odds with at least one English musician of the time, Frederick Delius, who responded less warmly to the imposed limitations of Parry's Teutonisms than he did to the misty impressionism of contemporary French music.

It is fascinating to observe how differently Schoenberg and Parry reacted to the intrinsic qualities of Brahms's music. While the Austrian exile singled out potentially progressive elements for special praise, the patrician Englishman dwelt passionately on Brahms's retrospective mode of expression. However, despite his Classical leanings, Parry was by no means immune to the innovative allure of Wagner, Liszt or Franck. In fact, he produced several interesting fusions of their varied styles. But, in the end, it was Brahms who remained for Parry the *ne plus ultra* of Romantic composers.

Dating from 1897, Parry's *Elegy for Brahms* was written in memory of his recently deceased musical idol. This short symphonic movement, which makes some overt references to Brahms's music, was never performed in the composer's lifetime, and

only received its premiere after Parry's own death in 1918, when it was performed at the Royal College of Music, conducted by his former colleague Charles Villiers Stanford. After that, it languished unplayed until it was again resurrected in 1977. Brahms's death was the ostensible reason for the existence of Parry's *Elegy*, yet this skilfully crafted piece dwells little on the sadness of the great man's passing. Indeed, its overall beauty hints at it being conceived as a conscious celebration of Brahms's life.

**Anthony Short**

**The Gävle Symphony Orchestra**, founded in 1912, has a long and exciting history, but the focus is always on the future. Each concert presents an opportunity to deliver the very best, and to meet the expectations of the audience for an artistic experience at the highest level.

The orchestra has since its inception played an obvious and significant role in the Swedish music scene and its 52 musicians are driven by an undeniable and heartfelt passion for music. The orchestra takes on a repertoire ranging from the baroque to the latest contemporary music with equal curiosity and dedication. It is of particular note that the orchestra's initiatives with composers-in-residence have provided a vivid image of the outside world. Through a series of acclaimed CD recordings, the Gävle Symphony Orchestra has also brought many older Swedish composers into the limelight and given them well-deserved recognition.

Since 2013, Gävle Symphony Orchestra has enjoyed a fruitful musical partnership with principal conductor Jaime Martín, but the orchestra has also collaborated regularly with renowned international conductors and such as Leif Segerstam, Sir Neville Marriner and among returning soloists you find international stars such as Isabelle van Keulen, François Leleux, Gabriela Montero and many others. During Jaime Martín's tenure as principal conductor, the Gävle Symphony Orchestra has also started a collaboration with the Eric Ericson Chamber Choir.

[www.gavlesymfoniorkester.se](http://www.gavlesymfoniorkester.se)

**Jaime Martín** has risen quickly to international acclaim as a conductor following his prominent career as a flautist. In 2013 he became Artistic Director and Principal Conductor of Gävle Symphony Orchestra and he is also Chief Conductor of the Orquestra de Cadaqués and Artistic Director of the Santander International Festival.

As a guest conductor Martín has worked extensively with orchestras throughout the UK and Ireland, including the London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Academy of St. Martin in the Fields, London Mozart Players, BBC Symphony Orchestra, the Ulster Orchestra and RTE Orchestra. He has also conducted the Orchestre Philharmonique de Radio France, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Saint Paul Chamber Orchestra, New Zealand Symphony Orchestra, Queensland Symphony Orchestra, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Lausanne Chamber Orchestra, National Orchestra Lyon, Beijing Symphony Orchestra, Winterthur Orchestra, Orquestra Sinfônica de Barcelona and the Royal Flemish Philharmonic. He made his debut at the English National Opera in February 2013 conducting Barber of Seville and returned in autumn 2014 to conduct Marriage of Figaro.

Previous recordings include Schubert's Symphony No. 9, Montsalvatge's Petita Suite Burlesca, Halffter's Sinfonietta and Beethoven's Symphony No. 3 "Eroica" with the Orquestra de Cadaqués. Solo recordings include Mozart concertos with Sir Neville Marriner, a premiere recording of the Sinfonietta Concerto for Flute and Orchestra written for him by Xavier Montsalvatge and conducted by Gianandrea Noseda, Bach works for flute, violin, and piano with Murray Perahia and the Academy of St. Martín in the Fields.

[jaimemartin.eu](http://jaimemartin.eu)

## **Brahms, Schönberg, Parry**

Im Jahre 1964 erklärte Lincoln Kirstein, einer der Gründer des New York City Ballet, daß ihn die jüngste abstrakte Produktion seiner Kompanie »an eine von Wein und Rosen trunkene Welt erinnerte«. Diese farbige Beschreibung bezog sich auf eine Choreographie seines Kollegen George Balanchine mit dem Namen Brahms-Schönberg-Quartett, die in eine für ihn überraschend neue Richtung zeigte – denn bislang hatte Balanchine stets die Ansicht vertreten, daß sich die Kammermusik der deutsch-österreichischen Tradition nicht gut für die Bühne nutzen ließe, da sie für gewöhnlich »zu lang ist, zu viele Wiederholungen enthält und für kleinere Säle gedacht ist«.

Als Musik seines Balletts benutzte Balanchine das Klavierquartett Nr. 1 g-moll op. 25 des jungen Johannes Brahms in der Orchesterfassung von Arnold Schönberg. Als glühender Verehrer des älteren Kollegen bewunderte er auch dieses Werk, indessen er aber einige grundlegende Vorbehalte gegenüber der recht dichten Stimmführung hatte: »Es wird immer schlecht gespielt, weil der Pianist desto lauter spielt, je besser er ist, und man nichts von den Streichern hört«, meinte er ironisch. Der Dirigent Otto Klemperer sah das ganz ähnlich, wobei freilich anzunehmen ist, daß beide ihre Zweifel zumindest vorübergehend beiseite gelegt hätten, wenn sie die leidenschaftliche und dennoch ausgewogene Interpretation des Pianisten Rudolf Serkin und der Mitglieder des Busch-Quartetts hätten hören können.

1937 äußerte sich Klemperer gegenüber Schönberg dahingehend, daß das bewußte Klavierquartett seinen ganzen musikalischen Reichtum wohl leichter preisgäbe, wenn man es wie eine echte Symphonie behandelte. Schönberg griff diesen Gedanken auf, und so konnte Klemperer im Jahre 1938 die Uraufführung dieser lebensfähigen Rekreation dirigieren – und zwar in Los Angeles, dem »Weimar des Pazifik«, wie man die Stadt spaßhaft nannte, seit hier eine Vielzahl europäischer Künstler und Intellektueller eine Zuflucht gefunden hatten, nachdem sie den Nazis entkommen waren. Schönberg betrachtete seine Bearbeitung des Werkes als eine Hommage an Brahms und war der Meinung, daß es ihm schließlich gelungen sei, die Probleme, die er mit dem Original hatte, überzeugend zu lösen: »Ich wollte einmal alles hören, und das habe ich erreicht«.

Ob Schönberg diese Herzensangelegenheit selbst die »fünfte Symphonie von Brahms« genannt hat oder ob diese Bezeichnung von einem seiner Anhänger stammt, steht nicht fest. In jedem Fall ist Schönberg eindeutig dem Geist des Älteren treu geblieben: Obwohl er so »unbrahmsische« Instrumente wie die Es- und die Baßklarinette, das Xylophon und das Glockenspiel verwandte, habe er sich bei seinem Orchestersatz vorgenommen, »streng im Stil von Brahms zu bleiben und nicht weiter zu gehen, als er selbst gegangen wäre, wenn er heute noch lebte.« Wie auch immer, dieses »neue« symphonische Werk zeigt ganz deutlich, wie ein großer Komponist mit der Musik eines großen Kollegen umgeht: Besser, als er es mit puren Worten je vermocht hätte, war es Schönberg hier mit musikalischen Mitteln gelungen, seine hohe Meinung von Brahms zum Ausdruck zu bringen.

Der junge Brahms empfand das monumentale Vermächtnis, das Beethovens Symphonien und Streichquartette darstellten, als eine übergroße Bürde. Um einem direkten Vergleich mit seinem großen musikalischen Helden aus dem Wege zu gehen, beschloß er also, für instrumentale Besetzungen zu komponieren, die man nicht grundsätzlich mit Beethoven in Verbindung bringt. Vor diesem Hintergrund war die Kombination von Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello geradezu ideal. Als Brahms um 1857 mit der Komposition seines Opus 25 begann, war er Mitte zwanzig, doch die Arbeit zog sich bis 1861 hin.

Clara Schumann, auf deren künstlerischen Rat Johannes Brahms großen Wert legte, spielte bei der Hamburger Uraufführung des Werkes den Klavierpart. Sie war indes nicht vollends von Brahms' Bemühung überzeugt, die ihr vor allem im ersten Satz gelegentlich zu ausufernd und unausgewogen vorkam. Positiv äußerte sie sich allerdings zum zweiten Satz, den Brahms auf ihre Anregung hin als »Intermezzo« betitelte. Das zeitgenössische Publikum wußte zwar auch den Spannungsaufbau des langsamen Satzes zu würdigen, sparte seine enthusiastischsten Reaktionen aber für das überschäumende, aufgeknöpfte Finale auf. Darin erinnerte sich Brahms an seine frühen Konzertreisen mit dem ungarischen Geiger Ede Reményi, und so bezeichnete er diesen frechen Satz als »Rondo alla Zingarese« – als ein Rondo im Zigeunerstil.

Dem Beispiel des Klaviertrios G-dur Hob. XV/25 von Joseph Haydn folgend, das auf Grund seines abschließenden »Rondo all'Ongarese« den Beinamen »Zigeunertrio« erhielt, multipliziert Brahms die Wirkung dieses Stückes um ein Vielfaches. Schönberg war begeistert von dem Verfahren der »ständigen Variation«, das Brahms auch in seinem Klavierquartett anwandte. Vor allem erkannte er darin eine belebende Erweiterung der Haydn'schen Monothematik: Ein kleines harmonisches oder rhythmisches Motiv wird fortschreitend weiterentwickelt und liefert nach und nach das gesamte Material, das für einen kompletten Satz nötig ist.

In der Orchestration des Finales hat Schönberg seine Zügel schießen und sich zu unbeschwertem Lärm hinreißen lassen. Wo Brahms das Hackbrett der ungarischen Zigeuner, das Cimbalom, mit dem Klavier imitiert, greift Schönberg zum Xylophon. Trotz dieser überschenglichen Farbgebung ist zu hören, daß sich Schönberg genau in Brahms' einzigartiger Klangwelt auskennt: In einer kurzen melancholischen Anwendung schlägt er den ganz besonderen Tonfall an, den Brahms im Kopfsatz seiner zweiten Symphonie erzeugt, wenn er die Violoncelli in einem höheren Register als die Bratschen spielen läßt.

Als Schönberg das erste Klavierquartett von Brahms orchestrierte, waren seit dem Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie zwar schon knapp zwei Jahrzehnte vergangen. Als ein Mann des Jahrganges 1874 hing er jedoch mit einer gewissen Wehmut noch immer an dem pulsierenden Wiener Kulturleben des fin de siècle, in dem er aufgewachsen war. Genau deshalb hat Lincoln Kirstein Balanchines Brahms-Schönberg Quartett wohl auch als ein Ballett beschrieben, das sich in die »Vorahnung und die Wandlungen versenkt, von denen die Abendröte der österreichisch-ungarischen Monarchie durchzogen war.«

Hubert Parrys heutige Bekanntheit beruht vor allem auf der ungebrochenen Beliebtheit seiner Hymne Jerusalem sowie auf einigen anderen Stücken, die regelmäßig aufgeführt werden. Sein Einfluß auf spätere englische Komponisten wie Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, Arthur Bliss und Gerald Finzi sollte dabei freilich nicht unterschätzt werden. Hubert Parry sah genau so aus, wie man sich den typischen Repräsentanten

des viktorianischen Establishments vorstellte. In seinen Kompositionen und seinem Unterricht arbeitete er nach unerschütterlich traditionellen Methoden, die damals zumindest einen Musiker gegen ihn aufbrachten – nämlich Frederick Delius, der für die aus Parrys teutonischer Haltung resultierenden Einschränkungen weit weniger übrig hatte als für die impressionistischen Nebel der aktuellen französischen Musik.

Es ist faszinierend zu sehen, wie verschieden Schönberg und Parry mit den Eigenarten der Brahms'schen Musik umgingen. Während für den österreichischen Exilanten die potentiell fortschrittlichen Elemente besonders lobenswert waren, verweilte der englische Patrizier mit Begeisterung bei der retrospektiven Ausdrucksweise. Trotz seiner klassizistischen Neigungen war Parry jedoch keineswegs gegen die innovativen Verlockungen der Wagner, Liszt oder Franck gefeit. Vielmehr gelangen ihm etliche interessante Synthesen der unterschiedlichen Stile. Am Ende aber war Brahms für Parry doch immer wieder das non plus ultra unter den romantischen Komponisten.

Aus dem Jahre 1897 stammt die ***Elegy for Brahms***, die Parry im Gedenken an sein jüngst dahingegangenes musikalisches Idol komponierte. Der kurze symphonische Satz, der verschiedentlich ganz offen auf Brahms angespielt, wurde zu Lebzeiten des Komponisten nicht aufgeführt. Seine Premiere erfolgte erst nach Parrys Tod im Jahre 1918 am Royal College of Music durch den ehemaligen Kollegen Charles Villiers Stanford. Danach schlummerte das Werk bis 1977, ehe es durch eine weitere Aufführung wieder zum Leben erweckt wurde. Brahms' Tod mag die Elegy vordergründig motiviert haben, doch Parry hält sich in dem fein gearbeiteten Stück nicht lange bei der Trauer über den Tod des großen Mannes auf. Die Schönheit der Musik scheint vielmehr ganz bewußt das Leben des Verblichenen feiern zu wollen.

**Anthony Short**

Während das 1912 gegründete **Gävle Symfonieorkester** auf eine lange, faszinierende Geschichte zurückblicken kann, ist der Blick stets in die Zukunft gerichtet. Mit jedem Konzert eröffnen sich neue Gelegenheiten zu musikalischen Bestleistungen und jenen höchsten künstlerischen Ereignissen, die das Publikum von dem Klangkörper erwartet.

Seit seiner Gründung hat das Orchester eine sehr bedeutende Rolle in der schwedischen Musiklandschaft gespielt. Seine 52 Mitglieder sind von einer unbedingten, tiefen musikalischen Leidenschaft angetrieben. Das Repertoire des Orchesters reicht vom Barock bis zur aktuellen Gegenwart und wird durchweg mit größtem Interesse und Engagement ausgeführt. Besonders hinzuweisen ist darauf, dass die Zusammenarbeit mit »Residenz-Komponisten« ein lebendiges Bild von der Außenwelt hat entstehen lassen. Durch eine Serie erfolgreicher CD-Einspielungen hat das Gävle Symfonieorkester auch viele ältere schwedische Komponisten ins Rampenlicht gerückt und ihnen ihre wohlverdiente Anerkennung zuteil werden lassen.

Seit 2013 erfreut sich das Gävle Symfonieorkester einer fruchtbaren musikalischen Zusammenarbeit mit seinem Chefdirigenten Jaime Martín. Zugleich hat das Orchester regelmäßig mit international bekannten Dirigenten wie Leif Segerstam und Sir Neville Marriner zusammengearbeitet. Unter den Solisten, die immer wieder in Gävle gastieren, finden sich internationale Größen wie Isabelle van Keulen, François Leleux, Gabriela Montero und viele andere. Als Jaime Martín die Leitung des Orchesters übernahm, begann auch die Zusammenarbeit mit dem Eric Ericson Kammerchor.

[www.gavlesymfoniorkester.se](http://www.gavlesymfoniorkester.se)

Nach einer hervorragenden Karriere als Flötist hat sich **Jaime Martín** auch als Dirigent schnell einen internationalen Namen gemacht. 2013 wurde er zum künstlerischen Leiter und Chefdirigenten des Gävle Symphonieorkester ernannt; außerdem ist er Chefdirigent des Orquestra de Cadaqués und künstlerischer Direktor des Internationalen Festivals von Santander.

Als Gastdirigent hat Martín vielfach mit britischen und irischen Orchestern zusammengearbeitet. Dazu gehören das London Philharmonic und das Philharmonia Orchestra, das Royal Scottish National Orchestra, die Academy of St. Martin in the Fields, die London Mozart Players, das BBC Symphony Orchestra, das Ulster Orchestra und das RTE Orchestra. Überdies hat er das Orchestre Philharmonique de Radio France, das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, das Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks, das Saint Paul Chamber Orchestra, das New Zealand Symphony Orchestra, das Queensland Symphony Orchestra, das Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, das Lausanne Chamber Orchestra, das National Orchestra Lyon, das Symphonieorchester Peking, die Winterthurer Symphoniker, das Orquestra Sinfónica de Barcelona und die Königliche Philharmonie von Flandern dirigiert. Im Februar 2013 debütierte er mit dem Barbier von Sevilla an der English National Opera, wo er dann im Herbst 2014 Figaros Hochzeit leitete.

Zu seinen bisherigen Einspielungen gehören Franz Schuberts große C-dur-Symphonie, die Petita Suite Burlesca von Xavier Montsalvatge, die Sinfonietta von Ernesto Halffter und Ludwig van Beethovens Eroica mit dem Orquestra de Cadaqués. Als Solist hat er unter anderem mit Sir Neville Marriner die Mozart-Konzerte eingespielt. Zu nennen sind ferner die Sinfonietta Concerto für Flöte und Orchester, die Xavier Montsalvatge für ihn komponiert und die Martín unter der Leitung von Gianandrea Noseda aufgenommen hat, sowie Werke für Flöte, Violine und Klavier von Johann Sebastian Bach mit Murray Perahia und der Academy of St. Martin in the Fields.

[jaimemartin.eu](http://jaimemartin.eu)

Publisher: Schott (Brahms-Schoenberg)

Recording:

Recording: Gävle Konserthuset (Gävle Concert Hall), Sweden, November 13 - 17, 2017

Executive Producer: Reijo Kiilunen

Recording Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production, [www.take5.pro](http://www.take5.pro))

Recording Engineer: Marion Schwebel (Take5 Music production)

Editing, Mixing and Mastering: Ingo Petry

© & © 2018 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila

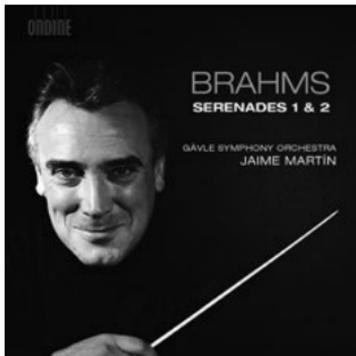
Cover: Olaf Holland | Shutterstock

Photos: World History Archive | Alamy (Brahms & Parry);

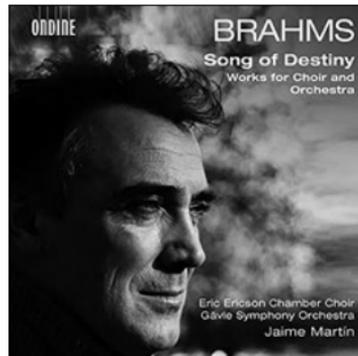
Lebrecht Music & Arts | Alamy (Schoenberg)

Photo of Jaime Martín: Christopher Dunlop

ALSO AVAILABLE



ODE 1291-2



ODE 1301-2

For more information please visit [www.ondine.net](http://www.ondine.net)



JAIME MARTÍN