

GEISTER DUO
FRANZ SCHUBERT (1797 - 1828)





SCHUBERT GEISTER DUO

David Salmon & Manuel Vieillard

Complete Works
for Piano Four Hands

DISC 1

Grande Sonate en Si bémol majeur • B Flat Major, op. 30 D. 617

- | | |
|-------------------------|------|
| 1. I. Allegro moderato | 8'03 |
| 2. II. Andante con moto | 4'18 |
| 3. III. Allegretto | 5'15 |

4. Grande Marche héroïque en la mineur • A Minor, op. 66 D. 885

Maestoso. Allegro giusto 15'11

Huit Variations sur une chanson française en mi mineur • E Minor, op. 10 D. 624

- | | |
|--|------|
| 5. Thema. <i>Allegretto</i> | 1'05 |
| 6. Variation I | 1'01 |
| 7. Variation II | 1'01 |
| 8. Variation III | 1'35 |
| 9. Variation IV | 1'02 |
| 10. Variation V | 1'18 |
| 11. Variation VI | 1'00 |
| 12. Variation VII. <i>Più lento</i> | 2'32 |
| 13. Variation VIII. <i>Più mosso Tempo di Marcia</i> | 3'30 |

Fantaisie en fa mineur • F Minor, op. 103 D. 940

- | | |
|-----------------------------------|------|
| 14. <i>Allegro molto moderato</i> | 4'34 |
| 15. <i>Largo</i> | 2'42 |
| 16. <i>Allegro vivace</i> | 5'34 |
| 17. <i>Tempo I</i> | 5'28 |

Durée : 65'15

DISC 2

Fantaisie en Sol majeur • *G Major, D. 1*

- | | |
|-------------------|-------|
| 1. <i>Adagio</i> | 5'07 |
| 2. <i>Marche</i> | 10'25 |
| 3. <i>Allegro</i> | 8'45 |

Trois Marches militaires, op. 51 D. 733

- | | |
|--|------|
| 4. N° 1 en Ré majeur • <i>D Major. Allegro vivace</i> | 5'03 |
| 5. N° 2 en Sol majeur • <i>G Major. Allegro molto moderato</i> | 3'27 |
| 6. N° 3 en Mi bémol majeur • <i>E Flat Major. Allegro moderato</i> | 6'26 |

Divertissements sur des motifs français, D. 823

- | | |
|--|-------|
| 7. I. Divertissement en forme d'une marche brillante et raisonnée en mi mineur • <i>E Minor, op. 63 n° 1. Tempo di Marcia</i> | 12'38 |
| 8. II. Andantino varié en si mineur • <i>B Minor, op. 84 n° 1. Andantino</i> | 7'49 |
| 9. III. Rondeau brillant en mi mineur • <i>E Minor, op. 84 n° 2. Allegretto</i> | 10'19 |

Durée : 70'06

DISC 3

1. **Ouverture en Fa majeur • F Major, op. 34 D. 675**
Adagio. Allegro 6'25

- Quatre Ländler, D. 814**
2. N° 1 en Mi bémol majeur • E Flat Major 0'40
3. N° 2 en La bémol majeur • A Flat Major 0'32
4. N° 3 en ut mineur • C Minor 0'29
5. N° 4 en Ut majeur • C Major 0'54

6. **Grande Marche funèbre en ut mineur • C Minor, op. 55 D. 859**
Andante sostenuto 11'25

- Six Polonaises, op. 61 D. 824**
7. N° 1 en ré mineur • D Minor 3'32
8. N° 2 en Fa majeur • F Major 4'24
9. N° 3 en Si bémol majeur • B Flat Major 5'32
10. N° 4 en Ré majeur • D Major 5'33
11. N° 5 en La majeur • A Major 4'00
12. N° 6 en Mi majeur • E Major 4'44

- Variations sur un thème original en La bémol majeur • A Flat Major, op. 35 D. 813**
13. Thema. *Allegretto* 1'13
14. Variation I 1'11
15. Variation II 1'06
16. Variation III. *Un poco più lento* 1'39
17. Variation IV. *Tempo I* 1'13
18. Variation V 1'40
19. Variation VI. *Maestoso* 1'29
20. Variation VII. *Più lento* 4'07
21. Variation VIII. *Allegro moderato* 3'47

Durée : 65'46

DISC 4.....

Allegro Moderato et Andante, D. 968

1. I. Allegro moderato en Ut majeur • *C Major* 3'38
2. II. Andante en la mineur • *A Minor* 3'11

3. Duo « Lebensstürme » en la mineur • *A Minor*, op. post. 144 D. 947 11'19

4. Fugue en mi mineur • *E Minor*, op. post. 152 D. 952 3'43

Deux Marches caractéristiques en Ut majeur • *C Major*, op. post. 121 D. 968b (D. 886)

5. N° 1. *Allegro vivace* 7'13
6. N° 2. *Allegro vivace* 7'45

7. Marche pour enfants en Sol majeur • *G Major*, D. 928 2'24

8. Fantaisie en ut mineur • *C Minor*, D. 48 13'30

9. Rondo en La majeur • *A Major* op. 107 D. 951 11'15

Durée : 64'04

DISC 5

Grand Duo en Ut majeur • *C Major*, op. post. 140 D. 812

- | | |
|--|-------|
| 1. I. Allegro moderato | 14'07 |
| 2. II. Andante | 8'40 |
| 3. III. Scherzo. Allegro vivace - Trio | 5'29 |
| 4. IV. Finale. Allegro vivace | 12'26 |

- | | |
|---|------|
| 5. Rondo en Ré majeur • <i>D Major</i> , op. post. 138 D. 608 | 8'39 |
|---|------|

Quatre Polonaises, op. 75 D. 599

- | | |
|--|------|
| 6. N° 1 en ré mineur • <i>D Minor</i> | 2'47 |
| 7. N° 2 en Si bémol majeur • <i>B Flat Major</i> | 2'51 |
| 8. N° 3 en Mi majeur • <i>E Major</i> | 4'04 |
| 9. N° 4 en Fa majeur • <i>F Major</i> | 3'41 |

Variations sur un thème extrait de l'opéra « Marie » de Hérold en Ut majeur • *C Major*, op. 82 n° 1 D. 908

- | | |
|--|------|
| 10. Thema. <i>Allegretto</i> | 0'50 |
| 11. Variation I | 0'42 |
| 12. Variation II | 0'44 |
| 13. Variation III | 0'49 |
| 14. Variation IV | 1'05 |
| 15. Variation V. <i>Un poco più lento</i> | 1'18 |
| 16. Variation VI. <i>Tempo I</i> | 1'01 |
| 17. Variation VII. <i>Andantino</i> | 1'35 |
| 18. Variation VIII. <i>Allegro vivace ma non più</i> | 3'50 |

Durée : 74'50

DISC 6

Variations sur un thème original avec une Introduction en Si bémol majeur • *B Flat Major*, op. post. 82 n° 2 D. 968a (D.603)

| | |
|------------------------------------|------|
| 1. Introduction. <i>Moderato</i> | 1'31 |
| 2. Original thema | 1'07 |
| 3. Variation I | 0'53 |
| 4. Variation II | 0'56 |
| 5. Variation III. <i>Brillante</i> | 1'09 |
| 6. Variation IV. <i>Più lento</i> | 2'05 |
| 7. Finale. <i>Vivace</i> | 2'31 |

Six Grandes Marches, op. 40 D. 819

| | |
|--|-------|
| 8. N° 1 en Mi bémol majeur • <i>E Flat Major. Allegro maestoso</i> | 9'40 |
| 9. N° 2 en sol mineur • <i>G Minor. Allegro ma non troppo</i> | 6'23 |
| 10. N° 3 en si mineur • <i>B Minor. Allegretto</i> | 9'49 |
| 11. N° 4 en Ré majeur • <i>D Major. Allegro maestoso</i> | 9'23 |
| 12. N° 5 en mi bémol mineur • <i>E Flat Minor. Andante</i> | 14'39 |
| 13. N° 6 en Mi majeur • <i>E Major. Allegro con brio</i> | 8'37 |

Durée : 68'48

DISC 7

Trois Marches héroïques, op. 27 D. 602

- | | |
|---|------|
| 1. N° 1 en si mineur • <i>B Minor. Allegro moderato</i> | 4'28 |
| 2. N° 2 en Ut majeur • <i>C Major. Maestoso. Trio</i> | 9'47 |
| 3. N° 3 en Ré majeur • <i>D Major. Moderato</i> | 8'04 |

- | | |
|---|------|
| 4. Fantaisie en sol mineur • <i>G Minor, D. 9</i> | 6'34 |
|---|------|

Divertissement à la hongroise en sol mineur • *G Minor, op. 54 D. 818*

- | | |
|--|-------|
| 5. I. Andante | 12'43 |
| 6. II. Marcia. <i>Andante con moto</i> | 2'55 |
| 7. III. Allegretto | 16'23 |

- | | |
|---|------|
| 8. Deutscher en Sol majeur avec 2 Trios et 2 Ländler • <i>G Major, D. 618</i> | 6'38 |
|---|------|

Durée : 67'37

LE PIANO À DEUX SELON SCHUBERT



DANS LE RÉPERTOIRE POUR PIANO À QUATRE MAINS, aucun grand compositeur n'a su rivaliser avec l'héritage extraordinaire laissé par Franz Schubert. Cinquante-quatre œuvres en guise de fantaisies, ouvertures, rondos, marches, danses ou variations ont coulé de sa plume entre 1810 et 1828, jalonnant la totalité de sa vie de compositeur. De cette production foisonnante, une trentaine d'opus ont été catalogués et forment, avec ceux de son cher Mozart, la littérature incontournable pour cette formation.

Pour Schubert, la musique était synonyme de la communion et du partage. Naturellement, elle se jouait à plusieurs. Lorsqu'il couchait sur papier la toute première œuvre de son catalogue, une *Fantaisie en Sol majeur* pour quatre mains (1810), le jeune adolescent de treize ans s'essayait aussi à d'autres genres de musique de chambre — quatuors et quintettes — destinés à sa famille de musiciens ou à ses camarades du Stadtkonvikt de Vienne, où demeurait Schubert lors de sa formation de choriste entre 1808 et 1813. Dans cet internat prestigieux, la musique était placée au premier rang par le directeur, Franz Innozenz von Lang, à qui Schubert dédia sa deuxième symphonie. Les soirées résonnaient alors avec des symphonies et ouvertures signées Haydn, Mozart, Beethoven — sans oublier le très célèbre Rossini — interprétées par l'orchestre de l'internat dont le petit Schubert assurait parfois la direction depuis son poste de violon. En effet, le garçon timide et sérieux se faisait déjà remarquer non seulement pour ses dispositions musicales, mais aussi pour sa passion pour la musique. « Ce que certains portaient comme un fardeau, à savoir la messe, était pour lui un plaisir. La musique a laissé sur lui la plus profonde impression », se souvenait Josef von Spaun, un camarade d'orchestre qui fut l'un des amis les plus fidèles de Schubert.



Ainsi, le plaisir de la musique était le socle sur lequel Schubert bâtissait sa vie et ses relations tout comme le plaisir du partage donnait de l'élan à sa créativité inépuisable. Car, à l'inverse de Beethoven, qui aimait dire qu'il écrivait pour la postérité, Schubert écrivait bel et bien pour son présent. Son entourage, peuplé d'anciens camarades bourgeois du Stadtkonvikt, fut le premier public du compositeur. C'est devant ce cercle d'amis que Schubert dévoilait des lieder, des sonates et d'autres œuvres fraîchement composées lors des soirées conviviales, immortalisées sous le nom de Schubertiade. Là, Schubert tenait sa place au piano, mais il n'était jamais seul, jouant aux côtés du baryton Johann Michael Vogl ou à quatre mains avec Franz Lachner ou Josef von Gahy. Ce dernier a laissé un témoignage précieux à Heinrich von Kreissle, biographe du compositeur : « Les heures passées en jouant des duos avec Schubert sont parmi celles les plus réjouissantes de ma vie et je ne peux me rappeler de cette époque sans éprouver une profonde émotion. J'ai appris de nombreuses nouvelles choses, mais c'était la pureté du jeu, la conception libre et l'interprétation tantôt tendre, tantôt enflammée et énergique de mon petit ami potelé qui m'ont apporté tant de joie. » Les réminiscences confiées par ses amis de ces soirées, où se réunissaient parfois jusqu'à une centaine d'invités, renvoient une image de Schubert aux antipodes de celle du voyageur solitaire retenue par l'histoire.

Le piano de Schubert échappait, lui aussi, à la voie de la solitude et à la promesse de la célébrité tendues à la génération romantique de virtuoses. Schubert n'a jamais prétendu être pianiste virtuose, ni dans les conditions qu'ont connues Haydn, Mozart ou Beethoven, encore soumis à l'approbation de l'aristocratie, ni au sein de la nouvelle vague de solistes en tournée qui a pris son essor au cours du XIX^e siècle. Sans doute Schubert, qui possédait selon son ami Albert Stadler « une main tranquille et un jeu clair et soigné », connaissait-il ses propres limites face à un Hummel ou un Moscheles. Il n'a jamais revendiqué sa place seul devant la foule ni l'étendue des missions artistiques — celles de la direction, de l'enseignement ou de l'organisation des concerts — qui allaient de pair avec le statut d'un soliste célèbre. Il appartenait à un autre monde, celui de la pratique bourgeoise qui s'étoffait avec autant de vigueur sur fond d'une société Biedermeier cherchant à effacer les souvenirs douloureux des guerres napoléoniennes.



Au début du siècle, le piano devenait omniprésent dans les domiciles de la bourgeoisie. Or, à défaut de salles de concert, encore inexistantes à Vienne, le salon privé ne se limitait pas à la pratique musicale au sein de la famille mais s'ouvrait aussi aux musiciens amateurs et professionnels. Ainsi, le piano à quatre mains répondait-il parfaitement aux besoins singuliers du temps, un outil indispensable pour restituer au clavier de grandes œuvres orchestrales tout en encourageant une pratique qui s'alignait avec la « grâce spirituelle et le ton de bonne compagnie » si valorisés par la culture Biedermeier, comme observe le musicologue Alfred Einstein.

Schubert connaissait comme nul autre les goûts de sa Vienne, la nette popularité dont jouissaient ses œuvres pour piano à quatre mains, genre le plus publié pendant son vivant, en étant la preuve. Certes, quelques compromis ont été nécessaires face à un marché friand de légèreté et de courtes pièces. Selon la spécialiste Margaret Notley, les éditeurs insistaient sur l'accessibilité des styles, demandant, ainsi, « une œuvre assez brillante mais de dimensions pas trop conséquentes, par exemple une grande polonaise, un rondo avec introduction ou une fantaisie ». Une partie importante de son œuvre pour quatre mains, répartie entre polonaises, marches et ländler, répond alors à ces tendances imposées. Or, derrière l'apparence simple de ces formes, Schubert élevait un univers sonore qui lui était propre, extrayant de l'instrument les couleurs, textures et caractéristiques qui font la singularité de sa plume. Sur le canevas rustique des formes populaires, le compositeur manie avec agilité les différents registres du clavier, explore les croisements entre tonalités et distille l'essence poétique de l'ornementation pianistique. Il n'est pas surprenant de revoir ces traits jaillir dans ses grandes sonates pour piano seul où une couleur harmonique parvient à peindre de profondes émotions et un trille s'empare d'une puissance expressive inédite.

Malgré le succès de ses courtes pièces, le piano à quatre mains recelait, pour Schubert, une dimension beaucoup plus ambitieuse qu'un simple moyen d'animer les fêtes. On s'étonne de l'envergure symphonique et de la richesse thématique de ses trois premières *Fantaisies*, écrites



à l'orée de son adolescence et vite éclipsées par celle en fa mineur, issue de la miraculeuse et ultime année de sa vie. Or, ces œuvres partagent bien plus qu'elles ne laissent apparaître, nées d'un même imaginaire poétique marqué par un lyrisme permanent et une conduite intuitive d'harmonie et d'atmosphère. Schubert aimait les formes libres, celles des fantaisies, des variations et des ouvertures — et c'est dans la sphère amicale et rassurante du piano à quatre mains qu'il s'abandonnait à ces excursions. Certaines œuvres — la première et la dernière *Fantaisies*, les deux *Divertissements* et notamment le *Grand Duo* — s'approchent de la forme de sonate héritée de Haydn et de Beethoven, que Schubert apprivoisait au cours de ses vingt-et-une sonates pour piano seul. Mais les pièces à quatre mains ne restent pour autant aucunement bridées par les lois harmoniques ou structurales si chères à Beethoven, laissant libre cours à un récit qui n'a pour seul guide que l'inspiration mélodique. Car la plume de Schubert est aussi nourrie par le monde de l'opéra, dont les plus grands maîtres, aux yeux du jeune Viennois, sont Gluck, Mozart et Rossini.

La production d'œuvres à quatre mains s'épanouissait considérablement en 1818 et en 1824, années marquant les deux séjours estivaux que Schubert passait à Želiezovce en Hongrie, où il enseignait le piano aux deux filles du comte Esterházy, le seul poste qu'il occupait après avoir quitté ses fonctions d'instituteur malheureux. Si ses amis lui manquaient — « Vous êtes tout pour moi », leur écrivait-il — son temps à Želiezovce apportait un souffle de créativité, sans doute décuplé par le calme bucolique du lieu et par la promesse, enfin, d'un avenir de compositeur. Rien d'étonnant que le piano à quatre mains soit le vaisseau pour cet épanchement créatif, car le duo est l'incarnation par excellence de l'accompagnement et de la pédagogie. Venait aussi, lors de son deuxième séjour en 1824, la tourmente d'un amour impossible qu'il aurait éprouvé pour la cadette des filles Esterházy, la comtesse Caroline, s'ajoutant au désespoir terrible déjà survenu au début de la même année lorsque le compositeur s'est confronté à la maladie qui l'emportera en 1828. Les œuvres des dernières années se revêtent d'une mélancolie plus aiguë, mais aussi d'une puissance poétique emblématique de cette période, palpable dans la *Fantaisie* en fa mineur, l'*Allegro* en la mineur « *Lebensstürme* » et le *Rondo* en La Majeur.



C'est ainsi que l'œuvre pour piano à quatre mains renferme, plus pleinement que nul autre genre, toutes les inspirations, facettes et humeurs de son auteur, conciliant l'orchestre et le chant, la brillance et la confiance, l'exigence et la légèreté, le sentiment et l'imagination. « Le jeu à quatre mains sera toujours pour lui le lieu de l'échange et du dialogue amical, symbole de la communion fraternelle au sein d'un même univers affectif », dit si justement Brigitte Massin. Louis Aguettant résume encore plus succinctement : « Schubert a écrit pour piano à quatre mains, car il aimait jouer à quatre mains ». De cette longue histoire d'amour est né un héritage inégalable où les barrières tombent, la complicité se tisse et la musique se joue au nom de l'amitié.

VOLUME III

Écrite « en trois heures et pour cela oublié de déjeuner », selon l'inscription sur le manuscrit aujourd'hui perdu, *l'Ouverture en Fa majeur, D. 675* est née un jour d'automne en 1818, couché sur papier dans la chambre d'un ami avec lequel Schubert aimait jouer à quatre mains. La genèse fulgurante est d'autant plus palpable dans la spontanéité de l'harmonie et dans l'exubérance des nombreux thèmes à la Rossini. L'art de la narration emprunté à l'ouverture résonne aussi dans la *Grande Marche funèbre, D. 859* à travers des tremolos, rythmes pointés et jeux de contrastes. Composée en décembre 1825 pour commémorer la mort du tsar Alexandre I^{er}, l'œuvre s'imprègne aussi de l'héroïsme beethovénien — par sa tonalité de do mineur, mais aussi par son envergure symphonique — et remporte un franc succès chez les éditeurs. L'expression extravertie de ces deux œuvres contraste avec les autres œuvres du programme — un cycle de *Six Polonaises, D. 824* (1826), débordant de charme folklorique et les *Quatre Ländler, D. 814* (1824), lesquels saisissent une panoplie d'atmosphères en quelques instants éphémères. Vient la conduite lyrique des huit *Variations en La bémol majeur, D. 813*, où s'élève l'écho doux d'un thème tiré de *Rosamunde*, une musique de scène de Schubert. La douceur de la mélodie, teintée de mélancolie et de tendresse, a sans doute joué un rôle dans la réception favorable de cette œuvre lors de sa première exécution à Želiezovce en 1824. Dépourvue de tout effet grandiose, l'écriture raffinée fait rayonner un piano confidentiel aux sonorités luisantes.

VOLUME IV

Appelé « Sonatine » par des éditeurs lors de sa publication posthume en 1888, le diptyque *Allegro moderato et Andante, D. 968* aurait été composé à Želiezovce en 1818. La simplicité des thèmes et le déroulement ordonné de la matière musicale suggèrent un objectif pédagogique, bien que l'*Andante*, en la mineur, présage déjà les teintes mélancoliques d'un Schubert tardif. À cet essai modeste se répond l'extraordinaire *Allegro en la mineur, D. 947* (1828), où Schubert, dans sa dernière année de vie, révèle toute la panoplie de sa palette

expressive avec une férocité inédite. Le thème dramatique, qui pousse Anton Diabelli à baptiser l'œuvre « Lebensstürme » (« Orages de la vie »), relève d'une intensité symphonique, exploitant tous les registres du piano et enchaînant accords denses et gammes furieuses. Le deuxième thème, nimbé de lumière, parvient complètement de la sphère schubertienne, son lyrisme sublime décuplé par la fougue du premier thème. Issus également de la même année, le *Rondo en La majeur, D. 951* offre un retour à une tranquillité intérieure tandis que la *Fugue en mi mineur, D. 952* souligne un nouvel intérêt pour le contrepoint chez Schubert à la fin de sa vie. Les *Deux Marches caractéristiques, D. 886* en Do majeur (1826) séduisent par leur vitalité irrésistible, traduite par l'accompagnement pétillant en 6/8, plus danse que marche, et l'élan des thèmes joyeux. Or, derrière leur façade festive, une mélancolie sous-jacente se révèle en filigrane — n'entendons-nous pas dans le trio de la deuxième marche l'interrogation poignante ouvrant la *Fantaisie en fa mineur, D. 940* ? Deux œuvres tournées vers la jeunesse complètent le programme : une *Marche en Sol majeur « Kindermarsch », D. 928* offerte au jeune fils de la pianiste Marie Pachler en 1827 et la *Fantaisie en do mineur, D. 48*, écrite en 1813 avec l'insouciance délicieuse d'un adolescent de seize ans.

VOLUME V

En mars 1824, Schubert confie un rêve ambitieux à son ami Leopold Kupelwieser — celui de se « frayer la voie de la grande symphonie ». Dans cette lettre d'une franchise bouleversante, où l'angoisse provoquée par la maladie s'épanche violemment, Schubert révèle aussi l'urgence d'une nouvelle vocation artistique. Le *Grand Duo, D. 812*, écrit en juin 1824 lors du deuxième séjour de Schubert à Želiezovce, s'inscrit sans doute dans la préparation de ce projet, à l'instar de l'*Octuor* et des *Quatuors à cordes n^{os} 13 et 14*, écrits quelques mois auparavant. À l'origine une « Grande Sonate pour piano à quatre mains », Schubert s'empare de la forme beethovénienne en quatre mouvements pour déployer une vision vaste de l'architecture et du traitement thématique. L'*Allegro moderato* s'ouvre par une gestion symphonique des voix, moins imposante que la *Wanderer Fantaisie* qui partage la tonalité, mais avec un même souffle orchestral. L'écriture du thème principal évoque cordes et vents tandis que sa carrure noble et



VOLUME VII

Imprégné des souvenirs de Želiezovce, le *Divertissement à la hongroise en sol mineur, D. 818* a été composé au retour de Schubert à Vienne en octobre 1824. Son inspiration, selon la petite histoire racontée par le baron von Schönstein, aurait été une mélodie chantée par une employée hongroise, aussitôt adoptée par Schubert dans cette œuvre en trois mouvements. Il n'est pas clair où se trouve la mélodie empruntée — les thèmes relèvent tous d'un lyrisme nostalgique — mais le final, aux inflexions chantantes, est sans doute le plus connu, notamment dans sa version pour piano seul sous le titre « *Mélodie hongroise* ». Les *Trois Marches héroïques, D. 602* et la *Danse allemande avec deux trios et deux Ländler, D. 618*, provenant de 1818, évoquent à nouveau l'atmosphère conviviale des Schubertiades, bien que le deuxième opus recèle une expressivité somptueuse derrière sa brièveté. Lorsque l'on revient dans l'adolescence de Schubert, dont l'inventivité effrénée est palpable dans la *Fantaisie en sol mineur, D. 9* de 1811, les différences de style sont d'autant plus tranchantes. Or, le geste théâtral ouvrant l'œuvre — cinq « sol » s'étalant sur quatre octaves — réapparaîtra, de façon quasiment identique, dans le premier *Impromptu, D. 899* et dans le final de l'ultime *Sonate en si bémol majeur, D. 960*. La jeune plume du compositeur s'impose ainsi par sa soif de créativité et sa puissance d'expression, véritables symboles du génie schubertien.

Melissa Khong

GEISTER DUO

David Salmon & Manuel Vieillard, piano

Unanimement remarquables pour leur symbiose artistique et sonore, David Salmon et Manuel Vieillard sont considérés comme l'un des duos les plus talentueux de leur génération.

Récompensés en 2019 par le 2^e prix de l'International Schubert Competition for Piano Duos en République tchèque et le 1^{er} prix et prix du public au Concours International de Piano 4 Mains de Monaco, ils remportent en 2021 le premier prix du Concours International de musique de l'ARD à Munich, véritable consécration pour le duo de piano, ainsi que 5 prix spéciaux.

En récital, on retrouve le Geister Duo à la Philharmonie de Berlin, au Konzerthaus de Berlin, à l'ElbPhilharmonie de Hambourg, au NDR Funkhaus de Hanovre et à la Robert-Schumann Saal de Düsseldorf, mais aussi à la Seine Musicale, au Théâtre des Champs-Élysées, au Festival International de la Roque d'Anthéron, au Bozar de Bruxelles, à Piano à Lyon, à la Folle Journée de Nantes ainsi qu'à la Folle Journée au Japon.

En 2024 et 2025, le duo se produira au Concertgebouw Amsterdam, ElbPhilharmonie Hambourg, Salle Bourgie Montréal, Seoul Arts Center en Corée, Schubertiade Hohenems, La Folle Journée de Nantes et de Varsovie, La Roque d'Anthéron, Auditorium de Bordeaux, Opéra de Saint-Etienne, Marseille Concerts, Liepāja «Great Amber Hall», Flâneries Musicales de Reims, etc.

En concerto, le duo a eu l'occasion de se produire avec des orchestres tels que le WDR Sinfonieorchester Köln /Cristian Măcelaru (Bach, Concerto BWV 1060), le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks/ Radoslaw Szulc et le Philharmonisches Orchester der Stadt Ulm/ Felix Bender (Mozart, Concerto pour 2 pianos KV 365), l'Orchestre national de Lille. En 2024-25, le duo débute avec le hr-Sinfonieorchester, l'Orchestre national d'Île-de-France, le Liepāja Symphony Orchestra en Lettonie.

David Salmon et Manuel Vieillard entament leur collaboration alors qu'ils sont étudiants au CRR de Paris. De leur rencontre naît la volonté d'approfondir le travail du répertoire de duo non pas comme deux solistes se retrouvant le temps d'un concert, mais comme un réel ensemble de musique de chambre. Chacun menant à bien son cursus de piano solo, l'un à la Hochschule Hanns Eisler de Berlin, l'autre au CNSMD de Paris d'où ils seront brillamment diplômés et tous deux lauréats de concours internationaux, ils se perfectionnent en duo auprès d'Emmanuel Strosser au CRR puis s'y consacrent enfin à plein temps avec Claire Désert en master de musique de chambre au CNSMD de Paris. Invités en tant qu'ensemble en résidence au Festival international de piano de la Roque d'Anthéron en 2018 et 2019, ils ont également profité des conseils de Christian Ivaldi et du Trio Wanderer. Ils intègrent en 2020 la prestigieuse classe du duo Tal & Groethuysen en Postgraduate course au Mozarteum de Salzburg en Autriche, où ils approfondissent encore leurs recherches en tant que duo.

Attachés à la diffusion du répertoire contemporain, ils sont conviés en 2019 à l'Académie de Villecroze par Jean-François Heisser et Jean-Frédéric Neuburger pour des masterclasses autour de l'approfondissement d'œuvres des XX^e et XXI^e siècles.



SCHUBERT AND THE PIANO - FOR TWO



IN THE REPERTOIRE OF FOUR-HAND PIANO WORKS, no great composer has ever rivaled the extraordinary legacy left by Franz Schubert. Fifty-four works in the form of fantasies, overtures, rondos, marches, dances and variations flowed from his pen between 1810 and 1828, interspersed throughout the entirety of his life as a composer. Among this thriving output, thirty-two works have been assigned an opus number, forming, together with those of Schubert's beloved Mozart, the essential literature for this formation.

For Schubert, music was synonymous with ideas of communion and community. Naturally, it was intended to be played with others. When he penned his very first work of his catalogue, a *Fantasy in G major* for four hands (1810), the young, thirteen-year-old adolescent was also trying his hand at other genres of chamber music — quartets and quintets — intended for his family of musicians or his fellow pupils at the Vienna Stadtkonvikt, where Schubert lived between 1808 and 1813 while training as a chorister. At this prestigious boarding school, music was placed at the highest level by its director, Franz Innozenz von Lang, to whom Schubert would later dedicate his second symphony. Evenings were filled with the sound of symphonies and overtures by Haydn, Mozart and Beethoven — not forgetting the very popular Rossini — interpreted by the Stadtkonvikt orchestra which Schubert occasionally conducted from his violin chair. Indeed, the timid and serious boy was already noticed not only for his musical aptitude but also for his passion for music. "What to others was a burden, namely the church service, was to young Schubert a delight. The music made the deepest impression on him", recounted Josef von Spaun, a fellow orchestra player and one of Schubert's most faithful friends.



Thus, the pleasure of music served as the basis upon which Schubert built his life and his relationships, just as the pleasure of sharing brought momentum to his tireless creativity. For contrary to Beethoven, who was fond of saying that he wrote for posterity, Schubert wrote well and truly for his time. His entourage, composed of former middle-class schoolmates from the Stadtkonvikt, became his foremost audience. Before this circle of friends, Schubert unveiled his lieder, sonatas and other freshly-composed works during social evenings immortalized as Schubertiades. During these events, Schubert occupied his place at the piano, but was never alone, either accompanying the baritone Johann Michael Vogl or playing duets with Franz Lachner or Josef von Gahy. The latter entrusted a precious testimony to Heinrich von Kreissle, the composer's biographer: "The hours I spent playing duets with Schubert were among the most enjoyable of my life, and I cannot think of that time without being moved deeply. Not only did I learn many new things, but the pure playing, the free conception, the at times tender, at times fiery energetic interpretation of my little chubby friend granted me much joy". The memories recounted by his friends of these evenings, where up to a hundred guests would sometimes gather, paint quite a different picture of Schubert from the figure of the solitary wanderer that history tends to remember.

Schubert's piano also escaped the path of solitude and the promise of fame offered to the Romantic generation of virtuosos. Schubert never vied to be a virtuoso pianist, neither in the circumstances familiar to Haydn, Mozart or Beethoven, still subjected to aristocratic approval, nor as part of the new wave of touring soloists that flourished during the 19th century. Schubert, who possessed "a quiet hand and clear, neat playing", according to a friend, Albert Stadler, was undoubtedly conscious of his own limits in the wake of Hummel and Moscheles. Schubert had never coveted a place alone before the crowd neither did he pursue the breadth of artistic missions that went along with the status of a celebrity soloist, such as conducting, teaching or concert organizing. He belonged to another world, that of middle-class music-making, which also grew with as much vigor against the backdrop of a Biedermeier society eager to obliterate painful memories of the Napoleonic Wars. At the beginning of the century, the piano became



a ubiquitous feature in the households of the bourgeoisie class. However, in the absence of concert halls, yet to exist in Vienna, the private salon served beyond family music-making, opening up as well to amateur musicians and professionals. Therefore, the piano duet perfectly met the unique needs of the time, an indispensable medium through which one could recreate great orchestral works at the keyboard, while also encouraging an activity that aligned with the “spiritual grace and friendly conversation” cherished by the Biedermeier culture, as observed by the musicologist Alfred Einstein.

Schubert knew better than any other the musical tastes of the Viennese people, as attests the clear popularity enjoyed by his works for piano duet, the most published genre of his works during his life. Admittedly, some compromises were necessary in face of consumers fond of light and short pieces. According to the specialist Margaret Notley, editors insisted on accessible styles, requesting, for example, “a fairly brilliant work of not too large dimensions, such as a grand polonaise or rondo with an introduction, or a fantasy”. A substantial part of his output for four hands, comprising of polonaises, marches and ländler, thus responded to these imposed trends. Behind the simple appearance of these forms, however, Schubert conjured a sound universe that was entirely his own, extracting colors, textures and characteristics from the piano that would distinguish his unique compositional language. Working from the rustic model of popular forms, Schubert deftly handled the different ranges of the keyboard, explored shifting tonalities and distilled the poetic essence of pianistic ornamentation. It is not surprising to see these features abound in his major sonatas for solo piano, where a harmonic color is able to depict profound emotions and a single trill takes on an unprecedented expressive power.

Despite the success of these short pieces, the piano duet harbored a much more ambitious potential for Schubert than a simple way of enlivening a festive gathering. One is astounded by the symphonic scope and the thematic richness of his first three *Fantasies*, written at the brink of adolescence and rapidly overshadowed by the *F minor Fantasy*, dating from the miraculous and ultimate year of his life. Yet, these works share more than they reveal, born from the same



poetic imagination of enduring lyricism and intuitive navigation of harmony and atmosphere. Schubert was fond of free forms — fantasies, variations and overtures — and it was in the reassuring and friendly sphere of the piano duet that he allowed himself to embark on these excursions. Certain works — the first and last of the *Fantasies*, the two *Divertissements* and notably the *Grand Duo* — emulated the sonata form inherited from Haydn and Beethoven, which Schubert would later make his own in the course of his twenty-one piano sonatas. However, the works for piano duet remained just as much unbounded to the laws of harmony and structure so cherished by Beethoven, leaving free range to a narrative solely guided by melodic inspiration. For, the pen of Schubert, indebted to Beethoven to a certain extent, was also nurtured by the world of opera and its greatest masters, considered by the young Viennese composer to be Gluck, Mozart and Rossini.

The production of four-hand works considerably thrived in 1818 and in 1824, years marking two summer stays in Želiezovce, Hungary, where Schubert taught piano to the two daughters of the count Esterházy, the only professional position that he occupied after relinquishing his duties as an unhappy schoolteacher. Although he missed his friends — “You are all to me”, he once wrote them — Schubert’s time in Želiezovce brought a wave of creativity, likely enhanced by the bucolic calm of the setting and the long-awaited promise of a future as a composer. Unsurprisingly, the piano duet served as the ideal medium for this creative effusion, for it perfectly incarnated the sense of guidance and pedagogy. His second stay in 1824 also brought with it the torment of unrequited love, supposedly professed for the countess Caroline, the younger of the Esterházy daughters, thus adding to the terrible despair that the composer endured at the beginning of the same year as he battled the illness that would eventually take his life in 1828. The works of these last years are tinged with a more pronounced melancholy as well as a poetic force emblematic of this period, tangible in the *F minor Fantasy*, the *A minor Allegro* and the *A major Rondo*.



In this way, Schubert's works for piano duet encompass, more fully than any other genre, the overarching inspirations, facets and spirits of their author, melding orchestra and song, brilliance and intimacy, rigor and lightness, feeling and imagination. "Four-hand playing would always represent for Schubert a place of exchange and friendly dialogue, the symbol of fraternal communion within a single emotional universe", Brigitte Massin explains eloquently. Louis Aguettant summarizes even more succinctly: "Schubert wrote for the piano duet because he enjoyed playing piano duets". An unparalleled legacy is thus born from this long-standing story of love, where barriers fall, bonds are created and music plays in the name of friendship.

.....

musical discourse brings to life a sense of eternal voyage, renewing, reiterating and constantly returning to its theme suspended between dream and song, inseparable from its hypnotic accompaniment tinted with resignation. Dedicated to the countess Caroline Esterházy, symbol of love and complicity, this work embodies the height of Schubert's expression.

VOLUME II

Two substantial works - the *Fantasy in G major, D. 1* and the *Divertissement on French motifs, D. 823* - say much about Schubert's thirst of ambition. In 1810, at just thirteen years of age, Schubert wrote a trilogy of *Fantasies* of which only that in G major remains extant in its entirety. Bearing the mark of Schubert's adolescent style, the work incarnates a yet-juvenile vision of the fantasy, where themes unfold continuously without predetermined design and the succession of unrelated tonalities suggest a remarkably malleable conception of harmony. Little concerned with the formal pillars that Beethoven venerated, Schubert evokes, rather, the excitement of opera, unleashing a wealth of ideas throughout the four sections of this ambitious work. The *Divertissement on French motifs, D. 823*, composed in 1825, remains one of Schubert's longest and most challenging works, to the extent that his editor preferred to publish the three movements separately — the first in 1826 and the other two in 1827. The central movement, an exquisite *Andantino* in variation form, is the only one to achieve posterity, thanks to its shimmering sonorities and economic theme. Yet, the outer movements, rarely performed, give insight to Schubert's virtuosic piano writing, at once symphonic, rustic, brilliant and forceful. The well-known *Three Military Marches, D. 733* (1818) bring a welcome lightness and transport us to the heart of imperial Vienna with its depiction of drums and fifes. Each march contains a wonderfully inventive trio, revealing Schubert's most beloved quality of lyricism and chiaroscuro effects.



VOLUME III

Written “in three hours and thus neglected lunch”, according to the inscription on the now-lost manuscript, the *Overture in F major, D. 675* came to being one autumn day in 1818, scribbled down in the room of a friend with whom Schubert liked to play duets. The work’s swift genesis is even more audible in the harmonic spontaneity and the exuberance of the numerous Rossini-inspired themes. The art of narration, stemming from the genre of the overture, echoes as well in the *Grande Marche funèbre, D. 859* through the use of tremolo, dotted rhythms and effects of contrast. Composed in December 1825 to commemorate the death of Tsar Alexander I, the work teems with Beethovenian heroism — reflected in its key of C minor and in its symphonic breadth — achieving much success with editors. The extraverted expression of these two works contrasts with the other works of the program : a set of *Six Polonaises, D. 824* (1826), overflowing with folkloric charm, and the *Four Ländler, D. 814* (1824), capturing a range of different atmospheres in a few fleeting moments. Then comes the lyrical sweep of the eight *Variations in A flat major, D. 813*, in which a theme from *Rosamunde*, a work of incidental music by Schubert, echoes softly. The gentleness of the melody, tinged with melancholy and tenderness, no doubt played a role in the warm reception of the work when it was first performed in Zseliz in 1824. Stripped of all pompous effects, the refined writing lets shine the glistening sonorities and the intimate character of the piano.

VOLUME IV

Titled “Sonatine” by editors when it was published posthumously in 1888, the bipartite *Allegro moderato and Andante, D. 968* was likely composed in Želiezovce in 1818. The simplicity of the themes and the organized unfolding of the musical material suggest a pedagogical purpose, even though the *Andante*, in A minor, already foresees the melancholic shades of late Schubert. Juxtaposed against this modest attempt, the extraordinary *Allegro in A minor, D. 947* (1828), dating from Schubert’s last year of his life, reveals the entire range of his expressive palette with an unprecedented ferocity. The dramatic theme, which incited Diabelli to name

the work “Lebensstürme” (“Storms of Life”), arises from a symphonic intensity, exploiting all the registers of the piano and unleashing a succession of dense chords and furious scales. The second theme, haloed in light, belongs entirely to the Schubertian sphere, its sublime lyricism intensified by the contrasting ardor of its first theme. Dating from the same year, the *Rondo in A major, D. 951* offers a return to an inner tranquillity while the *Fugue in E minor, D. 952* underlines Schubert’s new interest in counterpoint at the end of his life. The *Two Characteristic Marches, D. 886* in C major (1826) captivate by their irresistible vitality, channeled by the sprightly, dance-like accompaniment in 6/8 and the momentum of their joyful themes. Behind their festive façade, however, an underlying melancholy reveals itself gradually. Does one not hear, in the trio of the second march, the poignant questioning that opens the *Fantasy in F minor, D. 940*? Two works, centered on youth, complete the program : a *March in G major “Kindermarsch”, D. 928*, offered as a gift to the son of the pianist Marie Pachler in 1827 and the *Fantasy in C minor, D. 48*, written in 1813 with the delightful carefreeness of a sixteen-year-old adolescent.

VOLUME V

In March 1824, Schubert confided an ambitious dream to his friend Leopold Kupelweiser — that of “paving the way to grand symphony”. In this candid, heart-wrenching letter, filled with a violent outpouring of anguish provoked by illness, Schubert also reveals the urgency of a newfound artistic vocation. The *Grand Duo, D. 812*, written in June 1824 during Schubert’s second sojourn in Želiezovce, is certainly a part of the project’s preparation, as is the case of the *Octet* and the *String Quartets nos. 13 and 14*, written a few months prior. Originally a “Grand sonata for piano duet”, Schubert adopts the Beethovenian four-movement layout, unfurling a vast perspective of architecture and thematic treatment. The *Allegro moderato* opens with a symphonic handling of the lines, less imposing than the *Wanderer Fantasy* in the same key, but with a similar orchestral sweep. The principal theme evokes wind and string instruments while its noble stature and tonal stability — rare for the ambiguity-loving Schubert — suggest an intentional adherence to Beethoven’s laws. The pastoral spirit of the *Andante*, recalling



a chorale, strikes a contrast with the brightness of the *Scherzo*, which leads to the dramatic drive of the finale, more symphonic than folkloric in character due to its generous sound and rhythmic intensity. The sweet melancholy of the *Rondo in D major, D. 608* brings us back to a carefree universe, the same as that of the *Four Polonaises, D. 599*, all originating from 1818. The eight *Variations on a theme from Hérold's Marie, D. 908* (1827) is based on the popular opera of Ferdinand Hérold and share the C major tonality of the *Grand Duo* without attempting the ambitious scope of the latter. We find ourselves once again before the lyrical and cheerful pen of Schubert, offering an operatic world marvelously recreated beneath twenty fingers.

VOLUME VI

Currently catalogued as *Introduction, variations and finale, D. 968a* (previously D. 608), this set of four variations in B flat major, framed by a short introduction and a finale echoing the *Piano Sonata D. 575*, was likely composed in 1818. Its lithe brilliance, inspired by Rossini, is immediately replaced by the spectacular stride of the *Six Grandes Marches, D. 819*, written in 1824 and dedicated to Schubert's doctor, who was treating the already-ailing composer. Echoing the military style of the Napoleonic Wars, the Marches are given a symphonic treatment hitherto unseen in the genre, where fanfares, drumrolls and bugle calls resound from the keyboard. Each of a substantial length and comprising a central trio, the *Six Grandes Marches* push the sound world of the fortepiano to its brink, rivaling with that of an orchestra through the exploitation of the polyphonic and percussive nature of the instrument. The fifth, in E flat minor, particularly stands out due to its solemn stance, almost funereal, and its minor key, the sole instance among the six marches. Its harmonic exploration, steeped in chromaticism, and its somber atmosphere firmly announce the romantic vein which would inspire the generation to come. Unsurprisingly, the *Six Grandes Marches* were a hit with the public and Schubert's friends, who begged for them during the Schubertiades.



VOLUME VII

Filled with memories of Želiezovce, the *Divertissement à la hongroise in G minor, D. 818* was composed upon the composer's return to Vienna in October 1824. According to the anecdote recounted by Baron von Schönstein, the work allegedly drew inspiration from a tune sung by a Hungarian maid, which Schubert promptly set to music in his three-movement work. It is not clear where exactly the tune appears — all of the themes share a nostalgic lyricism — but the finale, with its songlike lilt, is undoubtedly the best known, notably in the version titled “Hungarian Melody” for piano solo. The *Three Heroic Marches, D. 602* and the *German Dance with two trios and two Ländler, D. 618*, come from 1818, once again evoking the pleasant atmosphere of the Schubertiades, even though the second work harbors a sumptuous expressiveness behind its brevity. The differences of style become even more striking upon returning to Schubert's adolescent years, where unbridled invention abounds in the *Fantasy in G minor, D. 9* of 1811. Even then, the theatrical gesture that opens the work — five Gs across four octaves — reappears, in almost identical fashion, in the first *Impromptu, D. 899* and in the finale of the last *Piano Sonata in B flat major, D. 960*. The youthful pen of the composer thus establishes itself through its thirst for creativity and its immense expressive power, true symbols of Schubert's genius.

Melissa Khong

GEISTER DUO

David Salmon & Manuel Veillard, piano

David Salmon and Manuel Veillard have been forming the Geister Duo for almost 10 years and are now considered one of the most talented piano duos of their generation.

In 2019, they won the 2nd prize at the International Schubert Competition for piano duet in the Czech Republic and the 1st prize and audience prize at the International Four Hands Piano Competition in Monaco. In 2021, they won the first prize at the ARD Munich International Competition, a real consecration for the piano duo, as well as 5 special prizes.

In recital, they are invited to perform at the Berlin Philharmonie, the Berlin Konzerthaus, the ElbPhilharmonie Hamburg, the NDR Funkhaus in Hanover and the Robert-Schumann Saal in Düsseldorf, as well as at the Seine Musicale, the Théâtre des Champs Élysées in Paris, the Bozar in Brussels, the Raderbergkonzerte at the Köln Radio, the Festival de la Roque d'Anthéron, at Piano in Lyon, as well as at the Folles Journées in Nantes and in Japan.

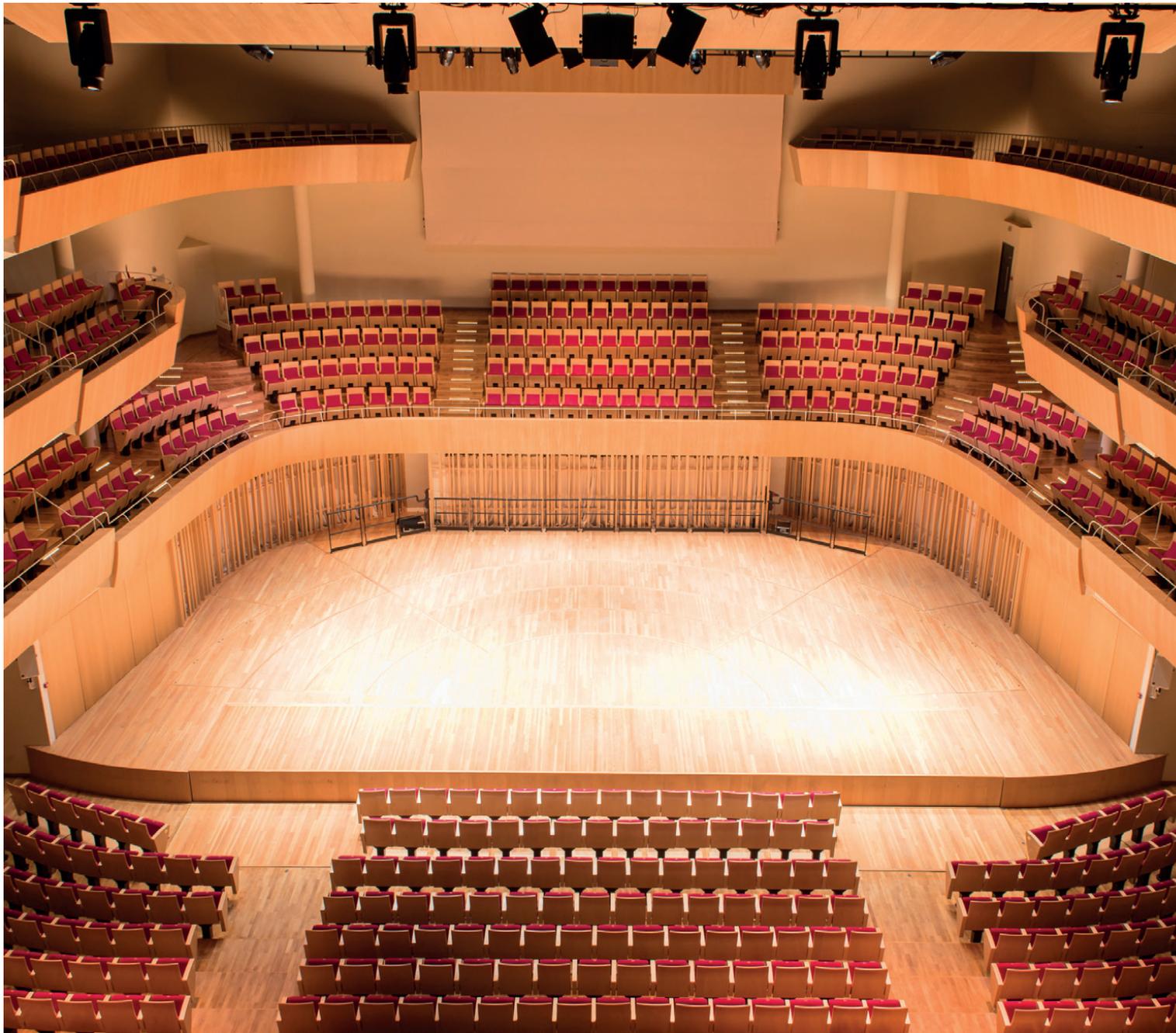
In 2024 and 2025, the Duo will be the guest in recital, of the Concertgebouw Amsterdam, ElbPhilharmonie Hamburg, Salle Bourgie Montréal, Seoul Arts Center in Korea, Schubertiade Hohenems, La Folle Journée in Nantes and Warsaw, La Roque d'Anthéron, Bordeaux Auditorium, etc.

The Duo had the opportunity to perform Bach concerto BWV 1060 with the WDR Orchester Köln under Cristian Macelaru, Mozart concerto for Two Pianos KV 365 with the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks under Radoslaw Szulc as well as with the Philharmonisches Orchester der Stadt Ulm and Felix Bender.

David Salmon and Manuel Vieillard began their collaboration while students at the CRR in Paris (Regional Conservatoire in Paris). Their encounter gave rise to the desire to work in depth on the duo repertoire, not as two soloists meeting for a concert, but as a real chamber music ensemble. Each completing his solo piano studies, one at the Hanns Eisler Hochschule in Berlin, the other at the CNSMD in Paris (Paris Conservatoire), from which they graduated with flying colours and both won international competitions, they perfected their duet skills with Emmanuel Strosser at the CRR, and then finally devoted themselves to it full-time with Claire Désert in the master's degree in chamber music at the CNSMD in Paris. Invited as an ensemble in residence to the international festival of La Roque d'Anthéron in 2018 and 2019, they have also benefited from the advice of Christian Ivaldi and the Trio Wanderer. In 2020 they joined the prestigious Tal & Groethuysen duo class in the Postgraduate course at the Mozarteum in Salzburg, Austria, where they further developed their research as a duo.

Committed to the dissemination of contemporary repertoire, they were invited in 2019 to the Académie de Villecroze by Jean-François Heisser and Jean-Frédéric Neuburger for masterclasses on works of the 20th and 21st centuries.





Auditorium de l'Opéra National de Bordeaux

Situé au cœur du centre historique de la ville et signé par l'architecte et mélomane Michel Pétauud-Létang, l'Auditorium de l'Opéra National de Bordeaux a ouvert ses portes le 24 janvier 2013. Spectaculaire par sa structure et son acoustique (œuvre de l'expert acousticien belge Eckhard Kahle), ce lieu de 1 440 places possède la plus grande fosse d'orchestre d'Europe et propose une saison musicale riche. Résidence de l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine, l'Auditorium accueille également des artistes, ensembles et orchestres invités issus autant du monde de la musique classique, que du jazz et des musiques actuelles.

Located in the heart of the historic center of the city and designed by architect and music lover Michel Pétauud-Létang, the Auditorium of the Opéra National de Bordeaux opened its doors on January 24, 2013. Spectacular in both its structure and acoustics (designed by Belgian acoustician Eckhard Kahle), this 1,440-seat venue boasts the largest orchestra pit in Europe and offers a rich musical season. Residence of the Orchestre National Bordeaux Aquitaine, the Auditorium also hosts invited artists, ensembles, and orchestras from the worlds of classical music, jazz, and contemporary music.





Nous souhaitons remercier ici tous ceux qui nous ont aidé et accompagné pour ce projet qui représente une étape particulière dans notre parcours musical et humain :

Tout d'abord René Martin, François-René Martin, Aline Poté, toute l'équipe de Mirare, notamment Aleksandra Manitasevic, pour le soutien et la confiance accordés depuis nos débuts. Emmanuel Hondré, l'Auditorium de Bordeaux et l'équipe de l'Opéra National de Bordeaux pour leur accueil dans cette magnifique salle.

Nous tenons ensuite à remercier du fond du cœur Claire Désert et Emmanuel Strosser qui nous ont suivi et conseillé depuis de nombreuses années, sans qui nous ne serions pas là où nous sommes aujourd'hui.

Jérémie Barret, notre agent, pour son aide inestimable dans le développement de notre carrière musicale.

Alexia Guimar et Javier Gonzáles Novales, Judy Chin, Stefan Arnold, Marie-France Giret, Andreas Groethuysen et Yaara Tal, nos familles et amis.

Pour finir, Alban Moraud et Alexandra Evrard pour leur énergie et leur engagement à nos côtés dans cette aventure, Hervé Catin et Pierre Fenouillat pour leur écoute et leur expertise, ainsi qu'un remerciement spécial à Sébastien Mongrand.

Cet enregistrement est le fruit d'une coproduction entre Mirare et le Geister Duo / Il a été réalisé à l'Auditorium de l'Opéra National de Bordeaux en 2023 (26 au 30 décembre) et 2024 (26 février au 2 mars, 15 au 20 avril et du 8 au 13 juillet) / Prise de son, direction artistique et mastering : Alban Moraud / Montage audio : Alexandra Évrad et Alban Moraud / Piano Steinway D / Accord : Hervé Catin (session 2023) et Pierre Fenouillat (sessions 2024) / Techniciens de l'Opéra National de Bordeaux : Vincent Dagneau et Valentin Mouligné / Photos : © Jean-Baptiste Millot / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Lénaïg Thébaud / Design : Jean-Michel Bouchet / Réalisation digibox : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2025 MIRARE, MIR734 www.mirare.fr