

PENTATONE

TRACK INFORMATION

ENGLISH

DEUTSCH

FRANÇAIS

ARTISTS

ACKNOWLEDGMENTS

MORE

Gustavo Gimeno

shostakovich

symphony no. 1
scherzi
theme and variations
five fragments

Orchestre
Philharmonique
du Luxembourg

Dmitri Shostakovich (1906 – 1975)

Symphony No. 1 in F minor op. 10

1	Allegretto – Allegro non troppo	8. 47
2	Allegro	4. 55
3	Lento	9. 27
4	Lento – Allegro molto – Largo – Presto	9. 43

5 Scherzo for orchestra in F-sharp minor op. 1 5. 13

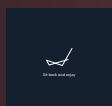
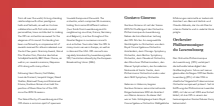
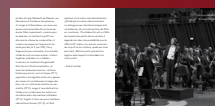
6 Theme and Variations for orchestra in B-flat major op. 3 15. 25

7 Scherzo for orchestra in E-flat major op. 7 3. 56

8 Five Fragments for orchestra op. 42 11.00

Total playing time: 68. 33

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno



Musical discoveries

Scherzo for orchestra in F-sharp minor op. 1 (1921)

Dmitri Shostakovich was enrolled at Petrograd (St Petersburg) Conservatoire in the autumn of 1919, at the tender age of 13. His exceptionally early entry was permitted by Alexander Glazunov himself, the distinguished composer who was then the Conservatoire's redoubtable director. The young musician greatly impressed Glazunov, who decided that he could hold his own among older students. Undeterred by the hardships of the Civil War, which focused most minds on finding food and fuel for survival, Shostakovich applied himself industriously to composition under the very able Maximilian Steinberg, who had been a leading pupil (and the son-in-law) of Rimsky-Korsakov. It was thus inevitable that

the young Shostakovich would first absorb the long-established «Russian Style» of Rimsky-Korsakov and his fellow composers of the Mighty Handful.

His op. 1 *Scherzo* began life as the third movement of a piano sonata Shostakovich was writing for Steinberg in his second year of study. When he started taking classes in orchestration, he transformed the material for this piano movement into an accomplished orchestral work. Glazunov was following the young man's progress, and he saw the *Scherzo* as proof that he would soon become «the composer of future symphonies». Shostakovich is still working within Russian Style here, and he does so with confidence, deftly marshalling his vaguely folk-style materials, while his harmony occasionally takes a more individual turn, and his prominent orchestral counterpoints liven up the texture,

somewhat in the manner of Tchaikovsky. The music is tinged with the fantastic (is a Russian fairy tale lurking in the background?) and he brings the work to a grand climax in a final blaze of glory.

Theme and Variations for orchestra in B-flat major op. 3 (1922)

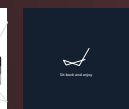
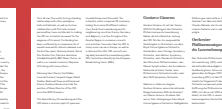
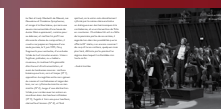
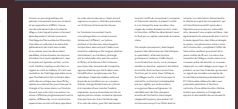
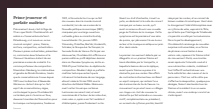
These *Variations* were most likely written as one of the compositional tasks Shostakovich had to complete for his course in Musical Form. He passed with an exceptional mark of 5+, prompting Glazunov to comment that here was «an exceptional gift which has manifested itself early. Worthy of surprise and admiration». The theme is serene and undemonstrative, leaving the listener to be won over by the variations, which travel through an array of tempos and moods until we arrive at an extended finale that employs an elaborate and exciting «Russian»

metre of five-plus-seven beats. The piece is closest in spirit to Tchaikovsky, who had a particular affection for the variation form. In 1924, Shostakovich made his conducting debut with this work, but neither his performance nor the composition satisfied him, and he summarily dismissed the *Variations*, feeling that he had already moved on to greater things.

Scherzo for orchestra in E-flat major op. 7 (1924)

This piece originated from an unfinished *Quintet* of 1923, and this explains the prominence of solo piano, flute, clarinet, bassoon in the texture (the solo oboe of the original is less prominent). The stylistic change from the first Conservatoire pieces is dramatic: the venerable Russian Style has been replaced by an irreverent mockery of classical and popular idioms. The new

English



influence behind the change was clearly Stravinsky, and in particular his *Histoire du soldat*, which is the source of both the wildly syncopated rhythms and the bold use of melodies doubled in fifths. In the parlance of the day, this was known as «the grotesque style». Shostakovich would soon make the grotesque his own calling card, and in this piece there are already signs of his own nascent individuality, to be heard, for example in the twisting runs on the piano. The piece offers a sense of genuine theatrical fun, anticipating much of Shostakovich's incidental music for theatre and film.

Symphony No. 1 in F minor op. 10 (1925)

Shostakovich's *First Symphony* was a graduation piece which, quite unexpectedly, opened the door to international fame. For the rest of his life, Shostakovich celebrated the day of the premiere (12 May 1926) as a kind

of second birthday. Even if we consider it alongside his fourteen subsequent symphonies, the *First* still sounds like a masterpiece, and not merely a step along the way to mastery. It does indeed sound full of youthful vigour, but the material is sculpted into a perfect form, while the classical and the modern are blended and balanced.

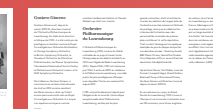
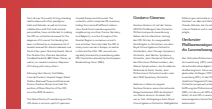
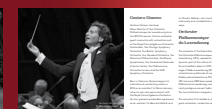
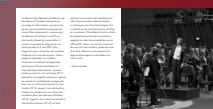
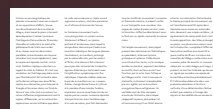
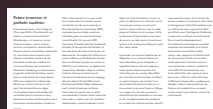
In the narrower context of his conservatoire studies, however, this *Symphony* was intended as a kind of «protest» piece, and received as such. Already in the previous year, 1924, his professor, Steinberg, had started to complain about Shostakovich's fascination for the «grotesque style», whose characteristics Steinberg now picked out in every new piece the young composer brought to show him. «I have nothing to say about such music», he concluded dismissively, and Shostakovich, in a letter to a friend,

said that he was no longer prepared to «indulge him». He saw no middle ground on which they could meet. Steinberg was too conservative, too devoted to the ideas of the Mighty Handful, while Shostakovich was determined to continue on a path of his own choosing. The first two movements of the *Symphony* took him a few months, and with notable modesty, he said the result was «not bad. A symphony like any other, although it really ought to be called a symphony-grotesque».

For Shostakovich, the word «grotesque» was not so much a musical term as a watch-word of contemporary Russian/Soviet avant-garde theatre, and above all, the bold and often outrageous experimental work of the famous director Vsevolod Meyerhold. In this new theatre, the «realist» approach of Stanislavsky and others was mercilessly subverted and mocked, by the use of

commedia dell'arte stock characters, by improvisation, or by elements of popular culture and the circus. In music, a parallel development undermined the familiar devices of Romantic tonality and expression. One of the pioneering works here was Stravinsky's *Petrushka*, which delighted audiences with its distortion of folk and urban tunes. Prokofiev similarly developed his «wrong-note» technique, wilfully deforming potentially Romantic musical ideas and gestures in his appropriately titled *Sarcasms*.

Shostakovich threw in his lot with Stravinsky and Prokofiev, turning his back on the now conservative Russian Style that had been passed down from the Mighty Handful through Steinberg and Glazunov. Despite this artistic rejection, Steinberg remained well-disposed towards his rebellious student, and clearly found something to admire



in his wilful pursuit of his own unique talents and also high professionalism of his work (there was nothing slapdash about his rebellion). Shostakovich not only managed to graduate with flying colours, but even more importantly, the *First Symphony* impressed the great conductor Bruno Walter, who was then on tour in the Soviet Union. Walter took the score back to Berlin, where he gave the work its Western premiere in 1927. Over the course of the following three years, Klemperer, Toscanini and Stokowski all added the *First Symphony* to their repertoire. Such were the starry prospects for this pre-eminent symphonist of the 20th century.

The first movement begins with a trumpet «motto», a kind of skewed fanfare (with an augmented triad instead of a major or minor triad). This serves as a warning from the outset that classical symphonic procedures

may be subverted. A number of musical «characters» (represented by the bassoon, clarinet, horn, and others) react to the trumpet's proposition. This lively exchange of vivid musical gestures creates an air of expectation and subdued comedy. Finally, the main theme arrives in the shape of a rather theatrical march, humorous, but dour. The contrasting second theme in the flute, joined by the clarinet, is a tender and dreamy waltz. The fanfare motto returns, and the march grows into a noisy and vulgar affair. Before long, the colloquy of the introduction returns again, forestalling any kind of resolution. We realise that the first movement has flashed by without bothering to make any weighty statement, merely teasing us with its histrionic contrasts.

The Scherzo rushes by even faster, in the manner of a sparkling *moto perpetuo*, although the bassoon makes

occasional buffa interjections. The middle section offers us relief, depicting some charmed landscape through its colourful harmonies, but the onward rush is suddenly resumed. The piano's unexpected flourishes provide some extra comedy at the close of the movement.

The slow movement promises a more earnest and engrossing emotional experience, with a long immersive theme that seems to embrace Romanticism quite sincerely. As we follow its expansive line, we may at first prefer to ignore the disruptive trumpet fanfares that seem intent on compromising the lyricism. But these fanfares refuse to go away, and eventually solidify into an uneasy march theme, dominated by the muted trumpets. The lyrical theme returns, but to the very end, it remains unable to shake off the disturbing fanfares.

The finale seems to return to the world of the first movement, with everything raised up a notch: the introduction is darker and more serious, the first theme more aggressive, the second more urgently expressive. The final reckoning is set up as a moment of high drama: the disturbing fanfare from the slow movement is transformed into a mighty pronouncement in the timpani – like thunder surrounded by a petrified silence. This challenge, harking back to Tchaikovsky's «fate» themes, is answered by the almost human voice of the solo cello, perhaps the voice of the composer, for once sincere and not hidden behind any theatrical mask. The slow-movement theme returns, and Shostakovich now shapes it into an expressive and exciting climax. A final flourish ends the symphony on a resolute and positive note.



Five Fragments for orchestra op. 42 (1935)

This rarely performed work was sketched out on a single day in June 1935, its rarefied sound world has much in common with the future *Fourth Symphony*, which was then only in the planning stage. The unusual writing for the woodwinds in the first piece (*Moderato*), with wide spaces between each instrument, prefigures one of the most prominent devices in the *Fourth*, and creates an uneasy, uncertain atmosphere. The second piece (*Andante*) is a grotesque march, somewhat reminiscent of the piano *Preludes* of 1932. The haunting third piece (*Largo*), with its fragile, vulnerable textures, looks forward to the slow music of the *Fourth Symphony*, and beyond that, to the slow movements of the *Fifth* and *Seventh Symphonies*. The fourth piece (*Moderato*) is a canon,

and prefigures the atonal contrapuntal textures that would become so prominent in the *Fourth Symphony*. The final piece is a kind of strange, stripped-down waltz for solo violin and snare drum. The brevity of the pieces places this work firmly within a modernist aesthetic of suggestion rather than clear statement, and the avoidance of narrative (certainly not the aesthetic of his symphonies from the *Fifth* onwards, or even of the *First Symphony*).

– Marina Frolova-Walker

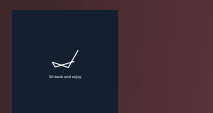
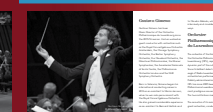
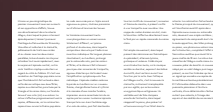
Der junge und der unbekannte Schostakowitsch

Dmitri Schostakowitschs *Erste Symphonie* entstand zwischen dem 1. Juli 1923 und dem 1. Juli 1925; der Komponist nahm sich also Zeit für das Werk, das er als Diplomarbeit einreichte und das als erfrischend neu wahrgenommen wurde; es gelingt dem 19-jährigen Komponisten hier, Motorik und Lakonismus, wie sie für die Leningrader Modernisten der Zeit typisch waren, mit der symphonischen Tradition auf elegante Weise zu verbinden. Nikolaj Malko, der Dirigent der Uraufführung am 12. Mai 1926 in Leningrad, notierte in seinem Tagebuch: «Ich habe das Gefühl, eine neue Seite in der Geschichte der Symphonie aufgeschlagen, einen neuen großen Komponisten entdeckt zu haben». Bruno Walter, einer von vielen westlichen

Dirigenten, die in den 1920er Jahren in der jungen Sowjetunion gastierten, brachte die Symphonie 1927 in Berlin heraus. Alban Berg, der das Werk offenbar in Wien gehört hatte, schrieb Schostakowitsch einen anerkennenden Brief. Damit begann die internationale Reputation des Komponisten. Er feierte daraufhin den 12. Mai alljährlich als Geburtstag seiner Karriere.

Am Anfang des ersten Satzes steht eine ausführliche Einleitung, rhapsodisch frei gestaltet aus einem zweistimmigen Kontrapunkt zwischen Trompete und Fagott, aus dem die beiden Hauptthemen entwickelt sind. Das erste ist ein tänzerisches und ein wenig clowneskes Klarinettensolo, das zweite eine lyrische Flötenkantilene. Charakteristisch ist ein transparenter, oft bis zur Zwei- und Dreistimmigkeit reduzierter Orchestersatz. Das gilt auch für die Durchführung, die sich

Deutsch



allmählich zu großen Tuttiwirkungen mit viel Schlagzeugeinsatz steigert. In der Reprise erscheint das zweite vor dem ersten Thema; die Coda basiert auf dem eröffnenden Kontrapunkt, nun zwischen Klarinette und Fagott. Die Umstellung der beiden Hauptthemen, die zu einer Art Bogenform führt und der Reprise des Hauptthemas größeres Gewicht verleiht, wird später zu einem Markenzeichen von Schostakowitschs instrumentaler Dramaturgie.

Das geradtaktige Scherzo bezieht ein Klavier als Perkussionsinstrument mit ein und huldigt der zeittypischen Vorliebe für Motorik, während das Trio mit den Holzbläser-Duos in Quintklängen an archaische Folklore gemahnt. Die Reprise gipfelt in einer lärmenden Tutti-Kulmination, in die das Trio-Thema in den Blechbläsern kontrapunktisch eingebunden ist. Die Coda entschwebt gleichsam mit Triangel-Solo und

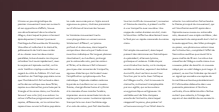
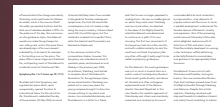
Streicherflageolets in höchste Lagen. Auf diesen Effekt hat Schostakowitsch am Schluss seiner *15. Symphonie* noch einmal zurückgegriffen. Der *Lento*-Satz ist das emotionale Zentrum des Werks. Die eröffnende Oboenkantilene führt das zweite Thema des ersten Satzes weiter und entfaltet daraus eine intensive Klanglichkeit, die im Mittelteil, *Largo* überschrieben, noch verstärkt wird. Die differenzierte Instrumentation bewirkt, dass dieser Satz auch in dichtesten Tuttipassagen transparent klingt. Am Ende des Hauptteils kündigt sich in den Blechbläsern ein auffälliges rhythmisch-melodisches Motiv an, das am Schluss des Satzes nach und nach durch die geteilten Streicher wandert.

Das Finale beginnt mit Reminiszenzen an den ersten Satz, bevor das Hauptthema (*Allegro molto*) erst in den Klarinetten, dann im Klavier davonstürmt. Kontrastierend kommt

später in den Holzbläsern und Streichern ein zweites Thema hinzu, das erstmals jubelnden Finalgestus heraufbeschwört. Wenig später wird dasselbe Thema der Solovioline, kombiniert mit dunklen Klangfarben, überantwortet. Dies bewirkt einen radikalen Ausdruckswechsel und stellt, formal betrachtet, den Beginn einer Durchführung dar, die sich hier als große Steigerungspartie bis zum dreifachen Forte des gesamten Orchesters gestaltet. Dann folgt – als Solo der Pauke – das rhythmisch-melodische Motiv aus dem zweiten Satz, das nun, «optimistisch» aufwärts gerichtet, die Reprise einleitet. Sie beginnt mit dem zweiten Thema, hier im Solocello und immer verbunden mit dem nun prominenten rhythmisch-melodischen Motiv. Daran schließt sich, rhythmisch vergrößert, das erste Thema in den tiefen Streichern, bis dann die Stretta beide Themen kontrapunktisch

überlagert. Der kompositorische Clou besteht darin, dass die verkürzte Gestalt des zweiten Themas, die als Schlussformel übrigbleibt, eine vergrößerte Variante jenes Motivs darstellt, mit dem die Symphonie beginnt.

Die beiden *Scherzi* und auch die *Variationen* sind Orchesterwerke auf dem Weg zu dieser Symphonie. Das *Scherzo fis-moll op. 1* entstand 1919, nach der Aufnahme des 13-jährigen Schostakowitsch ins Konservatorium. Das *Scherzo* ist dem verehrten Lehrer Maximilian Steinberg, einem Schwiegersohn Rimsky-Korsakows, gewidmet. Es ist geradtaktig angelegt und hat ein markantes, zwischen Streichern und Bläsern aufgeteiltes Thema von anti-expressivem und tänzerischem Grundhabitus. Das Trio (*Meno mosso*), im 3/4-Takt, erinnert in seiner weit ausschwingenden



Streichermelodie an Ballettmusik, etwa von Tschaikowsky, und lässt den späteren Schostakowitsch erahnen, wenn das Thema in der Fortspinnung unvermittelt in fremde Tonarten ausweicht. Eine Variante des Trio-Themas leitet unmerklich in die Reprise des *Scherzo*-Themas über, die zur Steigerung beide Themen, das des *Scherzos* und die markante Triovariante der Hörner, kontrapunktisch zusammenbindet. Der Knabe Schostakowitsch zeigt hier in Instrumentation und thematischer Verarbeitung, in welchem Maß er das kompositorische Handwerk bereits beherrscht – daher die stolze erste Opusnummer und die Widmung an den Lehrmeister.

Das 1923 entstandene *Scherzo Es-Dur* op. 7 bekommt durch das schnelle Grundtempo im 2/4-Takt, die Tonrepetitionen im Thema der

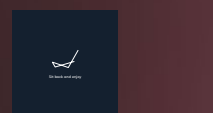
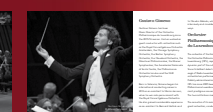
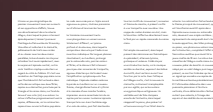
Bläser und auch das später mit einem Synkopen-Thema einsetzende Klavier einen witzigen, frechen und betont anti-expressiven Habitus. Ein auskomponiertes Decrescendo und Ritardando leitet über in einen schnelleren Kontrastteil (*Più mosso*), formal das Trio, das von einem quirligen Klarinettenthema, begleitet vom Klavier, eröffnet wird. Der Kontrast zwischen kammermusikalischen Abschnitten und vollem Orchester ist ein Charakteristikum von Schostakowitschs Orchestersatz, das sich bereits hier deutlich offenbart. Die Wiederholung des *Scherzo*-Teils mündet in einen abrupten Schluss, der einzelne Töne an die Stelle einer Schlusskadenz setzt. In diesem überraschenden Schlusseffekt zeigt sich der für den frühen Schostakowitsch typische Lakonismus.

Die Themen dieser beiden Orchester-*Scherzi* hat Schostakowitsch später

wiederverwendet: das des *fis-moll-Scherzos* im *Klavierheft für Kinder* op. 69 (1944/45) als N° 6, «Aufziehpuppe», und das Thema des *Es-Dur-Scherzos* in der Musik zum Film *Das Neue Babylon* (op. 18, 1929).

Das Orchesterwerk *Thema mit Variationen* op. 3 entstand 1922/23 im Andenken an Nikolaj Sokolow, Schostakowitschs 1922 verstorbenen Professor für Kontrapunkt. Das Thema von 20 Takten, den Streichern ohne Kontrabässe zugeordnet, klingt wie eine Studie im vierstimmigen Satz, ja wie ein klassizistischer, an einen Hymnus erinnernder Streichquartettsatz. Die folgenden elf Variationen spielen verschiedenste Möglichkeiten der Variationskunst durch – von der Figuralvariation mit Soloklarinette (1) über einen diminuierten Holzbläasersatz mit Thema in den Streichern (2), über eine Moll-Variation mit führenden

tiefen Holzbläsern (3), über wechselnde Instrumentation zwischen Holzbläsern und Streichern (4) bis zu einer weiteren Moll-Variation, die mit Solovioline, Klavier und Celesta neue, fantastisch anmutende Klangfarben einführt (5). Mit der nächsten Variation (6) wird ein schnelles Tempo erreicht (*Allegro*), verknüpft mit kontrapunktischen Wendungen und durchführungsartigen Figurationen; dann folgen die Gegenüberstellung unterschiedlicher Tempi (7), eine dritte Moll-Variation mit Fagott und Blechbläsern in tiefster Lage (8), sodann eine vierte Moll-Variation, quasi als Totentanz im 9/8-Takt (9), eine mit unterschiedlichen Metren spielende Variation (10) und eine letzte, ruhige, Streicher und Bläser verbindende Variation, die über eine Kadenz der Flöten und der Oboe in einen *Appassionato*-Schluss mündet (11). Der folgende Abschnitt, *Finale* überschrieben und mit Solofagott und



Pauken beginnend, zeigt eine Variante des Themas, die seinen Charakter bis zur Unkenntlichkeit verändert. Diese vereinfachte Gestalt und die folgende Steigerung evozieren Volksfeststimmung, ähnlich wie etwa im Finale von Tschaikowskys *Vierter Symphonie*. Es folgt ein kurzes Innehalten (*Adagio – Andantino*), in dem das Thema der Variationen noch einmal erscheint, bis ein erneutes *Allegro* und eine *Presto*-Coda zum fulminanten Abschluss führen.

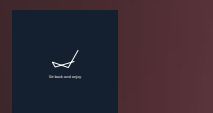
In den *Fünf Fragmenten für Orchester* op. 42 zeigt sich ein kaum bekannter Schostakowitsch. Das kleine Werk entstand am 9. Juni 1935 während der gedanklichen Vorarbeiten zur *Vierten Symphonie*, die zwischen September 1935 und April 1936 niedergeschrieben, aber vor der Uraufführung abgesetzt wurde wegen der Kampagne gegen die Oper *Lady Macbeth des Mzensker*

Kreises, die in dem berühmt-berüchtigten *Prawda*-Artikel «Chaos statt Musik» (vom 28.1.1936) gipfelte. Die Symphonie wurde schließlich am 30.12.1961 uraufgeführt, die *Fünf Fragmente* am 26.4.1965.

Man kann die *Fünf Fragmente* als Vorstudie zur *Vierten Symphonie* betrachten oder als Miniatursymphonie, was den formalen und emotionalen Spannungsverlauf angeht. *Moderato* (I) ist ein dreistimmiger Satz in linearem Kontrapunkt, in dem die Stimmen autonom und gleichsam ohne Rücksicht aufeinander fortschreiten. *Andante* (II) kombiniert eine aufsteigende Linie mit einem Marschrhythmus, der durch die weiten, disparaten Lagen grotesk anmutet. *Largo* (III) ist ein ausdrucksintensiver Streichersatz, der sich durch permanentes Pianissimo, durch das Spiel mit Dämpfern und durch den extrem großen Tonabstand zwischen

Kontrabässen und ersten Violinen (fünf bis sechs Oktaven) Assoziationen von Verlorenheit und Trostlosigkeit erweckt. *Moderato* (IV) ist ein dreistimmiger Kanon (im Abstand einer kleinen None), der von einem Hornsignal eingerahmt wird. *Allegretto* (V) ist ein grotesker Tanz mit Tamburin, gleichsam taumelnder Solovioline und Kontrabass, der eine typische Tanzbegleitung mit Flageolets in Sopranlage spielt. Dieses klangliche Szenarium erinnert von Ferne an den «Totenmarsch in Callots Manier» aus der *Ersten Symphonie* von Gustav Mahler, den Schostakowitsch in diesen Jahren für sich entdeckte.

– Dorothea Redepenning



Prime jeunesse et parfaite maîtrise

Précocement doué, c'est à l'âge de 13 ans que Dmitri Chostakovitch est admis au Conservatoire de Saint-Petersbourg, où il suivra un cursus musical complet : piano, théorie, écriture, composition, orchestration. Plusieurs pièces orchestrales, présentées ici, comme les deux *Scherzos* et le *Thème et Variations* datent de ses premières années de scolarité. Il a comme professeur de composition Maximilian Steinberg, lui-même élève et gendre de Rimski-Korsakov, tandis que le conservatoire se trouve depuis 1905 sous la direction d'Alexandre Glazounov. Autant dire qu'un fort esprit de conservatisme y règne, contre lequel le jeune Chostakovitch ne tardera pas à s'inscrire en faux, devenant membre de l'Association pour la musique contemporaine, fondée en

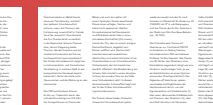
1923, à l'écoute de tout ce qui se fait de nouveau dans le monde musical occidental, lors de ces années de la Nouvelle politique économique (NEP), marquées par une large ouverture culturelle grâce au ministre Anatoly Lounatcharski. On joue en URSS Stravinsky, Prokofiev, Bartók, Hindemith, Schreker, le Groupe des Six français, la Seconde École de Vienne. Porté par ces découvertes, Chostakovitch affirme une personnalité au profil déjà bien dessiné dans sa *Première Symphonie*, écrite en 1924-25 pour l'obtention du diplôme de composition. Révélant déjà sa parfaite maîtrise technique autant que la richesse et la hardiesse de son langage, elle est créée le 16 mai 1926 sous la direction de Nikolaï Malko. Glazounov avait certes trouvé que certaines harmonies sonnaient mal, et avait recommandé à l'auteur de les retoucher, mais celui-ci, après avoir fait semblant d'obtempérer, passa finalement outre.

Quant au chef d'orchestre, il avait vu juste, en déclarant à la suite du concert marqué par un beau succès, qu'il avait conscience d'ouvrir une nouvelle page de l'histoire de la musique. Cette symphonie est la première d'une série de quinze, qui jalonnent la vie de son auteur et la musique soviétique sur près d'un demi-siècle.

Le premier mouvement débute par un *Allegretto* où un premier thème est lancé d'emblée par la trompette, à laquelle le basson donne la réplique, avant que le thème ne passe à la clarinette puis aux cordes. Des effets de contrastes instrumentaux confèrent un esprit narquois, qui restera l'une des dominantes de toute l'œuvre. Le mouvement se poursuit avec un *Allegro non troppo* où c'est de nouveau la clarinette qui fait entendre un nouveau motif, complémentaire au précédent, en sursauts de rythmes pointés, bientôt

relayé par les cordes, et se corsant de brèves coulées chromatiques. Vient alors le changement total d'atmosphère avec un rythme de valse, exposé à la flûte, qui atteste que l'héritage de Tchaïkovski n'a pas été occulté par le modernisme. Dans la partie développement, Chostakovitch aménage de nouvelles surprises instrumentales, sous forme de phrases concertantes à deux violons solo, reprenant le thème initial du mouvement. De là, une montée assez rapide de l'intensité conduit à une culmination violente, mobilisant tout l'effectif orchestral avec une forte sollicitation des cuivres et de la percussion. C'est sur cette crête que s'effectue la réexposition, quelque peu abrégée, faisant réentendre tous les thèmes et accédant à un nouveau climax, avant une coda qui conclut en s'estompant.

Français



L'ironie un peu énigmatique du premier mouvement avec ses sursauts et ses oppositions d'effets, trouve son aboutissement dans le scherzo *Allegro*, dans lequel le piano intervient épisodiquement, laissant percevoir l'héritage de *Petrouchka* de Stravinsky. Virevoltes et culbutes à la clarinette, jaillissements de traits aux cordes et au clavier avec les deux mains parallèles, la bacchanale monte pour retomber tout aussi rapidement, avec le surprenant épisode central, ce trio où la tradition implique volontiers un regard du côté du folklore. Et c'est une recreation de l'héritage populaire russe que Chostakovitch fait entendre dans cette danse rustique aux deux flûtes, reprise aux clarinettes, ponctuée par le triangle et la caisse claire, sur fond de tenue d'une note (mi) aux violons. Le retour s'effectue progressivement vers la reprise, différenciée, où la culmination reprend aux cuivres le thème populaire.

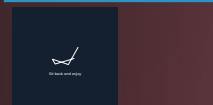
La coda annoncée par un triple accord vigoureux au piano, s'achève pianissimo sur d'ultimes et lancinantes tenues.

Le troisième mouvement *Lento* nous plonge dans un univers encore totalement différent, un lyrisme profond et douloureux, dans lequel le compositeur donne la part belle à son invention mélodique. De longues phrases s'enchaînent, au hautbois, prolongé par le violoncelle solo, puis les violons et flûtes, et le discours fait intervenir peu à peu des sonneries de trompette, signaux d'alertes qui s'articulent avec l'amplification symphonique du flux mélodique. L'épisode médian redonne la parole au hautbois sur un nouveau thème, chargé d'amertume et rythmé à la manière d'une marche funèbre, impression encore accentuée lors de sa reprise par les cuivres. Le dernier épisode transporte le son dans l'extrême aigu d'un solo de violon, puis fait réentendre

tous les motifs du mouvement, sonneries et thème de marche, à présent confié à une trompette avec sourdine. Une nappe de cordes divisées conclut, mais la transition s'effectue directement avec le final par un rapide crescendo de caisse claire.

Cet ample mouvement, dans lequel passent des réminiscences thématiques du précédent, alternera lyrisme, grotesque et violence. Il débute par une introduction *Lento*, où la musique semble se chercher, exposant des bribes de motifs, dont certains auront leur fonction par la suite. Avec l'attaque de l'*Allegro molto*, c'est à nouveau la clarinette, instrument irremplaçable par son agilité, qui se lance dans une gymnastique vertigineuse. Un véritable vent de folie s'empare ensuite de l'orchestre, dans lequel réapparaît le piano, plus présent et virtuose encore qu'il ne l'était dans le

scherzo. La culmination fait entendre le thème principal du mouvement, qui est transformé aussitôt après dans l'épisode *meno mosso* au violoncelle solo, devenant une ample cantilène ; des égrenements de campanelli dont c'est ici la seule apparition, des trilles prolongés au piano, une phrase aux violons issue de l'introduction, complètent l'effet de fascination auditive que réussit là le jeune maître de 18 ans. Le retour des virevoltes de l'*Allegro molto* mène à un nouveau palier de densité – à nouveau relayé par un volet *Adagio* puis *Largo*. À présent, ce sont les timbales qui lancent un signal qui encadre une reprise de la cantilène entendue précédemment. Et l'ultime élan débouche dans une puissante péroraison à l'écriture verticale, d'une détermination festive autant que violente, à l'image des espoirs et des réalités de ces années-là...



On revient quelques années en arrière avec le *Scherzo en fa dièse mineur op. 1*, œuvre d'un garçon de 13 ans, tout juste entré au conservatoire : il date en effet de la fin de l'année 1919. C'est la première composition orchestrale de Chostakovitch, dédiée à son maître Maximilian Steinberg. L'effectif orchestral est au complet, avec cuivres et percussions, et le compositeur adolescent en use avec une habileté et un sens du dosage qui ne sont pas ceux d'un apprenti. La partie principale, à quatre temps, lance à la flûte un motif léger et ironique, qui s'amplifie dans une culmination vigoureusement brassée ; elle encadre un épisode central en rythme de valse élégiaque. On ressent dans cette partition des réminiscences de Tchaïkovski, empreintes de la féerie enfantine de *Casse-Noisette*. Le premier thème fut réutilisé par Chostakovitch dans la pièce pour piano « *La Poupée mécanique* », du *Cahier d'enfants op. 69*.

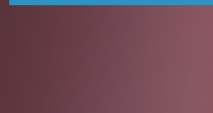
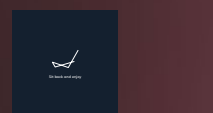
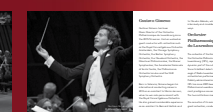
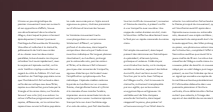
Le *Scherzo en mi bémol majeur op. 7*, écrit entre 1923 et 1924, précède donc de peu le début du travail sur la *Première Symphonie*. Il est dédié au compositeur et musicologue Piotr Riazanov, qui œuvra beaucoup au développement de la culture musicale des jeunes élèves du conservatoire. Plus bref, plus dense que le précédent, démarrant abruptement, ce *Scherzo* est également en rythme binaire. L'orchestre inclut un piano, qui intervient épisodiquement, en accords syncopés dans l'aigu, en rapides traits de doubles-croches aux deux mains parallèles par-dessus des pizzicati de cordes, ou soutenant un thème ironique à la clarinette. Chostakovitch réutilisa le début du *Scherzo* dans sa musique de film *La Nouvelle Babylone*.

C'est une partition d'une autre envergure que représente le *Thème et Variations op. 3*, appartenant également aux années de formation,

écrit en 1922. Excellent exercice de style pour « se faire la main » le cycle d'une durée de quinze minutes environ est dédié « à la mémoire sereine de Nikolai Alexandrovitch Sokolov », professeur d'écriture musicale au conservatoire. Le thème *Andantino*, à l'allure de choral, est exposé aux cordes. Il donne lieu à onze variations suivies d'un Final. Chostakovitch y montre une inventivité constamment renouvelée, servie par son sens des timbres : thème à la clarinette puis au hautbois avec contrepoint de cordes (variation 1), à l'alto solo sous des voilements des bois (variation 2), aux cordes graves sous des mouvements conjoints de tierces (variation 3), valse (variation 4), jeux dans les aigus des bois, du violon solo, avec interventions du piano et du célesta (variation 5), *Allegro* burlesque, débouchant dans un *Moderato* où le basson soutenu par les cymbales et des quintes dans les basses reprend le thème, avant un retour

de l'*Allegro* dominé par la trompette (variations 6 et 7). Un *Largo* grave et méditatif (variation 8) fait office de pause, et le dynamisme repart avec une tarentelle (variation 9). La 10^e variation fait entendre le thème sous ses deux aspects, original et en miroir, à travers des rythmes constamment changeants ; la 11^e est de nouveau une valse lente avec un fond dramatique, encadrant un épisode à quatre temps. Le vaste final contrapuntique avec le thème et son miroir se verticalise, dans une culmination solennellement cuivrée ; une réminiscence *Adagio* revient à la version initiale du thème. La coda est bâtie sur une amplification de la 10^e variation, dans une tension maximale des sonorités et des rythmes.

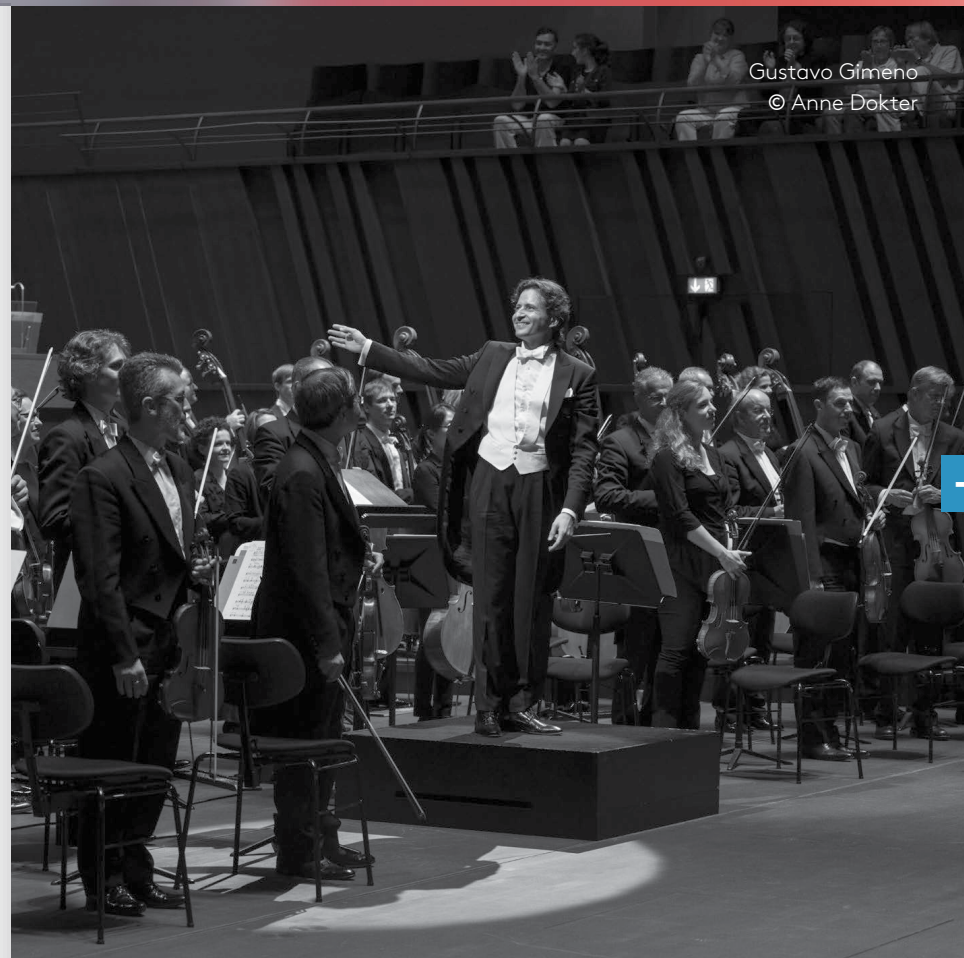
Après ces œuvres d'adolescence ou de prime jeunesse, franchissons une douzaine d'années. On est en 1935. Chostakovitch a écrit ses deux opéras



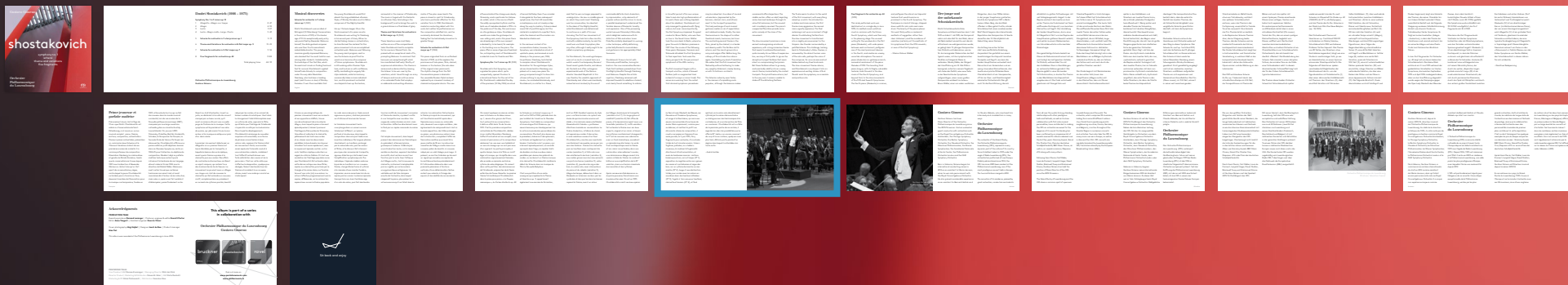
Le Nez et *Lady Macbeth de Mzensk*, ses *Deuxième* et *Troisième Symphonies*, et songe à la *Quatrième*, qui sera une œuvre monumentale d'une heure de durée. Mais auparavant, comme pour se délasser, et mettant à profit son étonnante vitesse de composition, il couche sur papier en l'espace d'une seule journée, le 9 juin 1935, *Cinq fragments pour orchestre*, d'une durée totale de huit minutes environ. Visions fugitives, préludes, ou « haïkai » musicaux, ils rivalisent d'ingéniosité d'écriture et d'instrumentation, et aussi de hardiesses sonores : écriture linéaire pour bois, cors et harpe (N° 1), opposition de registres entre sons graves de cuivres et contrebasses et aigus des bois, sur un rythme de marche un rien sinistre (N° 2), *Largo* d'une abstraction totale pour cordes avec les violons en sourdines dans des hauteurs éthérées (N° 3), fugato à trois voix pour hautbois, clarinette et basson (N° 4), et final

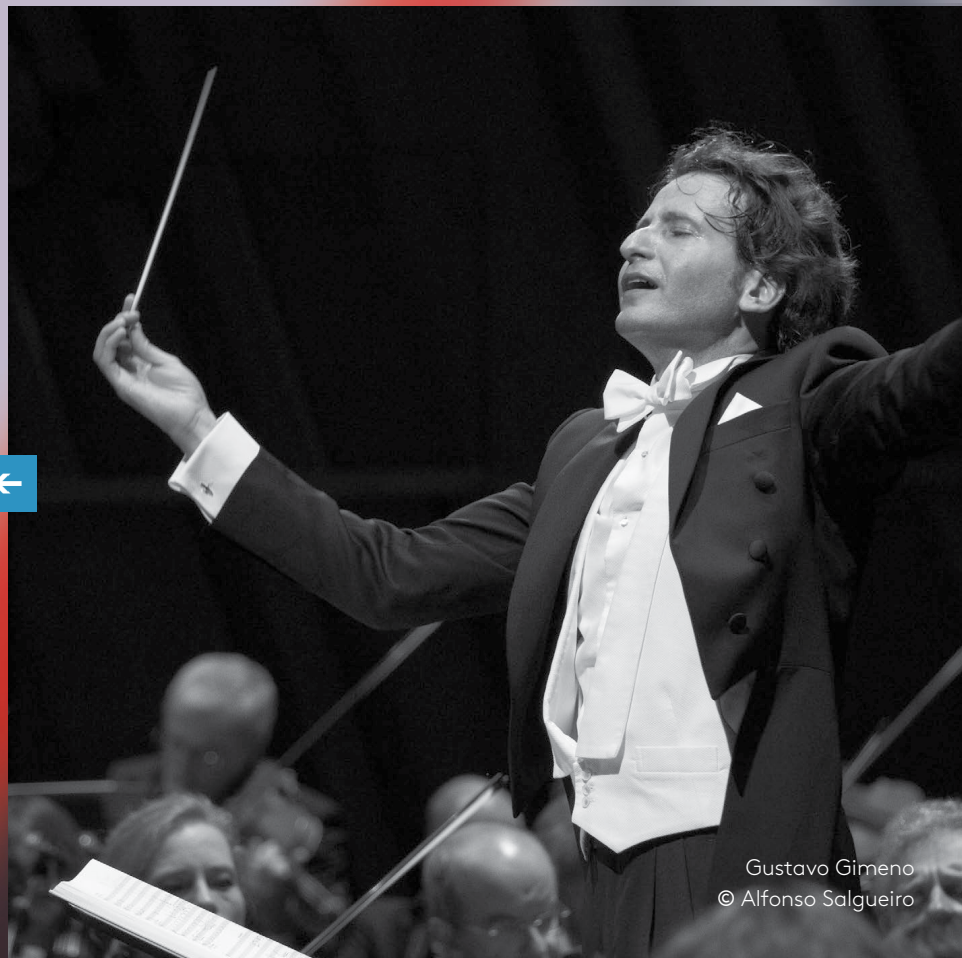
spirituel, où le violon solo discrètement rythmé par la caisse claire enchaîne un dialogue avec des harmoniques à la contrebasse, et une intervention de flûte en conclusion. Chostakovitch est au faite de la première partie de sa carrière, il regarde loin dans les possibilités que lui offre le 20^e siècle, non encore conscient de ce qu'il lui en coûtera, quelques mois plus tard, d'être le porte-parole d'un régime dans lequel il a d'emblée mis toute sa foi.

– André Lischke



Gustavo Gimeno
© Anne Dokter





Gustavo Gimeno
© Alfonso Salgueiro

Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno has been Music Director of the Orchestre Philharmonique du Luxembourg since the 2015/16 season. He has worked as guest conductor with orchestras such as the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the Chicago Symphony Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, the Cleveland Orchestra, the Münchner Philharmoniker, the Wiener Symphoniker, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, the Philharmonia Orchestra London and the NHK Symphony Orchestra.

Born in Valencia, Gimeno began his international conducting career in 2012 as an assistant to Mariss Jansons, when he was solo percussionist with the Royal Concertgebouw Orchestra. He also gained considerable experience as an assistant to Bernard Haitink and

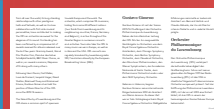
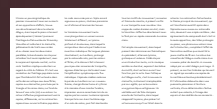
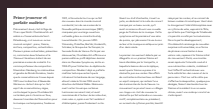
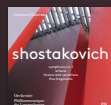
to Claudio Abbado, who mentored him intensively and moulded him in many ways.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

The orchestra of the Grand Duchy, the Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL), represents a very dynamic part of the culture of its country. Since its brilliant debut in 1933 under the aegis of Radio Luxembourg (RTL), the orchestra has performed all over Europe. Publicly administered since 1996, the OPL has since 2005 been resident at the Philharmonie Luxembourg, one of the most prestigious concert halls in Europe. The two institutions merged in 2012.

The acoustics of its residence, praised by great orchestras, conductors and soloists

Artists



from all over the world, its long-standing relationships with other prestigious halls and festivals, as well as its close collaboration with first-rate musical personalities, have contributed to making the OPL an orchestra renowned for the elegance of its sound. Its standing has been confirmed by an impressive list of awards received for albums released over the last few years: Grammy Award, Grand Prix Charles Cros, Preis der deutschen Schallplattenkritik, BBC Music Choice, as well as, on several occasions, Diapason d'Or along with many others.

Following Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey and Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno has held the position of Music Director of the OPL since the 2015/16 season.

The Grand Duchy of Luxembourg and the OPL share a common spirit of openness

towards Europe and the world. The orchestra, which comprises 98 musicians, hailing from some 20 different nations (two thirds from Luxembourg and its neighbouring countries, France, Germany and Belgium), is active throughout the Greater Region in numerous concerts and activities. Tours also take the OPL to many music venues in Europe, as well as in Asia and the USA. OPL concerts are regularly broadcast by Luxembourg radio 100,7 and internationally by the European Broadcasting Union (EBU).

Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno ist seit der Saison 2015/16 Chefdirigent des Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Neben der künstlerischen Leitung des OPL führten ihn ausgewählte Gastdirigate zu Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, den Münchner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dem Philharmonia Orchestra London oder dem NHK Symphony Orchestra.

Geboren in Valencia, begann Gustavo Gimeno seine internationale Dirigentenkarriere 2012 als Assistent von Mariss Jansons. Zu dieser Zeit war er Solo-Schlagzeuger beim Royal Concertgebouw Orchestra. Maßgebliche

Erfahrungen sammelte er zudem als Assistent von Bernard Haitink und Claudio Abbado, der ihn als Mentor intensiv förderte und in vielerlei Hinsicht prägte.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) verkörpert die kulturelle Lebendigkeit des Großherzogtums. Schon seit seinen glanzvollen Anfängen 1933 bei Radio Luxemburg (RTL) ist das 1996 in staatliche Trägerschaft übernommene Orchester europaweit präsent. Seit der Eröffnung der Philharmonie Luxembourg 2005, mit der es seit 2012 eine Einheit bildet, ist das OPL in einem der herausragenden Konzerthäuser Europas beheimatet.

Künstler



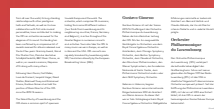
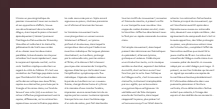
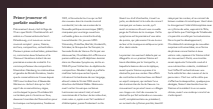
Die von den größten Orchestern, Dirigenten und Solisten der Welt geschätzte Akustik seiner Residenz, die lange Verbundenheit mit zahlreichen renommierten Häusern und Festivals sowie die intensive Zusammenarbeit mit herausragenden Musikerpersönlichkeiten haben zum Ruf einer besonders eleganten Klangkultur des OPL beigetragen. Das bezeugt nicht zuletzt die Liste der Auszeichnungen für die in den letzten Jahren erschienenen Alben wie Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or oder Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Nach Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine ist Gustavo Gimeno seit der Spielzeit 2015/16 Chefdirigent des OPL.

Mit seiner Heimat, dem Großherzogtum Luxemburg, teilt das OPL eine sehr europäische und weltoffene Haltung. Das Orchester mit seinen 98 Musikern aus rund 20 Nationen (zwei Drittel stammen aus Luxemburg und seinen Nachbarländern Frankreich, Deutschland und Belgien) ist mit zahlreichen Konzerten und Aktivitäten in der gesamten Großregion präsent. Tourneen führen das OPL darüber hinaus in zahlreiche Musikzentren Europas sowie nach Asien und in die USA. Die Konzerte des OPL werden regelmäßig vom luxemburgischen Radio 100,7 übertragen und über das Netzwerk der Europäischen Rundfunkunion (EBU) ausgestrahlt.



Orchestre Philharmonique du Luxembourg
© Johann Sebastian Haenel



Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno est, depuis la saison 2015/16, directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Au-delà de la direction artistique de l'OPL, il a été invité par de prestigieux orchestres comme le Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, le Chicago Symphony Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra, les Münchner Philharmoniker, les Wiener Symphoniker, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, le Philharmonia Orchestra London et le NHK Symphony Orchestra.

Né à Valence, Gustavo Gimeno a commencé sa carrière internationale de chef en 2012 comme assistant de Mariss Jansons, alors qu'il était encore percussionniste solo au Royal Concertgebouw Orchestra. Il a acquis son expérience majeure comme

assistant de Bernard Haitink et Claudio Abbado qui était son mentor.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, l'OPL est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg, une salle parmi les plus prestigieuses d'Europe avec laquelle il forme une seule entité depuis 2012.

L'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité. L'acoustique exceptionnelle de la Philharmonie Luxembourg, vantée par les plus

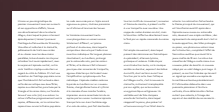
grands orchestres, chefs et solistes du monde, les relations de longue date de l'orchestre avec des maisons et festivals de prestige, ainsi que la collaboration intensive de l'orchestre avec des personnalités musicales de premier plan contribuent à cette réputation. C'est ce dont témoignent les quelques exemples de prix du disque remportés ces dernières années : Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or ou encore Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Après Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey et Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno est Directeur musical depuis la saison 2015/16

En accord avec son pays, le Grand-Duché du Luxembourg, l'OPL s'ouvre à l'Europe et sur le monde. L'orchestre avec ses 98 musiciens, issus d'une vingtaine

de nations (dont les deux tiers viennent du Luxembourg ou des pays limitrophes : France, Allemagne et Belgique) affirme sa présence dans la Grande Région par un large éventail de concerts et d'activités. Ses tournées le mènent dans de nombreux centres musicaux européens, mais également en Asie et aux États-Unis. Les concerts de l'OPL sont régulièrement retransmis par la radio luxembourgeoise 100,7 et diffusés sur le réseau de l'Union européenne de radio-télévision (UER).

Artistes



Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger** | Producer, engineer & editor **Everett Porter**
Editor **Anne Taegert** | Assistant engineer **Kees de Visser**

Cover photography **Jörg Hejkal** | Designer **Joost de Boo** | Product manager
Max Tiel

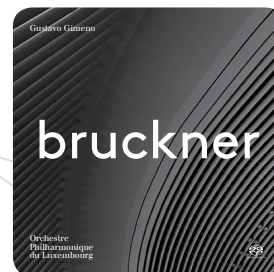
This album was recorded at the Philharmonie Luxembourg in June 2016.

PENTATONE TEAM

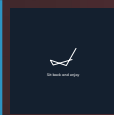
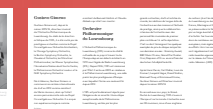
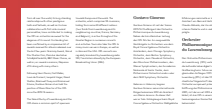
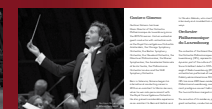
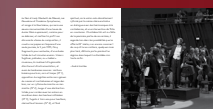
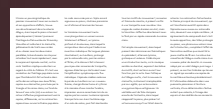
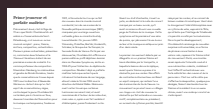
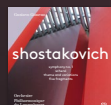
Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Dirk Jan Vink**
Director Product, Marketing & Distribution **Simon M. Eder** | A&R **Kate Rockett**
Marketing & PR **Silvia Pietrosanti** | Distribution **Veronica Neo**

This album is part of a series
in collaboration with

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno



Find out more on
www.pentatonemusic.com
www.philharmonie.lu





Sit back and enjoy



Charles H. Kestelove (1906 - 1979)

- 11 `df$age[is.na(df$age)] = 0`
 12 `df$age[is.na(df$age)] = 0`
 13 `df$age[is.na(df$age)] = 0`
 14 `df$age[is.na(df$age)] = 0`
 15 `df$age[is.na(df$age)] = 0`
 16 `df$age[is.na(df$age)] = 0`
 17 `df$age[is.na(df$age)] = 0`
 18 `df$age[is.na(df$age)] = 0`
 19 `df$age[is.na(df$age)] = 0`
 20 `df$age[is.na(df$age)] = 0`

Behavioral Neuroscience & Learning
 Institute of Science

[illegible][illegible]

Medical literature

[illegible]

There are two predominant types of organizational structure: functional and divisional. In a functional organization, the organization is divided into departments based on functions. In a divisional organization, the organization is divided into departments based on products or markets. The choice of organizational structure depends on the organization's size, complexity, and the nature of its business.

Functional organizations are typically found in smaller organizations or organizations with a narrow range of products or services. They are characterized by a high degree of specialization and a clear chain of command. Each department is responsible for a specific function, and the organization's success depends on the efficiency of these functions.

Divisional organizations are typically found in larger organizations or organizations with a wide range of products or services. They are characterized by a high degree of autonomy and a focus on customer needs. Each division is responsible for a specific product or market, and the organization's success depends on the ability of these divisions to compete in their respective markets.

The choice of organizational structure is a critical decision for any organization. It can have a significant impact on the organization's performance, its ability to adapt to change, and its overall success. Therefore, organizations should carefully consider their organizational structure and make adjustments as needed to ensure that it is the best fit for their business.

[illegible]

The first important question is whether the company is a going concern. If the company is not a going concern, the auditor should issue a disclaimer of opinion. If the company is a going concern, the auditor should issue an opinion on the financial statements. The auditor should also consider the company's financial position and the risk of material misstatement. The auditor should also consider the company's internal controls and the risk of fraud. The auditor should also consider the company's management and the risk of misstatement. The auditor should also consider the company's financial statements and the risk of misstatement. The auditor should also consider the company's internal controls and the risk of fraud. The auditor should also consider the company's management and the risk of misstatement. The auditor should also consider the company's financial statements and the risk of misstatement.

[illegible][illegible]

As a partner for the architect to the building, the architect is responsible for the building's overall appearance and for the building's overall structure. The architect is responsible for the building's overall appearance and for the building's overall structure. The architect is responsible for the building's overall appearance and for the building's overall structure. The architect is responsible for the building's overall appearance and for the building's overall structure.

[illegible]

Start of a new research project and the first steps in the design of a study are often the most difficult and time-consuming part of the research process. The following steps are a guide to help you get started.

1. **Define the research problem.** What is the research question? What are the objectives of the study? What are the hypotheses?

2. **Review the literature.** What has been done in this area? What are the gaps in the knowledge?

3. **Design the study.** What is the research design? What are the variables? What are the data collection methods?

4. **Collect the data.** How will the data be collected? What are the sources of data?

5. **Analyze the data.** What statistical methods will be used? What are the results?

6. **Interpret the results.** What do the results mean? What are the implications?

7. **Write the report.** How will the results be presented? What are the conclusions?

8. **Present the results.** How will the results be shared with the community?

9. **Evaluate the study.** What were the strengths and weaknesses? What lessons can be learned?

10. **Disseminate the results.** How will the results be made available to the public?

The following steps are a guide to help you get started. The research process is a continuous one, and it is important to be flexible and open to change as you learn more about your research problem.

Die von den größten Industriellen gegründete Vereinigung der Arbeiter, die 1906 als „Allgemeine Arbeitervereinsigung“ (AAV) gegründet wurde, wurde 1919 in die Deutsche Arbeiterpartei (DAP) umgewandelt. Die DAP wurde von Adolf Hitler gegründet und war die Vorläuferin der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP). Die DAP wurde 1920 in die NSDAP umgewandelt und wurde 1933 zur einzigen legalen Partei in Deutschland.

These fragments might also have been used by the ancient Egyptians, as the fragments are made of a material that is not found in the Nile valley. The fragments are made of a material that is not found in the Nile valley. The fragments are made of a material that is not found in the Nile valley.	These fragments might also have been used by the ancient Egyptians, as the fragments are made of a material that is not found in the Nile valley. The fragments are made of a material that is not found in the Nile valley. The fragments are made of a material that is not found in the Nile valley.	These fragments might also have been used by the ancient Egyptians, as the fragments are made of a material that is not found in the Nile valley. The fragments are made of a material that is not found in the Nile valley. The fragments are made of a material that is not found in the Nile valley.
--	--	--

[illegible]

PENTATONE

TRACK INFORMATION

ENGLISH

DEUTSCH

FRANÇAIS

ARTISTS

ACKNOWLEDGMENTS

[MORE](#)

DISCOVER MORE

OPL & GUSTAVO GIMENO

WWW.PENTATONEMUSIC.COM

