

Les couleurs de l'amour

Debussy Piano Trio in G Major, L. 3

Schumann Piano Trio No. 3 in g minor, op. 110

Waldstein Trio



Q QUINTON



Mature melancholy and tempestuous early whims Piano trios by Robert Schumann and Claude Debussy

One piano trio from the German High Romantic, and one from the French Late Romantic – and yet neither of these would have come into being without the earlier “input” of the Viennese Classic. Once again Joseph Haydn (1732-1809) springs to mind, who alongside Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven is indisputably identified as one of the great innovators and instigators of his age. Like the symphony and the string quartet, the piano trio is also a genre which Haydn developed from the chamber music formations of the Baroque to the configuration which, for the past 250 years, has come to be seen as the standard. His approximately 45 piano trios seem almost consistently unconcerned with conquering a new artistic Parnassus; rather, their objective is to serve as effective and rewarding pieces for music practice, especially within a domestic setting. Though he endeavoured from the outset to equip this fixed instrumental combination with distinguishing features, it is Haydn's later trios which count amongst his pivotal chamber music creations and are regarded as textbook examples for subsequent generations.

The importance and popularity of this formation was cemented by a swift succession of piano trios by other composers – and not just by Mozart and Beethoven, but also Johann Nepomuk Hummel and Franz Schubert, whose two masterstrokes provided a further milestone in the history of the genre. Curiously, the 19th Century Romantic era's pictorial and narrative presentation forms evidently didn't appeal that much to trios, even though great contributions were made in this regard by Johannes Brahms and Antonín Dvořák. The four piano trio compositions by Robert Schumann (1810-1856) are not to be forgotten. Unlike his symphonies, piano music and lieder, his chamber music seldom features in international concert programmes. The reasons for this are hard to identify, but when compared to other genres, these highly internalised works which repeatedly forego a “catchy” melody must surely prove more challenging to tap into, which is why not all performers seem to prove a match for the technical demands required of the music. The fact remains that Schumann's chamber music – encompassing a piano quintet, a piano quartet, three string quartets, the piano trios and several duets – contains an abundance of the finest ideas which are always worth a listen. In Schumann's case, the piano trios were composed within the relatively short span of four years. From this time frame emerged Piano Trio No. 1 in D minor op. 63 (1847), Piano Trio No. 2 in F major op. 80 (1847 and 1849), the Fantasias for Piano, Violin and Cello op. 88 (1849), and the 3rd Trio for Piano, Violin and Cello in G minor op. 110 (composed within a week in October 1851). The third “official” piano trio coincides with Schumann securing financial stability for his family in Düsseldorf, where he had recently been appointed as the city's music director. In hindsight, however, this is also when the man who had just turned forty was beginning to enter the final phase of his life. A rich artistic output stood in contrast to his continually deteriorating health. Nervous crises, hallucinations and a suicide attempt soon led to him being transferred to the sanatorium in Endenich (now a district of Bonn), where the composer died on 28th July 1856. The piano trios certainly fall within a creative phrase which produced significant compositions, including great orchestral works such as the third and fourth symphonies. Initially very fond of his third piano trio, Schumann was confounded at its first rehearsals by its melancholic effect – something he hadn't been expecting this form to produce. As a result, he changed the title of the final movement from “Mäßig” (Moderate) into “Kräftig, mit Humor” (Vibrant, with humour), with the aim of at least providing a conciliatory conclusion. The first movement “Bewegt, doch nicht zu rasch” (Animated, but not too quick) establishes the restless character of the whole piece. The main theme with its see-

mingly tragic airs is already reminiscent of the late chamber music of Brahms. If we were to assign this piece contrasting “masculine” and “feminine” themes which are highly typical of Schumann’s work, then the main idea acts as the former, whilst the “brighter” second theme represents the “feminine” side. This opening movement – by far the longest of the entire work – is formally a clearly structured sonata movement with exposition, development and recapitulation. The second movement “Ziemlich langsam” (Fairly slow) begins in a songlike manner with the violin and cello but soon turns meditative within the course of the melody. The middle section is mysterious in accordance with a “nighttime apparition” typical of the Romantic era. After the repetition of the songlike section, the action slows towards the end of the movement and ultimately dies away. The third movement “Rasch” (Quick) is restless in character, although its contrasting middle sections offer a more tranquil component. The fourth movement “Kräftig, mit Humor” (Vibrant, with humour), which received its title retroactively as mentioned, barely allows true merriment to emerge. A kind of brightening can certainly be spoken of after the preceding three movements. In any case, this would appear to be an instance of absolute music whose moods carry no programmatic and certainly no autobiographical strands.

Whilst Schumann’s works count amongst the pillars of piano-trio literature, anyone consulting a high-quality chamber music guide just a few decades ago in search of a piano trio by Claude Debussy (1862-1918) would have been searching in vain. This long-lost composition didn’t resurface again until the end of the 20th Century and was subsequently seized by ensembles the world over. It’s an early work by a young man who would go on to become one of France’s major composers, and this work of exploration and development already reveals much of his later mastery. The trio marks a formative and distinctive artistic phase in Debussy’s life. Although he apparently displayed no signs of extraordinary talent during his studies at the Paris Conservatoire and his early compositions were to be classified more as course assignments, in 1880 and over the following two years he was taken on by no less than Nadezhda von Meck – the famous patron of Peter Iljitsch Tchaikovsky – as a pianist and piano teacher to her children within her home. He accompanied the family on their extended journeys within Europe to destinations such as Switzerland, Italy and Vienna. Furthermore, he was on hand for duties assigned to him in Moscow, which brought him into contact with the Russian musical circles of the time.

The Trio in G major for Piano, Violin and Cello originated in the autumn of

1880 in the Italian town of Fiesole for Nadezhda von Meck’s music societies. Scarce little is known about the early history of this work. Only 100 years later did its unexpected re-emergence cause a sensation, with the enthusiasm over a “new” work by one of music history’s greatest composers making headlines. It’s no coincidence that Debussy chose to write a piece in this genre. Alongside his duties as a teacher, soloist and transcriber of piano duets, he also played piano in a trio financed by von Meck, performing with violinist Wladislaw Pachulsky and the cellist Pjotr Daniltschenko. In this function, the Frenchman no doubt became well acquainted with the established piano-trio literature of the time, including contemporary works and particularly those by Russian composers. It cannot be known for certain whether his own trio was performed within a salon concert at von Meck’s home; presumably it was. At least one performance must have taken place for the lady of the house, since she described the trio to her close penfriend Tchaikovsky as “very pretty”. Owing to Debussy’s departure and the resulting lack of time to prepare a copy, the trio could never be sent to Tchaikovsky for his appraisal.

It’s not entirely explicable why the G-major trio disappeared so suddenly after getting off to such an exciting start. The world contented itself with knowing about Nadezhda von Meck’s written mention of the piece, as well as the existence of the score for the first movement and of the cello part in its entirety – and that’s not nearly enough to enable an “unearthing”. Since the possibility of Debussy having destroyed the missing material was considered plausible, no intensive research was undertaken for a long time. In 1982, more than 100 years after its composition, the musicologist and composer Ellwood S. Derr discovered the scores for the remaining movements in Paris in the estate of the deceased pianist Maurice Dumesnil, a former pupil of Debussy. Derr used the available cello part and the logical progression of the composition to amend a few imperfections in the fourth movement. The work was thus regarded as having a very high degree of authenticity when it was first printed in this form in 1986. Debussy’s personal touch shouldn’t be disclaimed prematurely. Naturally, he doesn’t yet come across as the style-defining impressionist he would go on to become just a few years later. What can absolutely be heard, however, is the French flair that was so vital to him, and in particular the influence of Gabriel Fauré, the “father figure” of French chamber music at that time. The trio literature of New German music post-Schumann and the aforementioned Russian contemporaries such as Tchaikovsky has also left its mark. With no formal experiments, young Debussy follows the classic rules and imbues them with

consistently inspired melodic ideas. It's entirely feasible to associate the first movement (Andantino con moto allegro) with the Mediterranean atmosphere of Tuscany which surrounded the young Debussy and his employer von Meck at the time of its composition, with its contrasts of calm rivers, sunlit surges and lyrical moments of inactivity. Debussy then follows this with a somewhat spooky-sounding Scherzo movement (Intermezzo, Moderato con allegro). Viewed through today's historical lens, it raises a smile to imagine the piano trio not least serving to musically accentuate the nightly séances of von Meck and her house guests. Of course, this anecdotal moment provided by such a brief movement shouldn't make us overlook the fact that Debussy has created a little gem within the space of three minutes; one which has an enchanting effect in its own right. The pianist Claus-Christian Schuster, in a contemplation of the trio, has pointed out the similarity of this miniature to the piano piece "Danse bohémienne" which was composed almost simultaneously. That's certainly understandable and indicates the stylistic features Debussy was indeed developing at the time. The third movement of the work is a dreamy Andante espressivo which luxuriates in the colourfulness of the Late Romantic without ever becoming too saccharine. This movement is also kept short, which for a slow movement is very unusual. The mood it creates is gentle whilst deliberately maintaining enough clarity to keep its listeners from drifting into a dream fantasy. The finale (Appassionato) plays around with the rondo form in a manner unconstrained and yet consistently attentive to compositional technique. Some parts are more consequential and successful than others, and composition teachers at universities may well raise the odd justified objection. But it's precisely this imperfection which lends the piece a winsome degree of charm, and we can be glad it didn't fall permanently into obscurity.

Christian Heindl
Vienna, 2025



Reife Melancholie und ungestüme frühe Launen Klaviertrios von Robert Schumann und Claude Debussy

Ein Klaviertrio der deutschen Hochromantik, eines des französischen Spätromantik – und doch wären beide in dieser Gestalt wohl nicht zustande gekommen, hätte es nicht die entsprechenden „Vorleistungen“ in der Wiener Klassik gegeben. Einmal mehr wird man an Joseph Haydn (1732–1809) denken, der neben Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven unbestritten als einer der großen Erneuerer und Impulsgeber in seiner Epoche bezeichnet werden darf: Wie die Symphonie und das Streichquartett ist auch das Klaviertrio eine Gattung, die von Haydn aus den kammermusikalischen Besetzungen des Barock zu jener Gestalt entwickelt wurde, die man seit nunmehr rund 250 Jahren als dafür typisch erachtet. Seine rund 45 Klaviertrios scheinen freilich fast durchwegs nicht so sehr den Anspruch zu erheben, einen künstlerischen Parnass zu erobern, als vielmehr wirkungsvolle und dankbare Stücke für die Praxis, insbesondere auch den hausmusikalischen Gebrauch zu sein. Steht zu Beginn noch das Bemühen, die vorgegebene Instrumentenkomposition mit charakteristischen Inhalten auszustatten, so zählen erst die

späteren Trios zu Haydns zentralen Kammermusikschöpfungen und als Paradebeispiele für die nachfolgenden Generationen. Gestärkt wurde die Bedeutung und Beliebtheit dieser Besetzung durch die in rascher Folge entstandenen Triokompositionen eben Mozarts, Beethovens, aber auch Johann Nepomuk Hummels und – ein weiterer Meilenstein in der Geschichte dieser Gattung – die beiden Geniestreiche Franz Schuberts. Seltsamerweise bot das romantische Zeitalter des 19. Jahrhunderts offenbar durch seine nicht zuletzt bildliche und erzählerische Darstellungsform in der Musik weniger Anreize für Trios, wenngleich auch hier große Beiträge dazu entstanden, denkt man etwa an Johannes Brahms und Antonín Dvořák.

Nicht zu vergessen seien die insgesamt vier Klaviertriokompositionen von Robert Schumann (1810–1856). Seine Kammermusik ist im Gegensatz zu den Sinfonien, der Klaviermusik und den Liedern anhaltend eher selten in den internationalen Konzertprogrammen zu finden. Gründe dafür sind schwer auszumachen, doch sicherlich erschließen sich diese teils stark verinnerlichten und immer wieder auf echte „Ohrwürmer“ verzichtenden Werke nicht so unmittelbar wie jene aus den anderen Genres, weshalb manchen Interpreten der hohe technische Aufwand der Einstudierung nicht gerechtfertigt erscheinen dürfte. Tatsache ist, dass gerade die Kammermusik – u. a. ein Klavierquintett, ein Klavierquartett, drei Streichquartette, die Klaviertrios und mehrere Duos – zahlreiche schönste Einfälle enthält, die eine Begegnung jederzeit lohnend machen. Die Komposition von Klaviertrios erstreckt sich bei Schumann über den relativ engen Zeitraum von vier Jahren. Innerhalb dieser Spanne entstanden das erste Klaviertrio d-Moll op. 63 (1847), das zweite Klaviertrio F-Dur op. 80 (1847 und 1849), die „Fantasiestücke“ für Klavier, Violine und Violoncello op. 88 (1849) sowie das Trio für Klavier, Violine und Violoncello Nr. 3 g-Moll op. 110 (innerhalb von einer Woche im Oktober 1851).

Das dritte „offizielle“ Klaviertrio fällt somit in eine Lebensphase, in der Robert Schumann als gerade erst neu berufener Musikdirektor in Düsseldorf mit seiner Familie finanziell abgesichert war. Dennoch begann rückblickend hier bereits der letzte Lebensabschnitt des knapp über Vierzigjährigen. Kontinuierlicher Verschlechterung des Gesundheitszustandes steht reiches künstlerisches Schaffen gegenüber. Bald werden Nervenkrisen, Halluzinationen und ein Selbstmordversuch die Überführung in die Nervenheilanstalt Endenich bei Bonn nach sich ziehen, wo der Komponist am 28. Juli 1856 stirbt. Noch sind wir freilich in einer Schaffensphase, die Bedeutendes hervorbrachte, da-

runter große Orchesterwerke wie die dritte und die vierte Symphonie. – Zunächst selbst durchaus sehr von seinem dritten Klaviertrio angetan, zeigte Schumann sich bei den ersten Proben gereizt über die von ihm nicht in dieser Form erwartete melancholische Wirkung. Dies führte soweit, dass er sogar die ursprüngliche Überschrift des Finalsatzes „Mäßig“ in „Kräftig, mit Humor“ abwandelte, um zumindest einen versöhnlichen Abschluss zu erzielen. Der erste Satz (Bewegt, doch nicht zu rasch) legt den unruhigen Charakter des ganzen Werkes fest. Bereits das Hauptthema mit seinem tragisch anmutenden Gestus lässt an die spätere Kammermusik von Brahms denken. Wollte man hier das bei Schumann sehr typisch auftretende übliche „männliche“ und gegensätzliche „weibliche“ Thema zuordnen, so wäre dieser Hauptgedanke ersteres, während das „lichtere“ zweite Thema die „weibliche“ Seite repräsentiert. Formal handelt es sich bei diesem deutlich längsten Satz des Werkes um einen klar strukturierten Sonatensatz mit Exposition, Durchführung und Reprise. Der zweite Satz (Ziemlich langsam) hebt mit einer kantablen Weise von Violine und Violoncello an, doch kommt auch hier bald Nachdenklichkeit in den melodischen Verlauf. Geheimnisvoll im Sinne einer für die Romantik typischen „nächtlichen Erscheinung“ gibt sich der Mittelteil.

Nach Wiederholung des gesanglichen Abschnitts verlangsamt sich das Geschehen gegen Satzende und erstirbt schließlich. Ruhelos gibt sich der dritte Satz (Rasch), wenn auch die bald einsetzenden beiden Trios eine deutlich beschaulichere Komponente einbringen. Der vierte Satz (Kräftig, mit Humor), der seine Satzüberschrift wie erwähnt erst nachträglich erhielt, lässt kaum echte Fröhlichkeit aufkommen. Vielmehr kann man hier nach den vorangegangen drei Sätzen von einer Art Aufhellung sprechen. In jedem Fall scheint es sich um absolute Musik zu handeln, deren Stimmungen keinerlei programmatiche, geschweige denn autobiographische Züge tragen. Zählen Schumanns Werke zu den Säulen der Klaviertrio-Literatur, so hätte man noch vor wenigen Jahrzehnten selbst in einem qualitätsvollen Kammermusikführer vergeblich nach einem Klaviertrio von Claude Debussy (1862–1918) gesucht. Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts wurde seine lange verschollene Komposition aufgefunden und in der Folge von Ensembles in aller Welt aufgegriffen. Es ist ein Frühwerk eines jungen Mannes, der einer der bedeutendsten Komponisten Frankreichs werden sollte und auch in diesem Stück des Suchens und Werdens schon viel von seiner späteren Meisterschaft verrät.

Das Trio führt in einen ersten markanten künstlerischen Abschnitt im Le-

ben Debussys. Obwohl während seiner Studien am Pariser Conservatoire kein über die Maßen herausragendes Talent von ihm auszugehen schien und seine frühen Kompositionen eher als Studienarbeiten einzustufen waren, wurde er von keiner Geringeren als Nadescha von Meck – der berühmten Mäzenin Peter Iljitsch Tschaikowskys – 1880 und erneut in den zwei folgenden Jahren als Pianist und Klavierlehrer der Kinder in ihr Haus aufgenommen. Er begleitete die Familie auf ihren ausgedehnten Reisen in Europa, wie etwa in die Schweiz, nach Italien und Wien, stand aber auch in Moskau für die ihm übertragenen Aufgaben zur Verfügung, was ihn in Verbindung mit damaligen musikalischen Kreisen in Russland brachte.

Für die Musikgesellschaften Nadesha von Mecks entstand im Herbst 1880 im italienischen Fiesole das Trio G-Dur für Klavier, Violine und Violoncello, über dessen frühe Werkgeschichte kaum etwas bekannt ist. Wirkliches Aufsehen erregte es erst knapp 100 Jahre später durch seine unerwartete Auffindung, als die Begeisterung über ein „neues“ Werk eines der ganz Großen der Musikgeschichte Schlagzeilen machte. Es ist ganz und gar kein Zufall, dass Debussy sich für ein Stück dieser Gattung entschied. Neben seinen pädagogischen, solistischen und vierhändigen Aufgaben als Pianist hatte er auch den Klavierpart in einem von Frau von Meck finanzierten Trio mit dem Geiger Wladislaw Pachulsky und dem Cellisten Pjotr Daniltschenko über. Aus dieser Rolle heraus musste dem Franzosen die gesamte gängige Klaviertrio-Literatur bis hin zu vielen zeitgenössischen Werken insbesondere russischer Komponisten geläufig sein. Ob sein eigenes Trio im Rahmen eines Salonkonzertes im Hause Meck aufgeführt wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen; vermutlich ja. Zumdest muss eine Aufführung für die Dame des Hauses stattgefunden haben, da diese ihrem engen Brieffreund Tschaikowsky das Trio als „sehr hübsch“ beschrieb. Es ihm zur Begutachtung zu schicken, scheiterte aufgrund der Abreise Debussys und des daraus resultierenden Mangels an Zeit, eine Kopie anzufertigen.

Wieso das G-Dur-Trio nach diesem spannenden Beginn seiner Geschichte so plötzlich verschwand, ist nicht konkret nachvollziehbar. Man beschied sich in aller Welt damit, von der brieflichen Erwähnung durch Nadesha von Meck und der Existenz einer Partitur des ersten Satzes und der Cellostimme des Gesamtwerks zu wissen – deutlich zu wenig, um eine „Ausgrabung“ zu ermöglichen. Da man sogar für möglich hielt, dass Debussy das fehlende Material vernichtet hatte, dürften lange Zeit keine intensiven Recherchen erfolgt sein. 1982, also mehr als 100 Jahre nach der Komposition, entdeckte

der Musikwissenschaftler und Komponist Ellwood S. Derr in Paris die Partituren der drei übrigen Sätze im Nachlass des Pianisten und Debussy-Schülers Maurice Dumesnil. Der vierte Satz wies einzelne Fehlstellen auf, die Derr mit Hilfe der vorliegenden Cellostimme und aus dem logischen Fortgang der Komposition ergänzte. Das Werk lässt sich somit in dieser, 1986 erstmals im Druck erschienenen Form als in sehr hohem Maß authentisch ansehen.

Man sollte nicht vorschnell Debussys persönliche Handschrift im Trio verleugnen. Naturgemäß erscheint er hier noch nicht als der stilprägenden Impressionist, der er nur wenige Jahre später zu werden begann. Durchaus lassen sich aber das für ihn so wichtige französische Flair, vor allem die „Vaterfigur“ der französischen Kammermusik jener Zeit, Gabriel Fauré, aber auch die Trioliteratur der neudeutschen Musik nach Robert Schumann und wie erwähnt der russischen Zeitgenossen wie Tschaikowsky heraushören. Ohne formale Experimente folgt der junge Debussy die klassischen Regeln und erfüllt diese mit durchwegs inspirierten melodischen Einfällen. Da mag es durchaus zulässig sein, den ersten Satz (Andantino con moto allegro) in seinem Kontrast aus ruhigem Fluss, sonnig-strahlendem Aufwallen und lyrischem Innehalten mit jenem mediterranen Kolorit in Verbindung zu bringen, das der Dienstgeberin Von Meck ebenso nahe lag, wie dem jungen Komponisten und es zudem auch der Region der Entstehung in der Toskana entsprach. An die zweite Stelle setzt Debussy einen etwas gespenstisch anmutenden Scherzo-Satz (Intermezzo. Moderato con allegro), der aus heutiger historischer Betrachtung schmunzelnd daran denken lässt, dass das Klaviertrio im Hause Meck nicht zuletzt die Aufgabe hatte, nächtliche Séancen der Gäste musikalisch stilyvoll zu untermalen. Freilich sollte man ob dieses anekdotischen Moments nicht übersehen, dass Debussy gerade in diesem so kurzen Sätzchen von kaum drei Minuten ein kleines Juwel erschaffen hat, dass auch für sich genommen eine zauberhafte Wirkung ausstrahlt. Der Pianist Claus-Christian Schuster weist in einer Betrachtung des Trios auf die Ähnlichkeit dieser Miniatur mit dem beinahe gleichzeitig entstandenen Klavierstück „Danse bohémienne“ hin, was durchaus nachvollziehbar ist und auf damals sich durchaus entwickelnde Stilmomente bei Debussy hindeutet.

Verträumt, in spätromantischer Farbigkeit schwelgend und doch nicht zu sehr in Süßlichkeit abgleitend findet sich an dritter Stelle des Werks ein Andante espressivo, das ebenfalls – für einen langsamen Satz sogar sehr ungewöhnlich – kurz gehalten ist. Es erscheint wie ein sanftes Stimmungsbild, dass doch abgeklärt genug sein will, um seine Zuhörerinnen und Zuhörer nicht in Traumfan-

tasien abgleiten zu lassen.

Das Finale (Appassionato) entspricht dem ungezwungenen, zugleich aber satztechnisch durchgehend bedachten Spiel mit einer Rondoform. Manches erscheint konsequenter und gelungener als anderes, und die Tonsatzlehrer an den Universitäten mögen hier durchaus diesen oder jenen berechtigten Einwand vorzubringen haben. Gerade diese Unvollkommenheit bringt jedoch zugleich gerade an dieser Stelle ein sympathisches Maß an Charme ein, der Freude darüber zulässt, dass dieses Werk nicht auf Dauer verschollen blieb.

Christian Heindl
Wien, 2025



Recording: September 2000 at Sofiensäle, Vienna (Schumann) & June 2001 at Casino Baumgarten, Vienna (Debussy)

Balance Engineer: Andreas Rathammer, Heinrich Schläfer

Recording Producer: Martin Edelmann

Editing: Jeremias L. Thiele, Andreas Rathammer

Mixdown and Mastering: Andreas Rathammer at the Q-Room, Vienna

Liner Notes: Christian Heindl

Photos: Quinton Records Archive, Franziska Kreis (Cover), Alexander Ströck

Graphic Design: Emir Dedić

Translation: Caroline Stevenson

Many thanks to

Gustav Ammerer, Christian Kuhn, Anna Rubin-Kuhn,

Emmanuel Tjeknavorian, Hanna Weinmeister, Stefan Zapotocky

for making this album possible:

Executive Producer: Andreas Rathammer

QUINTON – the art of recording arts

© 2025 Quinton Records ® 2025 Quinton Records



Printed 2025
All Rights Reserved
www.quintonrecords.com

Claude Debussy (1862 - 1918)

Piano Trio in G major, L. 3

[1]	I. Andantino con moto allegro	9:02
[2]	II. Scherzo. Moderato con allegro	3:18
[3]	III. Andante espressivo	4:13
[4]	IV. Finale. Appassionato	5:15

Robert Schumann (1810–1856)

Piano Trio No. 3 in g minor, op. 110

[5]	I. Bewegt, doch nicht zu rasch	9:54
[6]	II. Ziemlich langsam	6:30
[7]	III. Rasch	4:12
[8]	IV. Kräftig, mit Humor	7:20

Les couleurs de l'amour

WALDSTEIN TRIO

Gerhard Schulz violin

Lilia Schulz-Bayrova cello

Christoph Berner piano