

Schubert.
arpeggione
sonata

Jean-Guihen Queyras • Alexandre Tharaud

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Sonate pour arpeggione [violoncelle] et piano

en la mineur / *A minor* / a-moll D.821

1	Allegro moderato	11'25
2	Adagio	4'28
3	Allegretto	9'05
4	Das Wandern D.795/1 *	1'04
5	Ungeduld D.795/7 *	1'27

ANTON WEBERN (1883-1945)

3 Petites Pièces pour violoncelle et piano op.11

6	Mäßige Achtel	0'55
7	Sehr bewegt	0'19
8	Äußerst ruhig	1'08

Universal-Edition, Wien

FRANZ SCHUBERT

9	Die Vögel D.691 *	1'02
---	--------------------------	------

Sonatine pour piano et violon en Ré majeur / *D major* / D-dur
op. posth.137 D.384 *

10	Allegro molto	4'21
11	Andante	4'28
12	Allegro vivace	4'02
13	Wiegenlied / Berceuse / <i>Lullaby</i> op.98/2 D.498 *	1'39

ALBAN BERG (1885-1935)

4 Pièces op.5 pour clarinette [violoncelle] et piano

- | | | |
|----|------------------|------|
| 14 | I. Mäßig | 1'18 |
| 15 | II. Sehr langsam | 2'10 |
| 16 | III. Sehr rasch | 1'18 |
| 17 | IV. Langsam | 2'58 |

Universal-Edition, Wien

FRANZ SCHUBERT

- | | | |
|----|---|------|
| 18 | Nacht und Träume op.43/2 D.827 * | 2'44 |
|----|---|------|

** Transcriptions pour violoncelle et piano de Jean-Guihen Queyras & Alexandre Tharaud*

Jean-Guihen Queyras, violoncelle
Alexandre Tharaud, piano

Plus d'un facteur d'instruments contrarié s'est assuré un passage à la postérité en laissant de lui l'image d'un "génie incompris", dont les caprices d'inventeur cachaient un grand potentiel créateur. Johann Georg Stauffer est l'un d'eux. Lorsque ce luthier viennois, qui s'était spécialisé dans le domaine des violons et des guitares, se fit connaître en 1823 en présentant au public ses innovations les plus audacieuses, la stupéfaction des spécialistes n'eut d'égal que leur enthousiasme, suscité par exemple par sa "guitare d'amour" – telle était l'appellation poétique à laquelle répondait cet instrument hybride, conçu comme un intermédiaire entre les instruments à cordes pincées et ceux à archets. Les commentaires de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, première revue à présenter l'instrument à ses lecteurs, furent particulièrement dithyrambiques : *"Tous les experts s'accordent à voir dans cet instrument un enrichissement particulièrement bienvenu [...]. Par sa forme, il ressemble à une guitare traditionnelle, de taille un peu supérieure à ce que l'on connaît ; il est équipé de cordes filées en boyau naturel, qui ne sont pas pincées avec les doigts, mais jouées à l'aide d'un archet. La beauté, la plénitude et le charme du timbre le rapprochent dans l'aigu du hautbois, et dans le grave du cor de basset. L'instrument se prête tout particulièrement à l'exécution de passages chromatiques, y compris en doubles cordes."* Mais malgré ces éloges, l'histoire de la guitare d'amour s'arrêta avant même d'avoir réellement commencé. Les instrumentistes ne montrèrent guère d'empressement à acquérir les compétences techniques requises ; du coup, l'intérêt des compositeurs resta très limité, voire inexistant. Et les rares instruments construits dans la foulée du prototype ne dépassèrent pas le cercle étroit des élèves de Stauffer.

Un des rares virtuoses à s'intéresser sérieusement à cet instrument pour le moins singulier fut le guitariste et violoncelliste Vinzenz Schuster. Il n'est pas seulement l'auteur de la seule méthode un tant soit peu sérieuse d'apprentissage de l'instrument, mais réussit également le tour de force de susciter – au moins pour un temps – l'intérêt de l'un des compositeurs viennois les plus en vue à l'époque pour cette curiosité instrumentale dont le timbre surprenait par son

étrange beauté. C'est ainsi qu'en novembre 1824, Franz Schubert composa une œuvre qui, au fond, résume toute la signification historique prise par l'invention de Stauffer : une sonate pour *arpeggione* – c'est le nom donné par Schubert à cet instrument à six cordes – avec accompagnement au piano. Bien qu'il s'agisse de toute évidence d'une œuvre de commande, écrite, si l'on en croit l'écriture hâtive de la partition autographe, assez rapidement, cette pièce en la mineur, qui comprend trois mouvements, peut apparaître comme annonciatrice de la musique de chambre de la maturité de Franz Schubert. Sensuel, parfois aussi mélancolique et dénué de contrastes susceptibles de donner lieu à quelque conflit à résoudre, le long mouvement initial illustre à merveille l'idiome de l'*allegro*, que ses caractéristiques rapprochent davantage du *Lied*. L'*adagio* débute en Mi majeur, à la manière d'un *intermezzo* retenu, un peu farouche, avant d'emprunter très vite des chemins de traverse à l'harmonie nettement plus instable, dont le surprenant caractère potentiellement labyrinthique est à l'image des questions existentielles qui taraudaient Schubert jusqu'à ce qu'il parvienne à leur donner une forme sonore. Seul le début du rondeau final apporte éclairage et assurance ; bien que les tonalités mineures y dominent, il ne tolère aucune atteinte sérieuse qui pourrait venir troubler son atmosphère – probablement en raison de sa virtuosité et de ses thèmes non dénués de tempérament et pimentés, ça et là, "à la hongroise". Compte tenu de l'impressionnante richesse qu'elle propose, tant dans la mélodie que dans les timbres, il n'est pas étonnant de constater que peu après sa création par Schuster (Schubert tenant la partie de piano), la sonate *Arpeggione* connut très vite de nombreux arrangements. Outre ceux destinés au violon, à l'alto ou à la guitare, c'est principalement celui pour violoncelle qui s'imposa, et ce jusqu'à nos jours. Il ne fait aucun doute que c'est là l'instrument qui se rapproche le plus de la guitare d'amour. Ce genre de réécritures répondait aux conventions de l'époque, où les nouveautés musicales se propageaient majoritairement par l'intermédiaire de la pratique familiale ou de celle des cercles semi-publics des salons bourgeois. Il est ainsi facile d'imaginer que d'autres œuvres de Schubert

doivent une partie de leur popularité au zèle d'adaptateur de bon nombre de mélomanes. C'est le cas, par exemple, de la sonate en Ré majeur, composée au printemps 1816, la première de trois œuvres légères pour piano et violon, d'inspiration mozartienne et qui ne présentent aucune difficulté d'ordre technique (Anton Diabelli les publia huit ans après la mort de Schubert sous le titre plus accrocheur de "Sonatines"). Une version pour violoncelle ne paraît pas moins plausible que la sélection de lieder pour piano proposée ici. Le délicat berceement du célèbre *Wiegenlied* [Berceuse] (D.498) ou l'atmosphère mélancolique de *Nacht und Träume* [Nuit et rêves] (D.827), avec ses subtiles modulations harmoniques, de même que le portrait légèrement teinté d'ironie des "Oiseaux" (*Die Vögel*, D.691), ou encore les deux lieder extraits de la *Belle Meunière* de 1823, *Das Wandern* (D.795/1) et *Ungeduld* [Impatience] (D.795/7) – tous sont pour ainsi dire prédestinés à être confiés au timbre chaud et si proche de la voix humaine du violoncelle.

Il est pourtant un aspect que l'on néglige souvent : ce plaisir de la transcription perdura jusqu'au xx^e siècle. Ainsi les concerts donnés dans le cadre du cercle intellectuel de Mödlingen fondé en 1918 par Arnold Schoenberg et qui répondait à l'appellation de *Société de Concerts Privés* – un avatar élitiste des salons viennois –, comptaient de nombreux arrangements, aussi bien de ses propres œuvres que de compositions étrangères. On peut penser que les pièces composées par Alban Berg entre 1909 et 1913 pour clarinette et piano (op.5) et qui furent créées dans le cadre de ces concerts privés, y furent également interprétées dans une version pour violoncelle. Les quatre brefs mouvements de cette œuvre dédiée à Schoenberg se présentent comme des miniatures expressionnistes, librement atonales, écrites dans un style bien plus proche de la pensée aphoristique des pièces pour piano, contemporaines, de son maître, que de l'emphase ardente et sauvage qui caractérise son propre quatuor à cordes op.3, encore très marqué par le romantisme tardif. Le développement motivique a fait place à un jeu autonome aux gestes économes mais expressifs, à des tensions changeantes et des varia-

tions croissantes et décroissantes de la densité de la texture musicale. Mais on y trouve surtout une curiosité et une soif d'expérimentation qui n'échappa pas, au début du moins, aux critiques d'un Schoenberg sceptique qui n'y voyait encore qu'une "tentative un peu trop manifeste visant à élaborer de nouveaux moyens d'expression". Ainsi, cette pièce qui dure tout juste huit minutes s'achève sur une apothéose de lenteur proprement inouïe, à peine interrompue brièvement par une envolée pathétique avant que le mouvement ne s'évanouisse dans le monde presque figé d'une imaginaire contrée lointaine.

Encore plus ascétique et plus abstrait que l'opus 5 de Berg : les *Kleine Stücke* [Petites pièces] d'Anton Webern op.11. Composées quelques semaines avant le début de la Première Guerre mondiale, au printemps 1914, juste après l'échec d'une sonate de plus grande ampleur pour violoncelle et piano, ces microcosmes dodécaphoniques, dont la durée totale excède rarement deux minutes, présentent un langage tout de concentration et d'économie radicales. Les motifs sont extrêmement concis (quatre sons tout au plus) et ne sont plus au service d'un plan mélodique auquel ils auraient pu être subordonnés, mais se muent littéralement en événements autonomes, singuliers, qui revalorisent également le silence – le son "manquant", présent en creux – en en faisant une donnée musicale aussi élémentaire que fondamentale. Avec ces miniatures sonores minimalistes, longtemps incomprises, qui tutoient sans cesse les limites du perceptible, le talent de Webern pour l'aphorisme atteint incontestablement son apogée.

ROMAN HINKE

Traduction Elisabeth Rothmund

entretien

avec Jean-Guihen Queyras

Comment le programme de ce disque a-t-il pris forme ?

Tout commence avec *l'Arpeggione*. Ce chef-d'œuvre occupe le cœur de notre répertoire depuis qu'Alexandre et moi faisons de la musique ensemble. C'est notre icône, qui nous a offert sur scène d'inoubliables "Notes Bleues" – l'expression est de Chopin, qui évoquait ainsi ces moments de grâce où le temps suspend son vol, où un compositeur, ses interprètes, et son public partagent pleinement une précieuse immobilité.

Mais *l'Arpeggione* n'évoque-t-elle pas surtout un Schubert léger et rayonnant ?

L'Arpeggione est une synthèse de tous les Schubert. Sa luminosité en apparence insouciant ne peut masquer une angoisse sous-jacente qui apparaît au grand jour dans la conclusion de l'éblouissant Mi majeur du deuxième mouvement. Mais cette alchimie schubertienne est fragile et tient parfois à d'infimes détails, notamment dans les nuances. C'est pourquoi l'étude du manuscrit (fac-similé édité par Fuzeau) nous a été précieuse. Le trait de plume de Schubert est porteur d'une palette expressive dont aucune édition imprimée, même la mieux intentionnée, ne peut parfaitement rendre compte. Au nom du pragmatisme, les éditions *Urtext* ont ainsi privé *l'Arpeggione* d'incohérences pourtant fertiles qui ne sont pas le fruit du hasard. Les fameux *crescendi-decrescendi*, variés à l'infini et paraissant en décalage avec les notes, sont l'expression d'une complexité des sentiments que les harmonies seules ne peuvent suffire à traduire.

Est-ce cette “complexité viennoise” que l’on retrouve chez Berg et Webern ?

Berg assume la noirceur de ses abîmes intérieurs, quand Webern joue sur la sublimation et la désincarnation. Mais tous trois partagent un même besoin de se confronter sans limite aux fondamentaux que sont le désir, la sensualité, la mort, en les rendant presque palpables.

Ils se rejoignent aussi dans les références culturelles viennoises, à commencer par la danse, omniprésente: valse macabre chez Webern (seconde pièce), furtive chez Berg (troisième pièce), Ländler chez Schubert.

Comment avez-vous choisi les lieder et leur place dans ce parcours ?

Ils forment le cadre de ce périple dans le temps et les sentiments. Ils nous invitent au voyage, depuis la pureté insouciant de “Wandern” jusqu’à l’appel résigné et bouleversant de “Nacht und Träume” – un appel, par la métaphore du sommeil, à la mort, encore, douce et libératrice.

© harmonia mundi, 2006

Many an instrument maker has secured his place in the dictionary as a frustrated artist, behind whose inventive fancy there lurks great creative potential. Johann Georg Stauffer, for example. When this Viennese maker of stringed instruments and guitars came to public attention in 1823 with one of his bold new developments, the professional milieu initially seemed both amazed and enthusiastic. Conceived as a halfway house between bowed and plucked string instruments, his ‘guitarre d’amour’, as he poetically christened this wondrous crossbreed, garnered perfectly sincere praise. Particularly so in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, which presented it to readers as an instrument ‘which is commended by all competent authorities as a desirable enrichment of the art of music. . . . [It is] similar in form to the normal guitar, but of larger dimensions, equipped with overspun and gut strings; however, it is not plucked with the fingers, but played with a bow. In beauty, fullness and sweetness of tone it resembles the oboe in the upper register, and the basset-horn in the lower; it is most especially suited to facilitating performance of chromatic passages, even in double-stopping.’ But, despite such bouquets, the career of the *guitarre d’amour* was to end almost before it had begun. Practising musicians showed no interest in adapting to its special playing technique. It followed that composers virtually ignored the instrument. And the rare reproductions of it were confined to the inner circle of Stauffer’s pupils.

Among the few virtuosos who made a serious attempt to engage with the exotic beast was the guitarist and cellist Vinzenz Schuster. Not only did he produce the sole basic tutor for mastering its technique, he also succeeded, albeit briefly, in firing one of the leading Viennese composers with enthusiasm for this curiosity and its appealing sonority. The upshot was that, in November 1824, Franz Schubert committed to paper a work which in effect encapsulates the total historical significance of Stauffer’s invention: a sonata for the *arpeggione* – his name for the six-stringed eccentricity – with piano accompaniment. Although it was undoubtedly written to commission (and, to judge from its hasty handwriting,

at some speed), this three-movement work in A minor may be taken as an important pointer to Schubert's late chamber style. Voluptuous, though also somewhat melancholy in mood, and devoid of the genuine contrasts conducive to thematic conflict, the extended opening movement offers a prime example of the composer's songful allegro idiom. The Adagio begins as a soft, reserved intermezzo in E major, but very soon strays into harmonically unstable byways with a surprising potential for losing their way completely, which are typical of Schubert's manner of transmuting life-and-death questions into sound. Brighter skies and a firm tread appear only with the closing rondo, which (though once again dominated by minor keys) countenances no serious clouding of mood, given its basically virtuosic approach and its lively thematic material, partly rooted in the Hungarian style.

In view of its splendid range of melodic and timbral invention, it is no wonder that several arrangements of Schubert's Arpeggione Sonata were already extant shortly after its first performance by Schuster with the composer himself at the piano. However, amid assorted versions for violin, viola and guitar, it was the one for cello, unquestionably the closest relative of the *guitarre d'amour*, that was destined to impose its supremacy. Transcriptions such as these were conventional at a time when musical novelties were largely disseminated through performances in the home and in the semi-public milieux of bourgeois salons. Hence one can easily imagine that other works of Schubert also owe part of their popularity to the keen interest of innumerable amateur musicians in transcribed repertoire. Take, for instance, the first of three light-footed, Mozart-influenced, technically unproblematic works for violin and piano written early in 1816 and published by Anton Diabelli eight years after Schubert's death under the sales-friendly title of *Sonatinen*: the version for cello of this Sonata in D major sounds no less plausible than the selection of lieder also presented on this CD. Not just the soothing tones of the celebrated *Wiegenlied* (Lullaby, D498) and the wistful mood piece *Nacht und Träume* (Night and dreams, D827) with its subtle modulations, but also the

lightly ironical nature portrait *Die Vögel* (The birds, D691) and the two songs from the cycle *Die schöne Müllerin* of 1823, *Das Wandern* (Wandering, D795/1) und *Ungeduld* (Impatience, D795/7) – all of them seem virtually predestined for the warm timbre of the cello, so close to that of the human voice.

Something that is often overlooked is the fact that the aforementioned craze for transcriptions extended well into the twentieth century. For example, the intellectual circle known as the *Verein für musikalische Privataufführungen* (Society for private musical performances) which Arnold Schoenberg founded at Mödling in 1918, an elitist descendant of the old Viennese salons, gave rise to numerous arrangements of compositions by himself and others. It is therefore quite conceivable that Alban Berg's Pieces for clarinet and piano op.5 (written between 1909 and 1913), which were given their first performance in 1919 in the framework of this private concert series, could have been heard there in a version for cello. The four terse movements of this work, dedicated to his teacher Schoenberg, are expressionist miniatures employing a free atonal language, whose style owes more to the aphoristic conceptual world of the older man's contemporaneous piano pieces than to the fiercely passionate emphasis of Berg's own String Quartet op.3, still in many respects rooted in late Romanticism. Motivic development is replaced by independent play with sparing yet also strongly expressive gestures, with variations in tension, increasing and decreasing degrees of density in the musical texture. But there is, above all, an experimental curiosity which the sceptical Schoenberg was initially to disparage as 'somewhat too obvious striving for new resources'. So this work of barely eight minutes ends with an apotheosis of slowness, only briefly interrupted by an impassioned outburst, before the movement dies away in the almost numb world of a distant dreamland.

Incomparably more ascetic and also more abstract than Berg's op.5 are Anton Webern's Little Pieces op.11. Composed in the spring of 1914, a few months before the outbreak of the First World War and immediately after the founding of a projected large-scale sonata for cello and piano, these three twelve-tone

microcosms, whose total duration is scarcely more than two minutes, speak a language of radical concentration and economy. Concise motifs with a compass of four tones at the most are no longer in the service of an overriding melodic scheme, but grow into autonomous, singular events, with the corollary that the moment of silence, of (so to speak) omitted sound, is revalorised as an elemental musical quantity. With these long misunderstood minimalist sound objects, which repeatedly graze the limits of perceptibility, Webern's aphoristic mastery indisputably reached its highpoint.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

an interview

with Jean-Guihen Queyras

How did the programme of this CD take shape?

It all began with the Arpeggione Sonata. This masterpiece has been at the heart of our repertoire ever since Alexandre and I began to play together. It's an iconic work for us, and in concert it has given us unforgettable 'blue notes' – as Chopin called those moments of grace when time stands still, when a composer, his interpreters and his audience fully share in a precious immobility.

But doesn't the sonata suggest above all else the light-hearted, radiant side of Schubert?

The Arpeggione Sonata is a synthesis of all the different aspects of Schubert. Its apparently carefree luminosity cannot conceal an underlying anguish which comes out into the open at the end of the dazzling E major of the second movement. But this Schubertian alchemy is fragile and sometimes depends on tiny details, especially of dynamics. That's why close study of the manuscript (in the facsimile published by Fuzeau) was invaluable. Schubert's own pen-strokes bring with them a palette of expression that no printed edition, can reproduce perfectly, even with the best will in the world. Thus, in the name of pragmatism, the *Urtext* editions have deprived the Arpeggione Sonata of incoherencies that are extremely fruitful and owe nothing to chance. The famous crescendo-decrescendo markings, infinitely varied and sometimes apparently out of sync with the notes, express a complexity of feeling which the harmonies alone can't convey.

Is this the same ‘Viennese complexity’ that we find in Berg and Webern?

Berg assumes his dark inner demons, whereas Webern plays on sublimation and detachment. But all three share the same need for limitless confrontation with the basic elements of desire, sensuality, and death, making them almost palpable. They also have the same Viennese cultural references, first and foremost to dance, which is omnipresent: the waltz, macabre in Webern (the second piece) and furtive in Berg (third piece), and the ländler in Schubert.

How did you choose the lieder and their position in the programme?

They form the framework of this itinerary through time and feeling. They invite us on a journey, from the carefree purity of *Das Wandern* to the resigned, deeply moving summons of *Nacht und Träume* – which through the metaphor of sleep calls us to death, gentle and liberating.

© harmonia mundi, 2006

Translation: Charles Johnston

Als veränderter Künstler, hinter dessen Erfinderlaune großes schöpferisches Potential lauert, hat sich so mancher Instrumentenbauer seinen Platz im Lexikon gesichert. Zum Beispiel Johann Georg Stauffer. Als der Wiener Geigen- und Gitarrenbauer im Jahr 1823 mit einer seiner kühnen Neuentwicklungen an die Öffentlichkeit trat, zeigte sich die Fachwelt anfangs ebenso verblüfft wie begeistert. Gedacht als Brückenschlag zwischen Streich- und Zupfinstrumenten, erntete seine Gitarre d'amour, so der poetische Name des wunderlichen Zwitterwesens, durchweg aufrichtiges Lob. Namentlich in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, die es ihren Lesern als ein Instrument vorstellte, *welches von allen Sachverständigen als eine wünschenswerte Kunstbereicherung angerühmt wird (...) der Form nach den gewöhnlichen Gitarren ähnlich, nur von größerem Umfange, mit bespannenen und Darmsaiten bezogen, welches aber nicht mit den Fingern gegriffen, sondern mittelst eines Bogens gestrichen wird, an Schönheit, Fülle und Lieblichkeit des Tones in der Höhe der Hobe, in der Tiefe dem Bassethorne sich nähert, zur vorzüglich erleichterten Ausführung der chromatischen Passagen selbst in Doppelgriffen ganz besonders geeignet*. Doch ungeachtet aller Lorbeeren sollte die Lebensgeschichte der Gitarre d'amour enden, ehe sie überhaupt begonnen hatte. Die ausübenden Musiker zeigten kein Interesse, sich in ihre besondere Spieltechnik einzugewöhnen. Die Komponisten nahmen folglich kaum Notiz von ihr. Und die spärlichen Nachbauten blieben auf den engsten Schülerkreis Stauffers beschränkt.

Zu den wenigen Virtuosen, die sich ernsthaft mit der Exotin befassten, gehörte der Gitarrist und Cellist Vinzenz Schuster. Von ihm stammt nicht nur die einzige gründliche Anleitung zum Spiel, ihm glückte es auch, einen der führenden Wiener Tonsetzer wenigstens kurzfristig für das klangschöne Kuriosum zu begeistern. So bringt Franz Schubert im November 1824 ein Werk zu Papier, das im Grunde genommen die gesamte historische Bedeutung von Stauffers Erfindung umfasst: eine klavierbegleitete Sonate für das *Arpeggione* – so seine Bezeichnung des sechssaitigen Sonderlings. Obwohl ohne Zweifel eine Auftragsarbeit und der

flüchtigen Handschrift zufolge in einiger Hast niedergeschrieben, darf das dreisätzige Stück in a-moll als bedeutender Wegweiser zu Schuberts kammermusikalischem Spätwerk verstanden werden. Schwelgerisch, wohl auch etwas melancholisch gestimmt und ohne wirklich konflikttaugliche Gegensätze, gibt der ausgedehnte Kopfsatz ein Musterbeispiel für das Idiom des liedhaften Allegros. Das Adagio beginnt als leises, scheues Intermezzo in E-dur, gerät freilich sehr bald auf harmonisch instabile Seitenpfade mit überraschendem Verirrungspotential, die typisch sind für Schuberts Klang gewordene Lebensfragen. Aufhellung und sicheren Tritt bringt erst der Eintritt des Finalrondos, das – obgleich wiederum von Molltonarten dominiert – seiner eher virtuosen Grundhaltung und temperamentvollen, stellenweise recht ungarisch gewürzten Thematik wegen keine ernstliche Stimmungstrübung mehr duldet.

Bedenkt man die herrliche Bandbreite ihrer melodischen und klangfarblichen Erfindung, darf es nicht verwundern, dass Schuberts *Arpeggione*-Sonate bereits kurz nach ihrer ersten Aufführung durch Schuster und den Komponisten selbst am Flügel zahlreichen Arrangements unterzogen wurde. Neben solchen für Violine, Viola oder Gitarre aber sollte sich vornehmlich die Fassung für Violoncello, den fraglos nächsten Verwandten der Gitarre d'amour, bis heute behaupten. Umschriften wie diese waren Konvention in Zeiten, in denen sich musikalische Neuigkeiten zu einem Gutteil über die Hausmusikstuben oder halböffentlichen Kreise der bürgerlichen Salons verbreiteten. So lässt sich unschwer ausmalen, dass auch andere Werke Schuberts einen Teil ihrer Popularität dem Bearbeitungseifer ungezählter Musikliebhaber verdanken. Die im Frühjahr 1816 entstandene Sonate D-dur etwa, die erste von drei leichtfüßigen, Mozart verpflichteten, technisch unproblematischen Werken für Violine und Klavier, die Anton Diabelli acht Jahre nach Schuberts Tod unter dem Verkauf fördernden Titel *Sonatinen* verlegte, klingt in der Fassung für Violoncello nicht minder plausibel wie die hier vorgestellte Auswahl von Klavierliedern. Nicht nur der balsamische Schlummerton im berühmten *Wiegenlied* (D 498) oder das wehmütige Stimmungsbild *Nacht und*

Träume (D 827) mit seinen subtilen Harmoniewechseln, auch das leicht ironische Naturporträt *Die Vögel* (D 691) sowie die beiden Lieder aus dem Zyklus *Die schöne Müllerin* von 1823, *Das Wandern* (D 795/1) und *Ungeduld* (D 795/7) – alle sind geradezu prädestiniert für das warme, der menschlichen Stimme nahe stehende Timbre des Violoncellos.

Was oft übersehen wird: Die oben beschriebene Lust an Transkriptionen reicht bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. So entstanden beispielsweise für die Aufführungen in Arnold Schönbergs 1918 gegründetem Mödlinger Intellektuellenzirkel, dem sogenannten *Verein für musikalische Privataufführungen*, einem elitären Abkömmling der älteren Wiener Salons, zahlreiche Arrangements eigener und fremder Kompositionen. Denkbar also, dass Alban Bergs zwischen 1909 und 1913 entstandene Stücke für Klarinette und Klavier Opus 5, die 1919 im Rahmen eben dieser nicht öffentlichen Konzertreihe uraufgeführt wurden, hier auch in einer Fassung für Violoncello erklingen sein könnten. Die vier knappen Sätze des Schönberg gewidmeten Werkes sind expressionistische Miniaturen in freier Atonalität, im Stil mehr der aphoristischen Gedankenwelt in den zeitgleich verfassten Klavierstücken seines Lehrers verpflichtet als der wild glühenden, vielfach noch in der Spätromantik wurzelnden Emphase seines eigenen Streichquartetts Opus 3. An die Stelle motivischer Entwicklung ist das unabhängige Spiel mit sparsamen, wiewohl ausdrucksstarken Gesten getreten, mit wechselnden Spannungen, zu- und abnehmenden Dichtegraden der musikalischen Textur. Vor allem aber eine experimentelle Neugier, die der skeptische Schönberg anfangs noch als *etwas zu offenkundiges Streben nach neuen Mittel* bemängeln sollte. So endet das kaum achtminütige Werk mit einer nie da gewesenenen Apotheose der Langsamkeit, nur kurz unterbrochen von einem pathetischen Aufschwung, ehe der Satz in der fast erstarrten Welt eines fernen Traumlands verklingt.

Noch ungleich asketischer, abstrakter auch als Bergs Opus 5: Anton Weberns Kleine Stücke Opus 11. Komponiert wenige Wochen vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Frühjahr 1914, unmittelbar nach dem gescheiterten Vorhaben einer

größer angelegten Sonate für Violoncello und Klavier, sprechen diese drei zwölf-tönigen Mikrokosmen, deren Gesamtdauer zwei Minuten kaum übersteigt, eine Sprache radikaler Konzentration und Ökonomie. Bündige Motive von höchstens vier Tönen Umfang stehen nicht länger im Dienst eines übergeordneten melodischen Plans, sondern wachsen zu selbständigen, singulären Ereignissen heran, mit denen zugleich auch das Moment der Stille, des gleichsam ausgesparten Klangs, zur elementaren musikalischen Größe aufgewertet wird. Mit diesen lange unverständenen minimalistischen Klanggebilden, die immer wieder die Grenze zur Wahrnehmbarkeit streifen, hatte Weberns aphoristische Meisterhaft unstrittig ihren Höhepunkt erreicht.

ROMAN HINKE

Fragen

an Jean-Guihen Queyras

Wie kam es zu diesem Aufnahme-Projekt?

Am Anfang stand die *Sonate für Arpeggione*. Dieses Meisterwerk ist das Herzstück unseres Repertoires, seit wir, Alexander Tharaud und ich, zusammen musizieren. Es ist unsere Ikone, die uns bei unseren Auftritten schon unvergeßliche “*Notes Bleues*” beschert hat – der Ausdruck ist von Chopin, er gebrauchte ihn, wenn er von jenen vom Glück begünstigten Momenten sprach, in denen die Zeit stillzustehen scheint, in denen ein Komponist, seine Interpreten und sein Publikum gleichermaßen im köstlichen Augenblick verharren.

Ist es nicht in erster Linie ein unbeschwerter, freudig erregter Schubert, der uns in der *Sonate für Arpeggione* entgegentritt?

Die *Sonate für Arpeggione* ist eine Synthese aus allen Facetten Schuberts. Ihr scheinbar unbekümmerter, sonniger Charakter kann nicht über eine unterschwellige Beklemmung hinwegtäuschen, die im Schluß des zweiten Satzes im betörenden E-dur offen zutage tritt.

Aber diese Alchimie Schuberts ist labil und hängt mitunter von winzigen Nuancen ab, vor allem was die Klangschantierung angeht. Das Studium der Handschrift (in der Faksimile-Ausgabe von Fuzeau) war für uns deshalb von unschätzbarem Wert. Im Federstrich Schuberts ist ein ganzes Spektrum von Ausdrucksnuancen enthalten, die keine gedruckte Ausgabe, sei sie auch noch so sorgfältig recherchiert, in vollem Umfang wiederzugeben vermag. So sind in den Urtext-Ausgaben der *Sonate für Arpeggione* aus praktischen Gründen Widersprüche beseitigt worden,

die durchaus von Bedeutung sind und sich nicht zufällig eingeschlichen haben. Die berühmten Crescendi-Decrescendi, die in schier unerschöpflichen Varianten und wie losgelöst von den Noten erscheinen, sind Ausdruck der Vielschichtigkeit des Gefühlsgehalts, den die Harmonik allein nicht vermitteln kann.

Ist das jene “Wienerische Hintergründigkeit”, wie man sie bei Berg und Webern findet?

Berg gibt sich dem Dunkel seiner inneren Abgründe hin, während Webern auf Sublimation und Vergeistigung setzt. Allen dreien ist aber das Bedürfnis gemeinsam, sich ständig mit Grundfragen des Lebens wie dem Verlangen, der Sinnlichkeit, dem Tod auseinanderzusetzen, die bei ihnen fast mit Händen zu greifen sind. Sie ähneln sich auch in ihren kulturhistorischen Bezügen und ihren Anspielungen auf das Wiener Lebensgefühl, etwa in den allgegenwärtigen Tanzformen: schauerliche Walzerklänge bei Webern (zweites Stück), flüchtige Walzerrhythmen bei Berg (drittes Stück), Ländler bei Schubert.

Was waren Ihre Überlegungen bei der Auswahl der Lieder, und welche Funktion haben sie in diesem Programm?

Sie sind der Rahmen, in den sich dieser Streifzug durch die Zeit und die Stimmungen einfügt. Sie ermuntern uns zum Reisen, in der unbekümmerten Heiterkeit von “Wandern” ebenso wie in dem resignierten und aufwühlenden Lockruf von “Nacht und Träume” – der in die Metapher des Schlafes gekleideten Sehnsucht nach dem Tod, der hier wiederum als der süße und befreiende Tod empfunden wird.

© harmonia mundi, 2006

Übersetzung Heidi Fritz

Jean-Guihen Queyras

Longtemps soliste de l'Ensemble Intercontemporain où son travail avec Pierre Boulez l'a profondément influencé (celui-ci le choisira d'ailleurs pour recevoir le Glenn Gould Protégé Prize à Toronto en novembre 2002), Jean-Guihen Queyras a enregistré, sur instrument d'époque et avec le Freiburger Barockorchester, les concertos pour violoncelle de Haydn et de Monn. En matière de répertoire, le goût de Jean-Guihen Queyras se caractérise par un éclectisme musical qui lui est cher. Il a consacré son dernier enregistrement au *Concerto* de Dvořák qu'il a enregistré avec le Prague Philharmonia sous la direction de Jiří Bělohlávek.

Cette curiosité l'a amené à créer les concertos d'Ivan Fedele et de Gilbert Amy et, plus récemment, ceux de Bruno Mantovani et de Philippe Schoeller (*Wind's Eyes*). Ses récitals solo offrent un écho contemporain au répertoire plus ancien dont les *Suites* pour violoncelle seul de Jean-Sébastien Bach qu'il présente avec les *Échos* qu'il a commandés à Kurtág, Amy, Fedele, Nodaira, Mochizuki et Harvey.

Les lieux de concerts les plus prestigieux en Europe, au Japon et aux États-Unis l'ont accueilli ; il a récemment donné le *Concerto* de Schumann avec Concerto Köln dans la grande salle de Carnegie Hall de New York où il a également participé à une série de concerts de musique de chambre à l'invitation du pianiste norvégien Leif Ove Andsnes.

Jean-Guihen Queyras est invité par les orchestres du monde entier parmi lesquels le Philharmonia de Londres, l'Orchestre de Paris, le Tokyo Symphony Orchestra, le Prague Philharmonia, l'Orchestre de Chambre de Munich, le Sinfonietta d'Amsterdam, l'Orchestre Philharmonique d'État de São Paulo ou encore The Hallé Orchestra.

Passionné de musique de chambre, il a fondé avec Tabea Zimmermann, Antje Weithaas et Daniel Sepec le quatuor à cordes *Arcanto*. Une série de cinq concerts exceptionnels "Jean-Guihen Queyras et ses amis", à l'invitation de la Philharmonie d'Utrecht pendant la saison 2004/2005, lui a permis de réunir un grand nombre de

ses partenaires réguliers : Emmanuel Pahud, Isabelle Faust, Lars Vogt, Christian Tetzlaff, Christoph Poppen, Alexander Melnikov, ainsi que le trio qu'il a formé avec Andreas Staier et Daniel Sepec et qui vient d'achever sa deuxième tournée européenne.

En 2007, ce sera au tour du Concertgebouw d'Amsterdam de lui confier une série de quatre concerts et masterclass intitulés "un week-end avec Jean-Guihen Queyras". Il est professeur à la Musikhochschule de Stuttgart.

Depuis novembre 2005, Jean-Guihen Queyras joue sur un violoncelle de Gioffredo Cappa (1696), prêté par le Mécénat Musical de la Société Générale.

Jean-Guihen Queyras was for a long time solo cello of the Ensemble Intercontemporain, where he was deeply influenced by his work with Pierre Boulez (who chose him as recipient of the Glenn Gould Protégé Prize in Toronto in November 2002), but he has also recorded the cello concertos of Haydn and Monn on a period instrument, accompanied by the Freiburger Barockorchester. Jean-Guihen Queyras's taste in repertoire is extremely eclectic, an option to which he is greatly attached. He devoted his most recent recording to the Dvořák Concerto with the Prague Philharmonia under the direction of Jiří Bělohlávek.

His inquisitiveness has led him to premiere concertos by Ivan Fedele and Gilbert Amy, and more recently Bruno Mantovani and Philippe Schoeller (*Wind's Eyes*). His solo recitals offer a contemporary echo to older repertoire such as the Bach solo cello suites, which he presents with the *Échos* he commissioned from Kurtág, Amy, Fedele, Nodaira, Mochizuki, and Harvey.

He has been a welcome guest in the most prestigious concert halls in Europe, Japan, and the United States; he recently played the Schumann Concerto with Concerto Köln in the main auditorium of Carnegie Hall in New York, where he also participated in a series of chamber concerts at the invitation of the Norwegian pianist Leif Ove Andsnes.

Jean-Guihen Queyras appears as guest soloist with orchestras all over the world, among them the Philharmonia in London, the Orchestre de Paris, the Tokyo Symphony Orchestra, the Prague Philharmonia, the Munich Chamber Orchestra, the Amsterdam Sinfonietta, the São Paulo State Philharmonic Orchestra, and the The Hallé Orchestra.

An enthusiastic chamber musician, he founded the Arcanto String Quartet with Tabea Zimmermann, Antje Weithaas and Daniel Sepec. A series of five exceptional concerts entitled 'Jean-Guihen Queyras and Friends', hosted by the Muziekcentrum Vredenburg in Utrecht in the 2004/5 season, enabled him to bring together many of his regular partners, including Emmanuel Pahud, Isabelle Faust, Lars Vogt, Christian Tetzlaff, Christoph Poppen, Alexander Melnikov, and the trio he has formed with Andreas Staier and Daniel Sepec, which has just finished its second European tour. In 2007, the Amsterdam Concertgebouw will in its turn invite him for a series of four concerts and masterclasses entitled 'A weekend with Jean-Guihen Queyras'. He is a professor at the Musikhochschule in Stuttgart.

Since Novembre 2005, Jean-Guihen Queyras has played a cello by Gioffredo Cappa (1696), on loan from the Mécénat Musical Société Générale.

Jean-Guihen Queyras war lange Zeit Solocellist des Ensemble Intercontemporain und hat durch die Arbeit mit Pierre Boulez entscheidende künstlerische Impulse erhalten (Boulez war es übrigens auch, der ihn für den im November 2002 in Toronto verliehenen Glenn Gould Protégé Prize vorgeschlagen hat). Jean-Guihen Queyras hat auf einem historischen Instrument mit dem Freiburger Barockorchester die Violoncellokonzerte von Haydn und Monn eingespielt, eine Aufnahme, die bei der internationalen Kritik einhellige Zustimmung fand. Was sein Repertoire angeht, ist Jean-Guihen Queyras bekennder Eklektizist. Seine letzte Einspielung war dem *Violoncellokonzert* von Dvorák gewidmet, das er unter der Leitung von Jiri Belohlávek mit The Prague Philharmonia aufgenommen hat.

Diese Aufgeschlossenheit steht auch hinter seinem Entschluß, die Violoncellokonzerte von Ivan Fedele und Gilbert Amy und in jüngerer Zeit die von Bruno Mantovani und Philippe Schoeller (*Wind's Eyes*) uraufzuführen. In seinen Solorecitals stellt er zeitgenössische Reflexionen über ein älteres Repertoire vor, etwa die *Suiten* für Violoncello allein von Johann Sebastian Bach, die in Gestalt der bei Kurtág, Amy, Fedele, Nodaira, Mochizuki und Harvey in Auftrag gegebenen *Échos* zur Aufführung kommen.

Er ist in den renommiertesten Konzertsälen in Europa, Japan und den Vereinigten Staaten aufgetreten. Kürzlich hat er mit Concerto Köln im großen Saal der New Yorker Carnegie Hall das *Violoncellokonzert* von Schumann gespielt und auf Einladung des norwegischen Pianisten Leif Ole Andsnes in einer Reihe von Kammermusikkonzerten mitgewirkt.

Jean-Guihen Queyras war Gast renommierter Orchester in aller Welt, insbesondere ist er mit dem Londoner Philharmonia Orchestra, dem Orchestre de Paris, dem Tokyo Symphony Orchestra, The Prague Philharmonia, dem Münchener Kammerorchester, der Sinfonietta Amsterdam, dem Philharmonischen Staatsorchester São Paulo und dem Hallé Orchestra aufgetreten.

Er widmet sich auch mit großer Begeisterung der Kammermusik und hat mit Tabea Zimmermann, Antje Weithaas und Daniel Sepec das Streichquartett *Arcanto* gegründet. Im Rahmen einer Reihe von fünf Sonderkonzerten "Jean-Guihen Queyras and Friends", die die Philharmonie Utrecht in der Saison 2004/2005 veranstaltete, konnte er viele seiner ständigen Kammermusikpartner um sich scharen: Emmanuel Pahud, Isabelle Faust, Lars Vogt, Christian Tetzlaff, Christoph Poppen, Alexander Melnikov sowie das Trio, das er mit Andreas Staier und Daniel Sepec gegründet hat und das gerade von seiner zweiten Europatournee zurückgekehrt ist.

Zum Jahr 2007 hat ihn das Concertgebouw Amsterdam für eine Reihe von vier Konzerten mit Masterclass unter dem Motto "Ein Wochenende mit Jean-Guihen Queyras" verpflichtet. Er unterrichtet an der Musikhochschule Stuttgart.

Seit November 2005 spielt Jean-Guihen Queyras auf einem Violoncello von Giofredo Cappa (1696), das ihm von Mécénat Musical de la Société Générale zur Verfügung gestellt wird.

Alexandre Tharaud

C'est pour harmonia mundi qu'Alexandre Tharaud a enregistré au piano son disque dédié aux *Suites* de clavecin de Rameau, une des révélations discographiques de 2001. Suite à ce succès international, Alexandre Tharaud a été invité à se produire en récital aux célèbres BBC Proms, au Festival de Piano de la Roque d'Anthéron, dans la série 'MeisterZyklus' de Bern, au Festival de Musique Ancienne d'Utrecht, à Saintes, à l'Abbaye de l'Épau et au Festival de Radio France et de Montpellier. Il a également donné des récitals au Concertgebouw d'Amsterdam, au Théâtre du Châtelet, au Musée d'Orsay et à la Cité de la Musique à Paris, ainsi qu'au Teatro Colón de Buenos Aires. Ses débuts aux États-Unis en mars 2005 ont été salués par la critique (*New York Times*, *Washington Post*).

Alexandre Tharaud est le soliste des grands orchestres français (Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lille, Orchestre du Capitole de Toulouse) et étrangers (Taiwan National Symphony Orchestra, Japan Philharmonic Orchestra, Sinfonia Varsovia et Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) sous la direction de Yutaka Sado, Marc Minkowski, Stéphane Denève, Jean-Jacques Kantorow et Georges Prêtre.

Alexandre Tharaud consacre également une grande partie de son activité à la musique de chambre. Passionné par la musique de son temps, il a créé des œuvres de Renaud Gagneux, Jacques Lenot, Guillaume Connesson, Thierry Pécou, Thierry Escaich et Olivier Greif. Son récital "Hommage à Rameau" alternait les mouvements de la *Suite* en La avec les hommages de compositeurs vivants.

Son intégrale de l'œuvre pour piano de Ravel (harmonia mundi) remporta tous les suffrages (Diapason d'Or de l'année 2003, Choc du *Monde de la Musique*, Grand Prix de l'Académie Charles-Cros, Stern des Monats de *FonoForum*, 10 de la revue néerlandaise *Luister* et une nomination aux Edison Awards 2004) à l'instar de son enregistrement consacré à Bach (Choc de l'année 2005, *e* du mensuel espagnol *Scherzo...*) en 2005.

Alexandre Tharaud's first solo piano recording for harmonia mundi was of harpsichord suites by Rameau, one of the recording events of 2001. After this international success, he was invited to give recitals at the BBC Proms, the Festival de Piano de la Roque d'Anthéron, the 'MeisterZyklus' in Bern, the Utrecht Baroque Music Festival, the Saintes Festival, the Abbaye de l'Épau, and the Festival de Radio France et de Montpellier. He has also given recitals at the Amsterdam Concertgebouw, at the Théâtre du Châtelet, the Musée d'Orsay and the Cité de la Musique in Paris, and at the Teatro Colón in Buenos Aires. His first appearances in the United States in March 2005 were warmly acclaimed by the press (*New York Times*, *Washington Post*).

Alexandre Tharaud has performed as a soloist with major orchestras in France (Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lille, Orchestre du Capitole de Toulouse) and abroad (Taiwan National Symphony Orchestra, Japan Philharmonic Orchestra, Sinfonia Varsovia, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) under the baton of Yutaka Sado, Marc Minkowski, Stéphane Denève, Jean-Jacques Kantorow and Georges Prêtre.

Alexandre Tharaud also devotes a large part of his activity to chamber music. An enthusiastic advocate of the music of his own time, he has given the first performances of works by Renaud Gagneux, Jacques Lenot, Guillaume Connesson, Thierry Pécou, Thierry Escaich and Olivier Greif. His recital 'Hommage à Rameau' interspersed the movements of the Suite in A major with tributes to the eighteenth-century master by living composers.

His harmonia mundi recording of the complete piano works of Ravel won worldwide critical approval (Diapason d'Or of the year 2003, Choc du *Monde de la Musique*, Grand Prix de l'Académie Charles-Cros, Stern des Monats in *FonoForum*, '10' rating in the Dutch magazine *Luister*, and a nomination for an Edison Award in 2004), as has his more recent Bach recording (Choc du *Monde de la Musique* for the year 2005, *e* in the Spanish monthly *Scherzo*, among other distinctions).

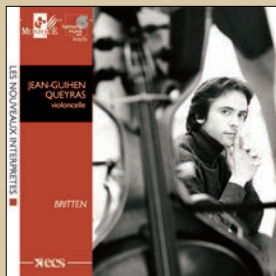
Die CD mit den *Suites de clavecin* von Rameau, die Alexandre Tharaud auf dem Klavier für harmonia mundi eingespielt hat, war eine der großen Entdeckungen des Schallplattenmarktes 2001. Nach diesem internationalen Erfolg hat Alexandre Tharaud mit Soloprogrammen bei den berühmten BBC Proms, den Klavierfestivals von La Roque d'Anthéron und des "Meister-Zyklus" Bern, beim Alte-Musik-Festival Utrecht, in Saintes, l'Abbaye de l'Épau und bei den Festivals von Radio France und Montpellier gastiert. Mit Recitals war er auch im Concertgebouw Amsterdam, am Théâtre du Châtelet, im Musée d'Orsay und in der Cité de la Musique in Paris sowie am Teatro Colón in Buenos Aires zu hören. Sein Amerika-Debüt im März 2005 fand bei der Kritik große Zustimmung (*New York Times*, *Washington Post*).

Alexandre Tharaud ist Solist renommierter französischer (Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestre National de Lille, Orchestre du Capitole de Toulouse) und ausländischer Orchester (Taiwan National Symphony Orchestra, Japan Philharmonic Orchestra, Sinfonia Varsovia und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) und hat unter der Leitung von Yutaka Sado, Marc Minkowski, Stéphane Denève, Jean-Jacques Kantorow und Georges Prêtre gespielt.

Alexandre Tharaud ist auch in vielfältiger Weise im Bereich der Kammermusik tätig. Er widmet sich mit Begeisterung auch der zeitgenössischen Musik und hat Werke von Renaud Gagneux, Jacques Lenot, Guillaume Connesson, Thierry Pécou, Thierry Escaich und Olivier Greif uraufgeführt. Im Rahmen seines Soloprojekts "*Hommage à Rameau*" spielte er Sätze der *Suite en La* im Wechsel mit Huldigungskompositionen lebender Komponisten.

Seine Gesamteinspielung der Klavierwerke von Ravel hat alle wichtigen Kritikerpreise gewonnen (Diapason d'Or de l'année 2003, Choc du *Monde de la Musique*, Grand Prix der Académie Charles-Cros, Stern des Monats von *FonoForum*, 10 der niederländischen Zeitschrift *Luister* und eine Nominierung für den Edison Award 2004), ebenso seine Einspielung mit Werken von Bach (Choc de l'année 2005, L der spanischen Monatszeitschrift *Scherzo*...)

JEAN-GUIHEN QUEYRAS



BENJAMIN BRITTEN
Trois Suites pour violoncelle seul
 HMC 911670



ANTONÍN DVOŘÁK
Concerto pour violoncelle
 Trio "Dumky" op.90
The Prague Philharmonia, Jiří Bělohlávek
 HMC 901867



JOSEPH HAYDN
Concertos pour violoncelle
Freiburger Barockorchester, dir. Petra Mülleians
 HMC 901816

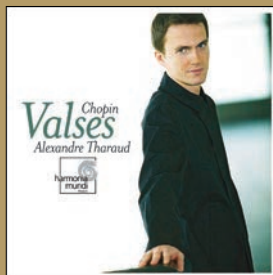


KODÁLY, VERESS, KURTÁG
Œuvres pour violoncelle et piano
 HMC 901735

ALEXANDRE THARAUD



JOHANN SEBASTIAN BACH
Concerto italien BWV 971
 HMC 901871



FRÉDÉRIC CHOPIN
Valses, intégrale
 avec MOMPOU : Valse-évocation
 HMC 901927



JEAN-PHILIPPE RAMEAU
“Nouvelles Suites” Suites en la, en sol
 HMC 901754



MAURICE RAVEL
Intégrale de l'œuvre pour piano
 2 CD HMC 901811.12

harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles © 2006
Enregistrement janvier 2006 à l'IRCAM, Paris
Direction artistique, prise de son et montage : Cécile Lenoir
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Couverture : Photo Eric Manas
Maquette Atelier harmonia mundi
Imprimé en Autriche

www.harmoniamundi.com

HMC 901930