

Johann Sebastian Bach

*The Well-Tempered
Consort – II*



PHANTASM

Credits →

Tracklist →

Programme note → EN DE FR

Biographies →

Johann Sebastian Bach

*The Well-Tempered
Consort – II*

PHANTASM



Recorded in
Magdalen College Oxford, UK,
on 4-7 August 2020

Recording Producer & Engineer
Philip Hobbs

Post-production
Julia Thomas

Design
stoempstudio.com

Inside Images
© Marco Borggreve

Cover Image
Couple III (2019)
by Alexander Polzin (b. 1973)

PHANTASM

LAURENCE DREYFUS treble viol & director

EMILIA BENJAMIN treble viol

JONATHAN MANSON tenor viol

HEIDI GRÖGER bass viol

MARKKU LUOLAJAN-MIKKOLA bass viol

Thank you

Phantasm wishes to thank the President and Fellows of Magdalen College Oxford, UK, for permission to make this recording in the College Chapel. We also wish to acknowledge the support of Ralph Woodward (Cambridge, UK) for engraving the editions.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
The Well-Tempered Consort – II

70:05

[MENU](#)

- 1 — **Prelude No. 16 in G minor** BWV 885 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 1:51
- 2 — **Fugue No. 16 in G minor** BWV 885 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 2:53
- 3 — **Fugue No. 1 in C major** BWV 870 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 1:51
- 4 — **Fugue No. 2 in C minor** BWV 871 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 2:00
- 5 — **Prelude No. 4 in C sharp minor** BWV 873 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 3:59
- 6 — **Fugue No. 4 in C sharp minor** BWV 873 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 2:27
- 7 — **Prelude No. 12 in F minor** BWV 857 (from *The Well-Tempered Clavier Book 1*) 2:15
- 8 — **Fugue No. 12 in F minor** BWV 857 (from *The Well-Tempered Clavier Book 1*) 4:30
- 9 — **Fugue No. 13 in F sharp major** BWV 882 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 2:25
- 10 — **Fugue No. 11 in F major** BWV 856 (from *The Well-Tempered Clavier Book 1*) 1:33
- 11 — **Fugue No. 21 in B flat major** BWV 890 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 2:52
- 12 — **Fugue No. 7 in E flat major** BWV 876 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 1:33

- 13 — **Fugue No. 17 in A flat major** BWV 862 (from *The Well-Tempered Clavier Book 1*) 2:05
- 14 — **Fugue No. 4 in C sharp minor** BWV 849 (from *The Well-Tempered Clavier Book 1*) 4:01
- 15 — **Fugue No. 14 in F sharp minor** BWV 883 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 3:55
- 16 — **Fugue No. 23 in B major** BWV 868 (from *The Well-Tempered Clavier Book 1*) 2:04
- 17 — **Prelude No. 9 in E major** BWV 878 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 6:16
- 18 — **Fugue No. 9 in E major** BWV 878 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 3:23
- 19 — **Prelude No. 19 in A major** BWV 888 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 2:30
- 20 — **Fugue No. 19 in A major** BWV 888 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 1:28
- 21 — **Fugue No. 8 in D sharp minor** BWV 853 (from *The Well-Tempered Clavier Book 1*) 5:00
- 22 — **Fugue No. 6 in D minor** BWV 875 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 2:03
- 23 — **Prelude No. 5 in D major** BWV 874 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 4:16
- 24 — **Fugue No. 5 in D major** BWV 874 (from *The Well-Tempered Clavier Book 2*) 1:48

Laurence Dreyfus, Jonathan Manson,
Markku Luolajan-Mikkola – all tracks
Emilia Benjamin – tracks 2, 12-14, 16, 24
Heidi Gröger – tracks 1, 4, 7, 8, 14, 18

Pieces are performed in original keys (a=415)
except tracks 5, 6, 9, 21, which are transposed down a semitone.

Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Consort – II

Goose bumps: that's what occurred repeatedly during Phantasm's second attempt to outfit Bach's keyboard polyphony as consort music, this time drawn entirely from his Well-Tempered Clavier. Our extended project had already revealed glimpses of unexpected horizons in the first recording called *The Well-Tempered Consort – I*. Instead of worrying how to measure up to the keyboard originals, we encountered seemingly new works never before heard.

It was easy enough to untangle the strands of Bach's lovingly crafted melodies – at least on the printed musical page – and assign them to separate lines. But only when these filigree threads came alive – Pinocchio-like – in the hands of the players did the pieces begin to sing and dance in startling new ways. In addition to relishing the complex interplay among the parts familiar from our English viol fantasias and dances, we also caught echoes of arias and choruses from Bach's Passions and oratorios along with snippets from his concertos and orchestral suites. It wasn't enough just to play our viols: we also had to take up the oboe d'amore and bassoon, the recorder and transverse flute, the trumpet and trombone, or feign a concertato violin or violoncello piccolo. Occasionally we even sang vocal parts, all supplied with imaginary words.

Yet these fanciful impersonations masked an anomaly: for instead of composing his polyphonic parts in their usual idioms, Bach now demanded far more of his virtual players and singers than he ever asked of them in real life. Either the range of the parts was too wide, the awkward keys too unwieldy, the coordination between voices too fussy, or the rhythmic subtleties too demanding even for skilled ensemble musicians. What he produced was highly experimental music, always better than it ever can be performed, to borrow a phrase from Artur Schnabel. At the same time, our own struggles to master the material helped disclose an implicit sense hiding behind the works, each an intricate miniature brimming with often clashing affective ingredients.

The casual grace of a *passepied*, the elegant charm of a *menuet*, the rocking waves of a *loure*, the dark brooding of an *allemande*, the stately pomp of an overture, the whimsical *bric-à-brac* of the *galant* style, the gravitas of the *stile antico*: all were freighted with that seriousness of purpose that is the composer's hallmark. Never one to treat stylistic allusions as static objects, Bach moulds them into unusual new shapes that tell unusual tales. His soothing yet passionate pastorales, for example, evoke gentle shepherds herding their flocks but never neglect bouts of distress and suffering. His fugue subjects can display a canny wit, as when one starts with an incongruous ending trill or another outlines an unpromising hodgepodge of pitches. Even the slightest musical turn of phrase might trigger intense disquisitions on the human condition. The entire gamut of subjective experience – from innocent joy to abject debasement – forms the bedrock of Bach's '48, and in this recording we've tried to unearth some of its insights.

But were we performing transcriptions? Is that the right name for them? At the risk of provoking angry rebuttals, I entertained a heretical thought. Perhaps the keyboard originals – especially those formed of separable melodic lines – were no more than arrangements of a much more rarefied music inhabiting Bach's inner mind. And if true, then our versions for consort might shine light on suppressed impulses sparking each piece. At least in the works chosen, it was the less the sensuous sphere of the harpsichord that prompted Bach than the whole galaxy of musical thought to be explored by heart and brain. To experience this pathos and erudition in the proximity of like-minded partners was certainly serendipitous good luck. And not only that: Bach's chamber oeuvre was now a little larger. Imagine knowing the Brahms sextets only from their piano arrangements and then suddenly hearing them on strings. All at once one hears references to his Lieder, symphonies, choral works, and to the historical repertoire Brahms treasured. It was this kind of encounter with Bach that we aimed to share with listeners.

© Laurence Dreyfus, 2021



Phantasm, an award-winning consort of viols, was founded in 1994 by Laurence Dreyfus and has become recognized as the most exciting viol consort active on the world scene today. The ensemble catapulted into international prominence when its debut recording of works by Henry Purcell won a Gramophone Award for the Best Baroque Instrumental Recording of 1997. It has since won two further Gramophone Awards, for Orlando Gibbons in 2004 and John Dowland's *Lachrimae* in 2017.

The consort has travelled the world over, performing in Prague, Tokyo, Istanbul, Helsinki and Washington DC. Other engagements have included Barcelona Early Music Festival, Bergen International Festival, Stockholm Early Music Festival, London's Wigmore Hall, Berlin's Philharmonie, Cologne's Philharmonie, Vienna's Konzerthaus, Brussels' Palais des Beaux-Arts and Ghent's De Bijloke.

Phantasm's recordings have garnered steady praise with critics singling out their 'intensity and homogeneity of tone' and their 'acuity to the music's ever-active emotional flux'. The ensemble was awarded a Diapason d'or de l'année for Dowland's *Lachrimae* (2017) and a Diapason d'or for Byrd's *Complete Consort Music* (2011).

Phantasm was consort-in-residence at the University of Oxford and Magdalen College from 2005 to 2015. In 2015 the ensemble's base of artistic activities moved to Berlin.

Laurence Dreyfus

treble viol / director

Laurence Dreyfus was born into a family of musicians, and was taught to read music before he could read English. He played piano and cello as a child, and was particularly drawn to chamber music, having been coached by Edgar Ortenberg, a member of the famed Budapest Quartet in the 1940s. He studied cello with Leonard Rose at The Juilliard School in New York and later viol with Wieland Kuijken at the Royal Conservatoire in Brussels. He completed a PhD in musicology at Columbia University under the supervision of the leading Bach scholar Christoph Wolff. A dual career as musicologist and performer took him all over the world to research music history, perform concerts and give lectures and performance classes. As a scholar and lecturer, Dreyfus held professorships at Yale, Stanford, University of Chicago, King's College London, and most recently at Oxford University and Magdalen College. In 2002 his academic research on Bach and Wagner was recognized by a Fellowship in the British Academy.



Emilia Benjamin

treble viol

Emilia Benjamin read History of Art at the University of East Anglia where she led the orchestra from the violin, and went to a life-changing concert of Dowland's *Lachrimae*, the sound of which was so heavenly that she instantly became a viol player. During her university years she made her own treble viol in the workshop of a lute maker, which she still plays today. At some point she was struck by the insight that if she was going to spend most of her life working, then that work ought to be the thing she enjoyed most. This was, and is, consort playing. She duly went to the Guildhall School of Music and Drama in London to do a postgraduate course in early music, specializing in viol and baroque violin. Since then she has spent the intervening twenty-five years or so performing and recording, not just viol consort music, but a healthy picking of most Western music written in the seventeenth and eighteenth centuries, playing viols, violin, viola and lirone.



Jonathan Manson

tenor viol

Jonathan Manson received his formative training at the International Cello Centre under the direction of Jane Cowan; he then studied under the great cello teacher Steven Doane at the Eastman School of Music in Rochester, New York. A growing interest in early music led him to Holland, where he studied viola da gamba with Wieland Kuijken. He was invited to become principal cellist of the Amsterdam Baroque Orchestra, with whom he performed and recorded more than 150 Bach cantatas and, together with Yo-Yo Ma, Vivaldi's Concerto for two cellos. Manson is the cellist of the London Haydn Quartet, principal cellist of the Dunedin Consort and co-principal of the Orchestra of the Age of Enlightenment. He has collaborated with Trevor Pinnock, Emmanuel Pahud, Sophie Gent, Matthew Truscott, Elizabeth Kenny, Carolyn Sampson and Laurence Cummings. He was invited to play the solo viol part in George Benjamin's opera *Written on Skin* at the Royal Opera House, and made concerto appearances in London's Wigmore Hall and New York's Carnegie Hall. He teaches at the Royal Academy of Music in London.



Heidi Gröger

bass viol

Born in Eichstätt, Bavaria, Heidi Gröger studied viola da gamba with Philippe Pierlot and baroque cello with Jaap ter Linden at the Royal Conservatoire of The Hague, where she was awarded her Master's degree with distinction. She later won leading prizes at the International Van Wassenauer Competition, York Early Music International Young Artists Competition and Biagio-Marini-Wettbewerb. She has played in the Freiburger Barockorchester, Concerto Vocale, Berlin Baroque Soloists and Harmonie Universelle. She later founded her own chamber Ensemble Fleury which recorded Rameau's *Pièces de clavecin en concerts* for Sony Classics. She is Artistic and Executive Director of the Musikfest Eichstätt, an annual summer festival in her home town where Phantasm made its debut in 2018. Since 2011 she teaches viola da gamba at the Frankfurt University of Music and Performing Arts.



Markku Luolajan-Mikkola

bass viol

Markku Luolajan-Mikkola enjoys the challenge of playing some of the most demanding pieces written for his instruments, which he performs on various viols and historical cellos, ranging from the sixteenth century to the present day. Contemporary music is also important to him, experiencing all the new possibilities for expression and communication offered by living composers. He was Artistic Director of the Finnish Baroque Orchestra from 2010 to 2013, and in 2010 founded the BRQ Vantaa Festival. As a soloist, he has received the National Janne Award, the Finnish Broadcasting Company's special honour prize and the Classical Music Emma Prize and has been awarded a three-year grant by the Arts Promotion Centre Finland. He began teaching the modern cello at the Sibelius Academy in 1970s, even before graduating there himself: many of his students from that period now play in leading European orchestras. He currently teaches both viol and baroque cello at the Sibelius Academy. In addition to the Sibelius Academy he also studied at the Royal Conservatoire of The Hague. During his student years, he was taught among others by Arto Noras and Wieland Kuijken.



Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Consort – II

Gänsehaut: Die kam immer wieder hervor, als wir unseren zweiten Versuch unternahmen, Bachs Polyphonie als Consortmusik zu gestalten – diesmal nur anhand seines Wohltemperierten Klaviers. Unser erweitertes Projekt hatte bereits in einer ersten Aufnahme mit dem Titel *The Well-Tempered Consort – I* Einblicke in unerwartete Horizonte gewährt. Statt uns von überlegenen Tastenoriginalen einschüchtern zu lassen, wurden wir mit scheinbar neuen, nie zuvor gehörten Werken konfrontiert.

Es war leicht, die Stränge Bachs liebevoll gestalteter Melodien zu entflechten – zumindest auf der gedruckten Notenseite – und diese einzelnen Spielern zuzuordnen. Doch erst als diese filigranen Fäden – pinocchioartig – in den Händen der Spieler lebendig wurden, begannen die in den fugierten Strudel fließenden Ströme auf verblüffende Weise zu singen und zu tanzen. Neben dem kontrapunktischen Zusammenspiel, wie wir es aus unseren englischen Gambenfantasien und -tänzen kennen, hörten wir nun auch Anklänge aus Arien und Chöre aus Bachs Passionen und Oratorien sowie Schnipsel aus seinen Konzerten und Orchestersuiten. Es genügte nicht, alleinig unsere Gamben zu spielen, wir mussten uns auch mit Oboe d’amore und Fagott, Blockflöte und Querflöte, Trompete und Posaune ausstatten oder eine Concertato-Violine oder ein Violoncello piccolo vortäuschen. Gelegentlich gab es sogar Gesangspartien zu singen, die alle mit imaginären Worten versehen waren.

Doch diese Höhenflüge kaschierten eine eigentümliche Anomalie: Statt konventionelle Idiome in polyphone Linien zu übersetzen, stellte Bach nun an seine virtuellen Spieler und Sänger Anforderungen, die weit über das hinausgingen, was er im wirklichen Leben jemals von ihnen verlangte. Entweder war der Umfang der Stimmen zu groß, die unbeholfen scheinenden Tonarten zu plump, die Koordination zwischen den Stimmen zu fummelig und die rhythmischen Feinheiten selbst für geübte Ensemblesmusiker zu anspruchsvoll. Es handelte sich also um ein höchst experimentelles Repertoire, immer besser, als es jemals gespielt werden kann, um mit Artur Schnabel zu reden. Gleichzeitig schienen unsere Freuden und Kämpfe den Sinn hinter jedem Werk zu klären. Denn es wurde deutlich, dass Bach jedes der Präludien und Fugen in seinem Wohltemperierten Klavier als eine vielschichtige Miniatur voll von kraftvollen und oft widersprüchlichen affektiven Zutaten gestaltete.

Die ungezwungene Anmut eines Passepieds, der elegante Charme eines Menuetts, die sanften Wellen einer französischen Loure, das düstere Nachdenken einer tragischen Allemande, der stattliche Prunk einer französischen Ouvertüre, der neckische Schnickschnack des galanten Stils, die Gravität des stile antico: all dies wurde von jener Ernsthaftigkeit durchdrungen, die das Markenzeichen des Komponisten verkörpert. Nie wurde ein stilistischer Hinweis als statisches Element behandelt, sondern er wurde immer in überraschende Formen gegossen und veranlasst dazu, eine seltsame Geschichte zu erzählen. Bachs leidenschaftliche Pastoralen zum Beispiel beruhigen uns in ihrer zärtlichen Beschwörung von Hirten, die ihre Herden hüten, und erschließen gleichzeitig universelle Not und Leiden. Bachs Fugenthemen selbst bergen einen raffinierten Esprit in sich, wenn eines von ihnen mit einem unpassenden

Schlussstriller beginnt oder ein anderes eine schroffe Abfolge von Tonhöhen skizziert, die eine wenig versprechende Melodie bilden. Selbst die kleinste musikalische Drehung einer Floskel veranlasst Bach, intensive und konzentrierte Abhandlungen über die menschliche Existenz zu verfassen. Die ganze Bandbreite von subjektiven Erfahrungen – von der reinen Freude bis hin zur bitteren Erniedrigung – bildet die Grundlage von Bachs Wohltemperiertem Klavier, und in diesem zweiten Teil des Wohltemperierten Consorts haben wir versucht, neue Wege zu seinen Erkenntnissen zu entdecken.

Aber waren es Bearbeitungen, die wir aufgeführt haben? Heißen sie so wirklich? Auch auf die Gefahr hin, zornige Widerlegungen zu provozieren, verfolgte ich einen ketzerischen Gedanken. Vielleicht waren die Werke für Tasteninstrumente – vor allem jene, die mit deutlichen Einzellinien komponiert wurden –, selbst Bearbeitungen von Musik, die in Bachs innerem Geist hausten. Und wenn dem so ist, dann könnten unsere Consort-Fassungen dazu beitragen, ein helleres Licht zu werfen, das den ursprünglichen Impuls, der jedes Stück entfachte, beleuchtet. Zumindest bei den ausgewählten Werken ging es Bach weniger um den sinnlichen Reiz des Cembalos als vielmehr um die Betrachtung eines ganzen Universums musikalischer Gedanken, die von Herz und Geist geformt werden sollten. Dieses Pathos als Kammermusik in der Nähe gleichgesinnter Partner zu erleben, schien sicher ein Glücksfall zu sein. Und nicht nur das: Bachs kammermusikalische Oeuvre wurde nun erfreulicherweise erweitert. Stellen Sie sich vor, Sie kennen Brahms' Quintette nur von ihren Klavierarrangements und hören sie dann zum ersten Mal von Streichern!

Es war eine derartige Offenbarung, die wir in den vermeintlichen Tastenwerken Bachs erfuhren, und die wir uns wünschen, mit den Zuhörern teilen und erleben zu können.

© Laurence Dreyfus, 2021

Übersetzung: Laurence Dreyfus

Stücke in Originaltonarten aufgeführt (a=415) außer
den Tracks 5, 6, 9 und 21,
die um einen Halbton nach unten
transponiert sind.

Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Consort – II

La chair de poule, c'est ce qu'a provoqué à maintes reprises la deuxième tentative de Phantasm de transformer la polyphonie pour clavier de Bach, cette fois-ci tirée entièrement du Clavier bien tempéré, en musique pour consort. Notre projet avait déjà laissé entrevoir quelques horizons inattendus dans le premier enregistrement intitulé *The Well-Tempered Consort – I*. Au lieu d'essayer de reproduire les originaux pour clavier, nous sommes tombés sur des œuvres en apparence nouvelles, jamais entendues auparavant.

Il fut relativement aisé de démêler les mélodies amoureusement élaborées de Bach – en tout cas sur papier – et leur assigner des lignes séparées, mais ce ne fut que lorsque ces bribes prirent vie sous les doigts des musiciens – à la manière de Pinocchio – qu'elles se mirent à chanter et danser de façon tout à fait nouvelle. Outre l'interaction complexe des voix, familière dans nos fantaisies et danses pour viole anglaises, nous perçûmes des échos d'arias et de chœurs tirés des passions et des oratorios de Bach ainsi que des fragments de ses concertos et suites orchestrales. Jouer de la viole n'était pas suffisant, il nous fallait également prendre tour à tour le rôle du hautbois d'amour et du basson, de la flûte à bec et de la flûte traversière, de la trompette et du trombone, tout en feignant le violon concertato et le violoncello piccolo. Occasionnellement, nous « chantions » les parties vocales, sur des mots imaginaires.

Pourtant, ces imitations fictives masquaient une anomalie : au lieu de composer ses parties polyphoniques dans leur idiome habituel, Bach exigeait maintenant davantage de ses musiciens virtuels qu'il ne l'avait jamais fait dans la vraie vie : une fois, c'était l'écart entre les parties qui était trop grand, une autre fois c'était les tonalités qui étaient trop inconfortables ; ou bien alors la coordination entre les voix était trop difficile, ou les subtilités rythmiques trop exigeantes pour un ensemble de musiciens même aguerris. Ce à quoi il avait donné naissance était une musique expérimentale, sans cesse meilleure que ce qui pouvait jamais être joué, pour reprendre les mots d'Artur Schnabel. En même temps, nos difficultés à dompter la matière nous permirent de découvrir un sens caché dans ces œuvres, chacune une miniature complexe débordant d'ingrédients affectifs souvent contradictoires.

La grâce décontractée d'un passe-pied, le charme élégant d'un menuet, le roulis des vagues d'une loure, la sombre menace d'une allemande, le faste majestueux d'une ouverture, le bric-à-brac fantaisiste du style galant, le sérieux du style antico : toutes ces différentes facettes furent mises en lumière avec le sérieux et la détermination dont fut empreint le compositeur. Peu enclin à traiter les allusions stylistiques comme objets statiques, Bach les habille de formes inhabituelles qui offrent des récits inhabituels. Pour prendre un exemple, ses pastorales rassurantes, bien que passionnées, évoquent de gentils bergers guidant leurs troupeaux, mais ne passent jamais sous silence les accès de détresse et de souffrance. Ses sujets de fugue peuvent faire montre d'imagination inventive, comme lorsque l'un débute avec un trille finissant incongru, ou lorsqu'un autre expose un fatras peu prometteur de sons. Même la plus petite tournure musicale peut déclencher une dissertation intense sur la condition

humaine. La gamme entière d'expériences subjectives – de la joie innocente à la corruption abjecte – forme le socle du Clavier bien tempéré de Bach ; nous avons essayé de mettre à jour certaines de ces idées dans cet enregistrement.

Mais sont-ce des transcriptions que nous jouons ? Est-ce le terme adéquat ? Au risque de provoquer des objections enflammées, je caresse une idée hérétique. Peut-être que les originaux pour clavier – et particulièrement ceux composés de lignes mélodiques séparables – ne sont finalement que des arrangements d'une musique encore plus élevée qui habitait l'esprit de Bach. Et, à supposer que ce soit vrai, nos versions pour consort pourraient mettre en lumière les impulsions réprimées qui furent à l'origine de chaque pièce. En tout cas, dans les œuvres choisies, ce fut moins les possibilités physiques du clavecin qui inspirèrent Bach que la galaxie de pensées musicales qu'il explora avec le cœur et l'esprit. D'expérimenter ce pathos et cette érudition aux côtés de partenaires partageant ces mêmes idées fut certainement une chance inespérée. Et en plus l'œuvre de chambre de Bach se vit s'agrandir. C'était comme connaître les sextuors de Brahms à travers leur arrangement pour piano et puis soudainement les entendre aux cordes. Tout à coup on entend des références à ses lieder, ses symphonies, ses œuvres chorales et tout le répertoire historique que Brahms chérissait. C'est cette rencontre avec Bach que nous aimerions partager avec l'auditeur.

© Laurence Dreyfus, 2021

Traduction : Outhere

Les œuvres sont jouées dans leurs tonalités originales (a=415), sauf les pistes 5, 6, 9, 21 qui sont transposées un demi-ton plus bas.

Also available on Linn

MENU



CKD 618



CKD 594



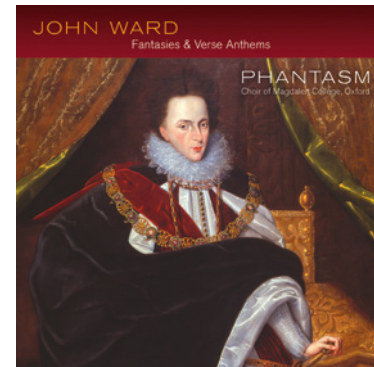
CKD 571



CKR 527



CKD 470



CKD 427



outhere
MUSIC

FOR EVEN MORE GREAT MUSIC VISIT
LINNRECORDS.COM