

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Symphony No.3 in E-flat major 'Eroica' Op.55

Mi bémol majeur / Es-Dur

1	I.	Allegro con brio	15'49
2	II.	Marcia funebre. Adagio assai	14'01
3	III.	Scherzo. Allegro vivace – Trio	5'32
4	IV.	Finale. Allegro molto	11'01

ENSEMBLE RESONANZ
RICCARDO MINASI, *conducting*

Violins 1	Barbara Bultmann** , Juditha Haeberlin, Christine Krapp, David-Maria Gramse, Skaistė Dikšaitytė, Barbara Köbele, Katharina Licht.
Violins 2	Gregor Dierck*, Swantje Tessmann, Benjamin Spillner, Corinna Guthmann, Tom Glöckner, Hyun-Jung Kim
Violas	Neasa Ní Bhriain*, Tim-Erik Winzer, Aline Saniter, Christian Marshall, Donata Böcking
Cellos	Saskia Ogilvie* , Saerom Park, Moritz Benjamin Kolb, Lea Tessmann
Double basses	Sophie Lücke*, Anne Hofmann, Benedict Ziervogel
Flutes	Christina Fassbender*, Marcos Villalobos Ortiz
Oboes	Risa Soejima*, Gonzalo Mejia
Clarinets	Marco Thomas*, Regine Müller
Bassoons	Volker Tessmann*, Thomas Höniger
Horns	Tomás Guerra Figueiredo*, Florian Cason, Victor Cosio Lanza
Trumpets	Nicolas Isabelle*, Markus Schwind
Timpani	Bao-Tin Van Cong

* section leader
** concert master

Restaurer la modernité : l'*Eroica*[1] sous la patine du temps

"Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art"[2]. Lorsque Charles Baudelaire adresse ces mots à l'ami Édouard Manet le 11 mai 1865, le scandale provoqué par *Le Déjeuner sur l'herbe*[3] au *Salon des refusés* date à peine de deux ans. Si la vie musicale viennoise avait compté un observateur de comparable lucidité six décennies plus tôt, un jugement du même genre aurait pu accompagner les premières exécutions de la *Symphonie héroïque*.

À l'origine de l'indignation se pose moins le problème de la nudité féminine, dépouillée de tout prétexte mythologique ou allégorique, que de celle de la peinture elle-même. Manet renonce aux artifices qui simulent le volume, l'espace et la profondeur – l'éclairage frontal accentue les contrastes chromatiques, les figures s'aplatissent, la perspective est compromise – et, ce faisant, dénonce implicitement leur caractère arbitraire. Ce qui est normalement caché ou refoulé trouve son expression tandis que ce qui semble naturel et nécessaire se révèle trompeur. Voilà le sens de cette *décrépitude* que le poète, loin de la considérer comme un défaut, sut reconnaître.

Si le peintre parvient à de tels résultats en radicalisant l'utilisation de la lumière, c'est en repoussant et en dépassant les limites de la technique de la variation développante que Beethoven obtient quelque chose de structurellement analogue. Comme le fait remarquer Arnold Schoenberg, le principe selon lequel ce sont "les variations des éléments d'une cellule de base qui apportent toutes les formulations thématiques [et forgent] ainsi l'idée d'un morceau"[4] est au cœur du style classique. Dans l'*Eroica*, cependant, il opère à une échelle sans précédent, étirant le matériau jusqu'au point où toute expansion supplémentaire semble à peine possible.

C'est là que se produit quelque chose de très significatif : dans le développement du premier mouvement (mesure 284), le compositeur introduit un nouveau thème non dérivé – malgré les tentatives de conciliation de certains analystes – qui sape l'unité formelle du volet. Lorsque, quelques pages plus loin, le deuxième cor anticipe le retour de l'idée principale en conflit avec le contexte harmonique (mesure 394), la fracture, comme chez Manet, confirme son caractère structurel.

---

1 Beethoven, Ludwig van. *Symphonie n°3 en mi bémol majeur*, op. 55, Eroica. Édité par Jonathan Del Mar, Bärenreiter, 1997.

2 Ch. Baudelaire, *Correspondance*, éd. C. Pichois et J. Ziegler, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1993-1999, t. II, p. 497

3 Manet, Édouard. *Le Déjeuner sur l'herbe*. 1863. Musée d'Orsay, Paris

4 Schoenberg, Arnold. *Le Style et l'Idée*, Traduit par Christiane de Lisle, Paris, Buchet-Chastel, 2002, p. 304

Une célèbre anecdote rapportée par Ferdinand Ries permet de mesurer l'incompréhension des contemporains face à de tels gestes formels : "J'étais près de Beethoven et, croyant qu'on s'était trompé, je lui dis : 'Maudit corniste, ne pouvait-il pas compter ?' Je crois que je fus bien près de recevoir un soufflet. Beethoven a été [long] à me pardonner"[5].

C'est peut-être partiellement en réponse à ce genre d'incidents que le compositeur chercha à adoucir certains aspects de l'œuvre. Exemple typique : le rétablissement, dans la première édition de 1806, de la reprise de l'exposition de l'*Allegro con brio* – rayée dans la partition du copiste – afin, bien sûr, de réduire la désorientation de l'auditeur. Une chose est certaine : tout au long de son siècle et jusqu'au suivant, on tenta, de manière répétée, de normaliser la symphonie en réabsorbant ses contradictions dans l'unité partout où cela semblait possible.

En 1816, Franz Schubert voyait encore en Beethoven le champion d'une "excentricité [*Bizzarerrie*] qui réunit, confond [...] ne fait pas la distinction, pousse les gens à la fureur"[6]. Richard Wagner, que l'on ne peut guère soupçonner de conservatisme, retoucha l'harmonie de la fausse réexposition susmentionnée, remplaçant le *la* bémol des seconds violons par un *sol*[7]. D'autres émirent l'hypothèse d'une simple erreur de notation, supposant que la superposition incriminée ne pouvait être voulue par l'auteur et devait donc être corrigée en conséquence. Les souvenirs de Ries nous épargnent heureusement cette interprétation.

Souvent poussée à la lisière des limites physiques, l'orchestration elle-même subit diverses modifications. Altérations dont on trouve un bon exemple côté trompettes, instruments qui, à la mesure 657 du même mouvement, entonnent le motif principal, forcément privé de son point culminant. En exploitant les possibilités de modèles plus récents, mais au prix du sacrifice de la force tragique de cette absence, Hans von Bülow ramena le thème à son profil ordinaire[8] – l'un des nombreux usages du même genre que l'on rencontre encore aujourd'hui dans certains contextes.

Même en tenant compte de précédents marquants, le véritable changement d'orientation dans la réception de l'*Eroica* ne remonte qu'à quelques décennies. Chose rendue possible par un regain d'intérêt pour les instruments et les pratiques d'époque d'une part, pour les sources primaires d'autre part. À cet égard, il convient de mentionner les récentes éditions critiques – Del Mar, Hauschild, Churgin – cherchant, avec des résultats variables, à reconstituer l'intention des textes originaux.

---

5 Wegeler, Franz Gerhard, et Ferdinand Ries. Notices biographiques sur Louis van Beethoven. Traduit par A.-F. Legentil, Paris, E. Dentu, 1862, p. 105

6 Deutsch, Otto Erich. Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter, 1964, p. 45

7 Weingartner, Felix. *On the Performance of Beethoven's Symphonies*. Translated by Jessie Crosland, Kalmus, 1907, p. 38

8 Op. cit., p. 40

L'enregistrement que l'auditeur s'apprête à écouter s'inscrit dans ce processus de restauration en cours, et s'efforce de refléter autant que possible la radicalité extrême et déstabilisante reliant l'*Eroica* à Manet – cette même modernité qui, selon Igor Stravinsky, rend une autre œuvre de Beethoven "éternellement contemporaine"[9].

Je sais gré à Riccardo Minasi et à l'Ensemble Resonanz de m'avoir associé à ce projet fascinant en tant que consultant historique, aux archives de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne pour l'accès aux sources pertinentes et leur aide tout au long de mes recherches, à mes éminents collègues Clive Brown, Jonathan Del Mar et Norbert Gertsch pour leurs précieuses contributions, et à Alena Baeva pour nos stimulants échanges d'idées.

GABRIELE RICCOBONO
Vienne, janvier 2026
Traduction : Nicolas Derny

9 i.e. la *Grande Fugue*, op. 133 – Stravinsky, Igor, et Robert Craft. *Dialogues and a Diary*. Doubleday, 1963. p. 24



Restoring Modernity: The Eroica[1] beneath the Patina of Time

'You, you're only the first in the decline of your art.' When Charles Baudelaire addressed these words to his friend Édouard Manet on 11 May 1865[2], scarcely two years had passed since the scandal provoked by *Le Déjeuner sur l'herbe*[3] at the *Salon des refusés*. Had Viennese musical life possessed an observer of comparable lucidity sixty years earlier, a similar judgement might well have accompanied the first performances of the Eroica Symphony.

At the origin of the scandal lay not so much the nudity of the female body, stripped of any mythological or allegorical pretext, as the nakedness of painting itself. Manet relinquishes those devices that simulate volume, space, and depth—frontal lighting heightens chromatic contrasts, figures flatten, perspective is compromised—implicitly denouncing their arbitrariness. What is normally concealed or repressed finds expression, and what appears natural and necessary reveals itself as illusory. This is the sense of that *décrépitude* which the poet, far from considering a fault, recognised.

If Manet arrives at such outcomes by radicalising the use of light, it is by carrying the technique of developing variation to and beyond its limits that Beethoven achieves something structurally analogous. As Arnold Schoenberg observes, the principle by which 'variation of the features of a basic unit produces all the thematic formulations… thus elaborating the idea of the piece'[4] is central to the Classical style. In the Eroica, however, it operates on an unprecedented scale, stretching the material to the point where further expansion is barely possible.

It is here that something highly significant occurs: in the development section of the first movement (bar 284), the composer introduces a new, non-derived theme—despite conciliatory attempts by some analysts—undermining formal unity. When, a few pages later, the second horn anticipates the return of the main theme in conflict with the harmonic context (bar 394), the fracture, as in Manet, is confirmed as structural.

---

1 Beethoven, Ludwig van. Symphony No. 3 in E-flat Major, Op. 55, Eroica. Edited by Jonathan Del Mar, Bärenreiter, 1997.

2 Baudelaire, Charles. Selected Letters of Charles Baudelaire: The Conquest of Solitude. Edited and translated by Rosemary Lloyd, Weidenfeld and Nicolson, 1986. P. 227

3 Manet, Édouard. *Le Déjeuner sur l'herbe*. 1863. Musée d'Orsay, Paris.

4 Schoenberg, Arnold. Style and Idea: Selected Writings. Edited by Leonard Stein, translated by Leo Black, University of California Press, 1985. P. 397

A well-known anecdote related by Ferdinand Ries offers a concrete measure of contemporaries' incomprehension in the face of such formal gestures: 'I was standing next to Beethoven and believing the entry wrong said: "That damned horn player! Can't he count? It sounds terrible!" I believe I was very close indeed to having my ears boxed. Beethoven was a long time in forgiving me'[5].

It may be partly in response to such episodes that the composer sought to temper certain aspects of the work. A case in point is the reinstatement, in the 1806 first edition, of the repeat of the exposition of the Allegro con brio—crossed out in the copyist's score—with the evident purpose of reducing the listener's disorientation. What is certain is that throughout the nineteenth century, and well into the twentieth, attempts were repeatedly made to normalise the Symphony, reabsorbing its contradictions into unity wherever possible.

Indeed, as late as 1816, Franz Schubert could still see in Beethoven the champion of an 'eccentricity which joins and confuses... without distinction, so as to goad people to madness'[6]. Richard Wagner, who can hardly be accused of conservatism, retouched the harmony of the aforementioned false recapitulation, replacing the A-flat in the second violins with a G[7]; others hypothesised a mere error of notation, assuming that the offending superposition could not have been intended by the author and should therefore be corrected accordingly. Ries's recollection fortunately spares us this reading.

The instrumentation itself, often driven to the very margins of the physical possibilities, likewise underwent various alterations. A telling example is provided by the trumpets, which at bar 657 of the same movement intone the principal motif necessarily deprived of its apex. Exploiting the capabilities of more recent instruments, but at the cost of sacrificing the tragic force of this absence, Hans von Bülow reduced the theme to its ordinary profile[8]—one of the many such practices still encountered in some contexts today.

Even allowing for significant precedents, a genuine shift of direction in the reception of the Eroica began only a few decades ago. This was made possible by a renewed attention to period instruments and performing practices, on the one hand, and to primary sources, on the other. In this regard, mention must be made of the recent critical editions—Del Mar, Hauschild, Churgin—which seek, with differing results, to reconstruct the intention of the original texts.

---

5 Wegeler, Franz Gerhard, and Ferdinand Ries. Beethoven Remembered: The Biographical Notes of Franz Wegeler and Ferdinand Ries. Translated by Frederick Noonan, Great Ocean, 1987. P. 69

6 Deutsch, Otto Erich. Schubert: A Documentary Biography. Translated by Eric Blom, J. M. Dent, 1946. P. 64

7 Weingartner, Felix. On the Performance of Beethoven's Symphonies. Translated by Jessie Crosland, Kalmus, 1907. P. 38

8 *Op. cit.* P. 40

The recording the listener is about to hear situates itself within this ongoing process of restoration, striving to reflect, as fully as possible, the extreme and destabilising radicality which links the Eroica to Manet—that same modernity which, according to Igor Stravinsky, renders another Beethoven work 'contemporary forever'[9].

I am grateful to Riccardo Minasi and Ensemble Resonanz for involving me as historical consultant in this fascinating project; to the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna for granting access to the relevant sources, and for the assistance provided over the course of the research; to distinguished colleagues Clive Brown, Jonathan Del Mar, and Norbert Gertsch for their invaluable insights; and to Alena Baeva for our stimulating exchange of ideas.

GABRIELE RICCOBONO
Vienna, January 2026

9 i.e. the *Grosse Fuge*, Op.133 - Stravinsky, Igor, and Robert Craft. Dialogues and a Diary. Doubleday, 1963. P. 24







Die Wiederherstellung der Modernität: Die Eroica[1] unter der Patina der Zeit

„Sie, Sie sind nur der erste in Ihrer Kunst, während sie dem Verfall entgegengeht." Als Charles Baudelaire diese Worte am 11. Mai 1865 an seinen Freund Édouard Manet schrieb,[2] waren seit dem von *Le Déjeuner sur l'herbe*[3] im *Salon des refusés* provozierten Skandal kaum zwei Jahre vergangen. Hätte das Wiener Musikleben sechzig Jahre zuvor über einen ähnlich scharfsinnigen Beobachter verfügt, so hätten die ersten Aufführungen der Eroica-Sinfonie durchaus eine vergleichbare Beurteilung auslösen können.

Grundlage des Skandals war nicht so sehr die Nacktheit des weiblichen Körpers, bar jeglichen mythologischen oder allegorischen Vorwands, als vielmehr die Nacktheit der Malerei selbst. Manet verzichtet auf all die Hilfsmittel, die Fülle, Raum und Tiefe simulieren – das frontale Licht erhöht die Farbkontraste, die Figuren erscheinen flach, die Perspektive wird nicht eingehalten – und kündigt damit implizit deren Willkürlichkeit auf. Was normalerweise verborgen oder verdrängt wird, findet hier offenen Ausdruck, und was natürlich und notwendig erscheint, erweist sich als illusorisch. Hierin liegt der Sinn jener *décrépitude*, die der Dichter, weit davon entfernt, diese als Fehler zu werten, erkannt hat.

Während Manet solche Ergebnisse erzielt, indem er die Handhabung des Lichts radikalisiert, schafft Beethoven etwas strukturell Analoges, indem er die Technik der entwickelnden Variation bis an ihre Grenzen und darüber hinaus auslotet. Wie Arnold Schönberg bemerkt hat, ist das Prinzip, durch das „Variieren der Eigenschaften einer Grundgestalt sämtliche thematischen Formulierungen zu erzielen",[4] ein zentraler Aspekt des klassischen Stils. In der Eroica wird dies allerdings in einem bis dahin beispiellosen Maß umgesetzt, wobei das musikalische Material bis zu einem kaum noch zu überschreitenden Punkt ausgedehnt wird.

An dieser Stelle ereignet sich etwas überaus Bedeutungsvolles: In der Durchführung des ersten Satzes (Takt 284) präsentiert der Komponist ein neues, nicht abgeleitetes Thema und unterminiert damit die formale Einheit des Satzes – auch wenn einige Autoren dies herunterzuspielen versucht haben. Wenn einige Seiten weiter in der Partitur das zweite Horn im Widerstreit mit dem harmonischen Kontext die Rückkehr des Hauptthemas antizipiert (Takt 394), erweist sich dieser Bruch, wie bei Manet, als strukturell bedingt.

---

1 Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 3 in Es-Dur, Op. 55, Eroica. Hrsg. von Jonathan Del Mar (Kassel: Bärenreiter, 1997).

2 Charles Baudelaire, Briefe 1841–1866, übersetzt von Auguste Förster (München: Bruns, 1909), S. 398.

3 Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), Musée d'Orsay, Paris.

4 Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtech (Frankfurt: S. Fischer, 1992).

Eine bekannte, von Ferdinand Ries mitgeteilte Anekdote veranschaulicht das Unverständnis seiner Zeitgenossen angesichts solcher formalen Experimente: „Bei der ersten Probe der Eroica-Symphonie […] stand ich neben Beethoven, und im Glauben, es sei unrichtig, sagte ich: ‚der verdammte Hornist! kann der nicht zählen? – Es klingt ja infam falsch!' Ich glaube, ich war sehr nahe daran, eine Ohrfeige zu erhalten. – Beethoven hat es mir lange nicht verziehen."[5]

Es ist vielleicht zum Teil auf solche Reaktionen zurückzuführen, dass der Komponist sich bemühte, bestimmte Aspekte des Werks abzumildern. Ein Beispiel hierfür ist, dass in der Erstausgabe von 1806 die – in der von einem Kopisten angefertigten Partiturabschrift ausgestrichene – Wiederholung der Exposition des Allegro con brio wieder eingesetzt wurde, offensichtlich um der Verwirrung des Hörers entgegenzuwirken. Im gesamten 19. und bis weit ins 20. Jahrhundert gab es offenbar immer wieder Versuche, die Sinfonie zu normalisieren und, wo immer dies möglich war, Widersprüche aufzulösen.

Tatsächlich konnte Franz Schubert noch 1816 Beethoven als Vorreiter einer „Bizarrerie" bezeichnen, die „[das Tragische mit dem Komischen …] vereint, verwechselt, nicht unterscheidet, den Menschen in Raserey versetzt".[6] Richard Wagner, der schwerlich des Konservativismus beschuldigt werden kann, retuschierte die Harmonik der erwähnten Scheinreprise, indem er das As in den zweiten Violinen durch ein G ersetzte[7]; andere vermuteten einen schlichten Notationsfehler – sie nahmen an, dass die Klangkombination unmöglich vom Komponisten intendiert gewesen sein könne und daher entsprechend korrigiert werden müsse. Ries' Reminiszenzen bewahren uns zum Glück vor dieser Lesart.

Auch die – häufig bis an die Grenzen des technisch Machbaren ausgereizte – Instrumentierung wurde mehreren Modifizierungen unterzogen. Ein sprechendes Beispiel liefern die Trompeten, die in Takt 657 desselben Satzes das Hauptmotiv gezwungenermaßen ohne dessen Spitzentöne anstimmen. Hans von Bülow nutzte dann die technischen Möglichkeiten später entwickelter Instrumente und gab dem Thema sein originales Profil, opferte damit allerdings den tragischen Effekt dieses Fehlens[8] – eine von vielen vergleichbaren Vorgehensweisen, die man in unterschiedlichen Kontexten auch heute noch findet.

---

5 Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Die Erinnerungen an Beethoven*, gesammelt und hrsg. von Friedrich Kerst, (Stuttgart: Julius Hoffmann, 1913), Bd. I, S. 99.

6 Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), S. 45.

7 Felix Weingartner, *Ratschläge für die Aufführungen der Symphonien Beethovens* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906), S. 38.

8 Ebenda, S. 40.

Abgesehen von einigen signifikanten Präzedenzfällen fand ein wirkliches Umdenken in der Rezeption der Eroica erst vor wenigen Jahrzehnten statt. Ermöglicht wurde dies einerseits durch das wiedererwachte Interesse an historischen Instrumenten und Aufführungspraktiken und andererseits durch eine gestiegene Aufmerksamkeit gegenüber den Originalquellen. In diesem Zusammenhang seien die in jüngerer Zeit erschienenen kritischen Editionen von Del Mar, Hauschild und Churgin erwähnt, die – mit unterschiedlichen Resultaten – die Intentionen des Originaltexts zu rekonstruieren suchen.

Die den Hörern hier präsentierte Einspielung ist in diesen anhaltenden Restaurierungsprozess eingebettet und bemüht sich, soweit wie möglich die extreme und destabilisierende Radikalität zu reflektieren, die die Eroica und Manet miteinander verbindet – dieselbe Modernität, die das Stück – mit den auf ein anderes Werk des Komponisten gerichtetes Wort Igor Stravinskys – „für immer zeitgenössisch" erscheinen lässt.[9]

Ich danke Riccardo Minasi und dem Ensemble Resonanz, die mich an diesem faszinierenden Projekt als historischer Berater mitwirken ließen; dem Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien für die Bereitstellung der relevanten Quellen und für die Unterstützung meiner Forschungsarbeiten; den geschätzten Kollegen Clive Brown, Jonathan Del Mar und Norbert Gertsch für ihre wertvollen Hinweise; sowie Alena Baeva für unseren anregenden Gedankenaustausch.

GABRIELE RICCOBONO
Wien, im Januar 2026
Übersetzung: Stephanie Wollny

9 d. h. die *Große Fuge* op. 133 – Igor Stravinsky und Robert Craft, *Dialogues and a Diary* (Garden City/NY: Doubleday, 1963), S. 24

Ensemble Resonanz | Riccardo Minasi

Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Cello Concertos Wq 170 & 172
Symphony Wq 173
Jean-Guihen Queyras, cello
CD HMM 902331



Cello Concerto Wq 171
ANTONÍN KRAFT **Cello Concerto**
Jean-Guihen Queyras, cello
CD HMM 902392



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Piano Concertos No. 4 & 'No. 6' (after the Violin Concerto)
Gianluca Cascioli, piano
CD HMM 902422



ALBAN BERG
Lyric Suite
ARNOLD SCHOENBERG
The Transfigured Night
Jean-Guihen Queyras, cello & artistic direction
CD HMC 902150



JOSEPH HAYDN
Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze
(orchestral version)
CD HMM 902633



HANNS EISLER
Erste Gesänge
Lieder with piano
Piano Sonata No. 1
Matthias Goerne, baritone
Thomas Larcher, piano
CD HMC 902134



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Symphonies Nos. 36 'Linz' & 38 'Prague'
CD HMM 902703



Symphonies Nos. 39, 40 & 41 'Jupiter'
2 CD HMM 902629.30



'Haffner-Akademie'
Symphony No. 35. Opera arias and scenes
Anna Prohaska, soprano
CD HMM 902704



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
Stabat Mater
JOAN ROSSELL **Salve Regina**
Giulia Semenzato, soprano
Lucile Richardot, mezzo-soprano
CD HMM 902637



harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles ℗ 2026
Enregistrement : avril 2025, Miralles Saal, Hambourg (Allemagne)
Direction artistique, mixage et mastering : Florent Ollivier
Prise de son : Florent Ollivier et Léopold Randon de Grolier
Montage : Florent Ollivier, Léopold Randon de Grolier, Boris Begelman, Edith Lacoupe et Marie Delorme
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photos : © Florian Schmuck
Illustration digipac et maquette : Atelier harmonia mundi
Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com
ensembleresonanz.com
riccardominasi.com

HMM 902417