

SCHUMANN
PIÈCES POUR ALTO,
CLARINETTE
ET PIANO

VINCIANE
BÉRANGER

ANNE-LISE
GASTALDI

FLORENT
HÉAU





MENU

- > TRACKLIST
- > TEXTE FRANÇAIS
- > ENGLISH TEXT



ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

MÄRCHENBILDER, OP.113

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. Nicht schnell | 3'28 |
| 2 | II. Lebhaft | 3'46 |
| 3 | III. Rasch | 2'34 |
| 4 | IV. Langsam, mit melancholischem Ausdruck | 5'59 |

MÄRCHENERZÄHLUNGEN, OP.132

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | I. Lebhaft, nicht zu schnell | 3'01 |
| 6 | II. Lebhaft und sehr markiert | 3'07 |
| 7 | III. Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck | 4'09 |
| 8 | IV. Lebhaft, sehr markiert | 4'14 |

FANTASIESTÜCKE, OP.73*

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 9 | I. Zart und mit Ausdruck | 3'23 |
| 10 | II. Lebhaft, leicht | 3'25 |
| 11 | III. Rasch und mit Feuer | 4'10 |

3 ROMANZEN, OP.94*

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 12 | I. Nicht schnell | 3'39 |
| 13 | II. Einfach, innig | 4'06 |
| 14 | III. Nicht schnell | 4'41 |

ADAGIO & ALLEGRO, OP.70*

- | | | |
|----|---|------|
| 15 | I. Langsam, mit innigem Ausdruck (Adagio) | 3'55 |
| 16 | II. Rasch und feurig (Allegro con brio) | 4'52 |

*version pour alto et piano

TOTAL TIME: 62'29

Vinciane Béranger Alto
Anne-Lise Gastaldi Piano
Florent Héau Clarinette

DES PIÈCES D'UN GENRE NOUVEAU PAR VINCIANE BÉRANGER

Les pièces pour instrument seul sont d'un genre nouveau, à mi-chemin entre musique de chambre et lieder. Pour chaque nouvelle œuvre des années 1840, Robert Schumann va réduire la taille de l'ensemble instrumental : du quintette, il passe au quatuor avec piano (1842), puis au trio (1847), et enfin aux pièces pour instrument seul et piano (1849). Le climat poétique de chacune de ces pièces est primordial. L'instrument utilisé l'est moins. Même si Robert Schumann définit la couleur générale par le choix d'un instrument d'origine, il prévoit dès le début un instrument de rechange.

En effet, les *Phantasiestücke* furent écrits pour clarinette, mais aussi pour violon ou violoncelle ; des différences existent d'ailleurs entre les versions pour cordes et pour clarinette (cf. les croches ascendantes de la troisième pièce qui deviennent des doubles croches). Du vivant de Robert Schumann, ces pièces ont même été arrangées pour piano à quatre mains (1851) et par la suite pour piano seul. Les *Romances* – composées en 1849 – ne seront, elles, véritablement créées au hautbois qu'en 1863. C'est dans sa version pour violon et piano qu'a été créé l'*Adagio et Allegro*, en élevant la partie de cor d'une octave. L'alto lui rend ici sa tessiture d'origine. Pour les *Märchenbilder*, une partie de violon a été prévue comme alternative à celle de l'alto, alors que c'est la clarinette qui remplacerait le violon dans les *Märchenerzählungen*.

Du vivant de Robert Schumann, l'instrumentation des œuvres de musique de chambre était liée à l'entourage direct et aux amitiés musicales du compositeur, ainsi qu'aux possibilités de réalisation du moment. Mais toutes ces œuvres étant déjà proches dans leur atmosphère et leur esprit, elles trouvent davantage d'unité en étant aujourd'hui rassemblées dans un même cycle autour d'un instrument unique. La tessiture de l'alto, ouvrant vers les graves comme vers les aigus, en fait l'instrument conciliateur par excellence.

L'un des premiers à avoir perçu les possibilités solistiques de l'alto, Robert Schumann aura inspiré de nombreux compositeurs romantiques. Johannes Brahms, grand ami de Schumann, composera à la fin du siècle deux sonates pour alto ou clarinette. Le timbre mystérieux de l'alto, proche de la voix humaine et de ses inflexions, a séduit le XIX^e siècle, dans une dynamique qui se poursuit jusqu'à nos jours. Les *Märchenbilder* ont une place toute particulière dans le répertoire des altistes, puisque ce sont les premières pièces pour cet instrument qui soient écrites sans forme sonate ni thème et variations. En outre, l'alliance de l'alto et de la clarinette, au départ une conception mozartienne mais jusqu'alors peu employée, devient grâce aux *Märchenerzählungen*, un modèle pour d'autres compositeurs romantiques, notamment Karl Reinecke et Max Bruch.

Ces pièces sont une véritable confidence de l'âme où l'on retrouve Eusebius le méditatif, et l'esprit qui s'en dégage prédomine sur le choix du timbre qui, à lui seul, définirait l'œuvre. En effet, les titres choisis par Schumann évoquent tous une rêverie profondément poétique. Il se serait senti proche du poète Novalis qui s'exprime ainsi sur le conte : « *Das Märchen ist gleisam der Kanon der Poesie – alles Poetische muss märchenhaft sein. Der Dichter bete den zufall an... Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge ohne Gegebenheiten – z. B. eine musikalische Fantasie – die harmonischen Folgen einer Äolsharfe – die Natur selbst... Das Märchen ist ganz musikalisch.* Le conte est pour ainsi dire le canon de la poésie – tout ce qui est poétique doit participer de la nature du conte. Le poète est un adorateur du hasard... Un conte est en fait semblable à un songe sans logique. Un ensemble de choses merveilleuses sans événement – par exemple une fantaisie musicale – les suites harmoniques d'une harpe éolienne – la nature même... Le conte est tout entier musical. »

POLARITÉ SCHUMANNIENNE

PAR ANNE-LISE GASTALDI

« *Tout près de la porte, en pleine lumière, Kreisler vit sa propre image,
son double qui courait à ses côtés.* »
Hoffmann (*Le Chat Murr*)

La dualité s'inscrit au cœur de la personnalité schumannienne, elle la constitue autant qu'elle la menace. L'œuvre l'exprime sans toujours la résoudre. Cette dualité se retrouve dans l'attitude de Schumann vis-à-vis de la transcription : il la pratique (les *Phantasiestücke* op. 73 pour clarinette furent aussi écrits pour violoncelle, les *Romances* pour hautbois ont été créées au violon) en même temps qu'il s'en défie. Ce double mouvement d'attraction et de répulsion fait ainsi de la transcription un révélateur privilégié de la polarité intime du compositeur.

Il ne semble donc pas sacrilège d'interpréter à l'alto des pièces écrites pour le hautbois, clarinette ou cor : ce « travestissement » inédit, on serait tenté d'écrire inouï, souligne la nature double des morceaux sans pour autant la trahir, l'alto ici, comme tout masque, dissimule pour mieux révéler. Par ses sonorités inhabituelles, il exalte les tensions de l'œuvre et rend justice d'une autre manière à la dualité de la musique schumannienne. On pourrait ajouter qu'à la diversité des voix de la clarinette, du hautbois, du cor et de l'alto s'oppose un élément stable et unificateur, celui du piano, qui joue en quelque sorte le rôle que le compositeur attribuait à Maître Raro : « Eusebius et Florestan sont ma double nature et Raro l'homme que j'aimerais les voir fusionner. » Le piano est le conciliateur au sens fort du terme, celui qui apaise les contradictions, et c'est par sa constante présence que s'affirme l'unité de ce disque.

DES ORIGINES ET DE LA VALEUR DE LA TRANSCRIPTION MUSICALE AU XIX^E SIÈCLE

PAR CÉCILE REYNAUD

Nous sommes héritiers d'une conception esthétique frappée au coin du romantisme, qui implique une sorte de « sacralisation » du texte musical original, à l'égal d'un texte poétique. Schumann n'est pas le moindre des chantres de cette authenticité : cependant, nous verrons que son attitude vis-à-vis de la transcription n'est pas dénuée d'ambiguïté, et il s'est souvent permis, dans la pratique, ce qu'en tant que journaliste critique de la *Neue Zeitschrift für Musik*, il aurait sans doute interdit.

TRANSCRIPTIONS, ARRANGEMENTS : POUR OU CONTRE L'IDÉE D'UN « TEXTE » MUSICAL INTOUCHABLE

Les arrangements et la transcription ont été couramment pratiqués au cours du XIX^e siècle. Beethoven lui-même a « arrangé » nombre de ses propres compositions : le concerto pour violon, transposé pour le piano ; la sonate pour piano op. 14 no 1, pour quatuor à cordes ; la marche funèbre de la sonate pour piano op. 26, pour orchestre et même la deuxième symphonie, pour violon, violoncelle et piano... Pourtant, les arrangements ont été en même temps l'objet d'une sévère critique de la part de cette école d'avant-garde que fut le romantisme. Au premier rang des détracteurs, Liszt, Berlioz et Schumann, qui ont pourtant eux-mêmes pratiqué et utilisé ces genres. Liszt, virtuose, a transcrit, paraphrasé, varié et réduit de nombreuses partitions que son époque avait rendues célèbres. Berlioz, après avoir honni les arrangements de Castil-Blaze pour le *Freischütz* de Weber, a arrangé cette même œuvre pour la scène de l'Opéra de Paris, y ajoutant des récitatifs chantés. Quant à Schumann, son métier de critique lui-même, qui lui faisait pourtant considérer comme primordial le respect de l'œuvre originale, l'amena à utiliser la transcription comme un outil fondamental : ce n'est que grâce à la partition pour piano de la *Symphonie fantastique* qu'il put, par exemple, prendre connaissance de l'œuvre de Berlioz et publier le célèbre compte-rendu qui fit connaître l'œuvre dans toute l'Europe.

Si ces trois compositeurs, pourtant, ont proclamé leur opposition au genre de l'arrangement, c'est au nom du principe, nouveau à l'époque, selon lequel le texte musical, comme le texte poétique, devait être considéré comme « sacré » et intouchable. En musique comme dans les autres arts, il y avait une œuvre « originale », et les nécessités de l'exécution ne devaient pas la déranger.

Les deux positions – texte intouchable ou texte accessible aux modifications – vont se lire au début du XIX^e siècle dans ce que le musicologue allemand Carl Dahlhaus a appelé un « dualisme stylistique » : deux styles principaux, celui de Rossini et celui de Beethoven, semblent se faire jour dans le paysage musical.

Rossini et Beethoven semblent représenter alors deux conceptions opposées de la musique. L'une est centrée sur l'opéra, et l'autre sur la musique instrumentale. Mais le clivage dépasse celui-là. C'est leur conception de la musique et de son statut parmi les autres arts qui sépare les deux écoles. Beethoven, comme l'a montré Dahlhaus, introduit dans le jugement sur la musique, et dans la pratique du métier de compositeur, l'idée qu'il s'agit d'un art au sens suprême du mot. Signification dont étaient déjà dotés les arts figuratifs ou la poésie, mais qui était déniée à la musique, considérée encore début du XIX^e siècle comme un pur art d'agrément. Cette conception aurait été en revanche complètement étrangère à Rossini, davantage tourné vers l'esthétique du XVIII^e siècle.

Pour Beethoven, la partition d'une symphonie représenterait un « texte » intouchable. Une partition de Rossini, en revanche, serait un simple modèle proposé pour l'exécution, car c'est bien l'exécution, et non l'idée d'un « déchiffrement » d'un « texte » intouchable, qui est au centre de la pensée musicale de Rossini. Pour les besoins de l'exécution, l'œuvre peut être transformée, sans que l'on considère pour autant que sa nature profonde soit violée. En d'autres termes, il n'existe pas véritablement de « version authentique » d'un opéra de Rossini : seules existent une série de versions, de « transcriptions », qui possèdent toutes la même légitimité. Il n'y a pas chez Rossini opposition entre « authenticité » du texte et recherche de l'« effet », mais pour lui, la musique réside surtout dans l'exécution.

La position des romantiques sur la transcription et l'arrangement peut se lire à la lumière de cette opposition entre écoles rossinienne et beethovenienne. Chez Berlioz, Liszt et Schumann, l'œuvre musicale, comme chez Beethoven, acquiert un statut de texte intouchable. Dès lors, l'« arrangement » d'une œuvre originale pourrait être considéré comme sacrilège.

Cependant, si tous l'ont également pratiqué, c'est du fait des fonctions très diverses que ce genre a pu occuper au XIX^e siècle : essentiel à la diffusion de la musique, il ne pouvait avoir qu'un rôle central dans la vie musicale de ce siècle d'échanges culturels actifs. Et si les arrangeurs de musique ont été rebaptisés par Berlioz « dérangers », les transcriptions ont été en revanche le cadre dans lequel une véritable création musicale a pu s'épanouir. Transcrire pour le piano la Cinquième de Beethoven ou la Fantastique de Berlioz n'a pas seulement permis à Liszt de diffuser les œuvres de ces compositeurs auprès du public contemporain : cette expérience a constitué également un laboratoire d'où son écriture pianistique, et après elle celle de tout le XIX^e siècle ont tiré leur extraordinaire complexité. La transcription, quand elle est le fait des interprètes eux-mêmes, semble donc acquérir ses lettres de noblesse : car elle appartient alors au domaine de la création.

NÉCESSITÉ DE LA TRANSCRIPTION : DE LA *HAUSMUSIK* À LA VOGUE DU PIANO

La « transcription » musicale a donc été l'objet de bien des débats esthétiques et théoriques dès le début du XIX^e siècle : mais ce genre séculaire n'en a pas moins continué à être largement pratiqué.

La transcription peut être définie par référence à cette pratique plus large qu'on appelle les « arrangements » et qui habite toute la musique occidentale, depuis les œuvres liturgiques médiévales jusqu'à nos jours. Les œuvres « arrangées » sont issues d'œuvres originales, mais modifiées pour les besoins du moment : nécessité de passer de la voix à l'instrument (les madrigaux anglais du XVII^e siècle, par exemple, sont écrits la plupart du temps pour voix comme pour luth) ; nécessité de changer le support instrumental ; volonté, dans le domaine de l'opéra par exemple, d'adapter une œuvre au goût spécifique d'un public, en pratiquant dans le livret et la partition des « coupures » ou des modifications dans l'intrigue.

L'habitude de transcrire une pièce d'un médium à un autre était bien évidemment inscrite dans la pratique musicale des cours européennes avant le début du XIX^e siècle. Ce sont des pratiques sociales, comme celle de la *Hausmusik* en Allemagne qui peuvent contribuer à expliquer l'existence et la nécessité de la transcription. Musique que l'on exécute en famille, entre amis ou devant un cercle restreint de personnes, musique domestique en un mot, cette *Hausmusik*, dans laquelle s'inscrit la pratique de la musique de chambre chez Schumann, devait donc permettre aux amateurs de pratiquer des types de répertoires variés, requérant des instruments de type divers. Certains instruments, à l'époque, sont plus que d'autres les supports de la transcription. Parmi eux, bien sûr, le piano, de par sa puissance assimilatrice, et sur lequel on reviendra. Parmi eux également, mais pour des raisons opposées, des instruments « rares », au répertoire moins vaste, comme l'alto. En effet, bon nombre d'arrangements ont trouvé au XIX^e siècle leur origine dans la volonté des instrumentistes d'élargir le répertoire de leurs instruments qui n'avaient pas été dotés d'un corpus suffisant de partitions originales.

D'autres facteurs ont évidemment contribué au cours du XIX^e siècle à l'usage de plus en plus fréquent de la transcription. Le moindre d'entre eux n'est pas la vague croissante que connaît alors le piano. Cet instrument, encore nouveau au début du XIX^e siècle, va bientôt rendre habituelle la transcription, et même la transformer en une forme nouvelle de composition. Il ne s'agira plus seulement de faire passer « fidèlement » d'un médium à un autre, mais, à partir de l'œuvre originale, de composer une autre œuvre, de la « varier » et de la « paraphraser ». Les paraphrases des grands pianistes – par exemple la Paraphrase sur le *Don Giovanni* de Mozart par Liszt – ne sont pas loin parfois de cette forme éminemment créatrice qu'est le « caprice ».

Aussi faut-il bien comprendre enfin la transcription, moyen de divulgation de la musique, genre lié à la musique pratiquée en famille ou entre amis, comme le lieu aussi où pouvait s'exercer la fantaisie créatrice des interprètes, devenus créateurs, compositeurs, par la grâce de la transcription. C'est en transcrivant pour piano les symphonies de Beethoven, ou en faisant passer au clavier les effets prodigieux que Paganini avait donnés à entendre sur le violon que Liszt a inventé le langage musical de ses compositions pour piano.

Chez Schumann, la transcription occupe diverses fonctions : le compositeur avait prévu, dans le cadre de la *Hausmusik*, la transcription éventuelle de ses œuvres d'un instrument à l'autre. Il a pratiqué aussi la transcription « simplificatrice », en écrivant, par exemple, l'accompagnement pianistique complet pour les Six Sonates pour violon seul de Bach, ou pour les Caprices de Paganini : ces accompagnements étaient destinés à rendre les œuvres originales accessibles aux instrumentistes dépourvus de la virtuosité nécessaire. Il a enfin également pratiqué une transcription « créatrice » : interprète et compositeur, pianiste comme Liszt, il a transcrit, lui aussi, les Caprices pour violon de Paganini (*Six Études d'après les Caprices de Paganini*), dans une écriture qui n'était plus, cette fois, une simplification, mais une totale réinvention d'un langage virtuose pour le piano. Loin de toute facilité réductrice, de tout éloignement du sens original, la transcription semble bien plutôt être alors ce lieu privilégié où peuvent se rencontrer, en une seule et même personne, interprète et compositeur.

PRÉSENTATION DES ŒUVRES

PAR SANDRINE BLONDET

Dans la vie de Robert Schumann, l'année 1849 éclaire de son extraordinaire fécondité une période tranquillement morne, certes entrecoupée de graves crises de dépression. Installés depuis 1844 à Dresde, qu'ils quitteront en 1850 pour Düsseldorf, les Schumann mènent une existence calme, brutalement perturbée par les événements révolutionnaires de 1849 qui éveillent chez lui une terreur révélatrice tout à la fois de son embourgeoisement et de son repli sur soi. La fougue de la décennie 1830 a laissé place à une vie de famille bien rangée, méthodiquement consignée, jusqu'aux moindres détails, dans les carnets de Schumann. Leurs séances conviviales de musique de chambre offrent par ailleurs à Clara une salutaire compensation aux occupations quotidiennes d'une famille toujours plus nombreuse (en 1849 naît leur sixième enfant). Musicalement enfin, la série de musique de chambre de 1849 opère un retour à la miniature, après qu'ont été expérimentées les grandes formes de la symphonie (les deux premières datent de 1841), de l'oratorio (*Le Paradis et la Péri*, 1843) et de l'opéra (en 1849 sont achevées *Genoveva* et la majeure partie des *Scènes de Faust*).

Le 14 février, Schumann compose ainsi l'*Adagio et Allegro* pour piano et cor op. 70 : il débute avec une élégance de bonne famille, sensible dans les longues phrases étirées, au chromatisme langoureux, que déploie ici l'alto (originellement le cor), tandis que le piano lui répond sur une mélodie simple et calme, qui s'enroule sur elle-même avec indolence. Dans l'*Allegro*, les triolets de l'alto imposent une précipitation presque désordonnée, qui se résout pourtant en une arabesque plus tendre et maîtrisée. Intitulé à l'origine *Romance et Allegro*, l'op. 70 se poursuit la même année avec les *Trois Romances* op. 94, ici pour alto (originellement hautbois) et piano. De tonalités homonymes (la majeur, la mineur, la majeur), ces trois pièces se caractérisent par leur modeste simplicité, explicitement mentionnée par les indications initiales (Pas vite, Simple et intérieur, Pas vite).

Malgré son registre globalement très aigu, que la transcription pour alto rend encore plus tendu et vibrant, la première ne se départit jamais d'une certaine pudeur, qui n'exclut toutefois pas quelques moments d'abandon : les dernières mesures proposent ainsi un instant d'intime recueillement, la contemplation intérieure suit son cheminement secret sans que rien ne semble pouvoir la troubler ni même l'effleurer. La deuxième pièce débute avec la même sagesse raisonnable, « presque trop sérieuse » comme disaient les *Scènes d'enfants* op. 15. L'ensemble enfin s'achève dans l'apaisement général de la coda de la troisième pièce : la tendresse du piano berce les soupirs nostalgiques de l'alto, jusqu'à la sérénité lumineuse du la majeur final.

Peu d'exubérance, donc, dans ces œuvres. Par leur ambiance générale, d'un lyrisme recueilli, par leurs titres mêmes, ces pièces manifestent la volonté de contenir toute exaltation fantasque dans les limites d'une expression prudemment maîtrisée, dont témoigne le mot « Romance ». Assagissement musical qu'il est bien tentant de lier à l'embourgeoisement du Schumann de 1849. L'évolution, pourtant, est loin d'être aussi monolithique et prévisible. Les œuvres sagement classiques, en effet, en côtoient d'autres dont les titres seuls suffisent à évoquer les amours littéraires du jeune Schumann. C'est à celles-ci qu'appartiennent les *Phantasiestücke* op. 73 (12 février 1849) les *Märchenbilder* op. 113 (1851) et les *Märchenerzählungen* op. 132 (1853). L'opus 70 et l'opus 73 inauguraient ainsi conjointement, à deux jours d'intervalle, deux perspectives divergentes. La sage romance y avait certes sa place ; ne manifeste-t-elle pas elle-même, d'ailleurs, certaine bizarrerie ? Dans l'opus 70 par exemple, la section centrale de l'*Allegro*, feutrée, dans la tonalité de si majeur très éloignée du la bémol majeur initial, assombrit d'une menace voilée le discours, toujours identique et pourtant toujours différent : les basses du piano et le thème de l'alto rappellent l'*Adagio*, rendu méconnaissable par le registre grave et l'ambitus restreint où se voit confinée la mélodie, réduite à la seule cellule chromatique constamment répétée. Le retour du thème de l'*Allegro* sonne alors comme une explosion libératrice et rassurante, en ce qu'elle nous ramène, après ce souffle fugace d'inquiétante étrangeté, en terrain familier. Les *Romances* op. 94 ont elles aussi leurs moments de trouble, sinon d'angoisse : c'est par exemple l'appel nostalgique que lance la première, ou le grondement sourd de la deuxième, dont les syncopes donnent à la ligne mélodique un dessin heurté. La troisième *Romance*, enfin, joue de

brusques ruptures de tempo : la phrase s'arrête, repart, le débit prend une allure en accordéon, assortie d'effets de nuances comparables, *forte / piano*, qui rappellent la formule de Jean-Paul : « Passer du bain de vapeur de l'émotion au bain glacé de la satire. »

Outre cet absolu littéraire de sa jeunesse, Schumann retrouve ainsi, au sein même de ses œuvres en apparence les plus sobres, l'*Humor* cher à ses compositions pour piano de la décennie 1830. Entre sautes d'humeur et pointes d'humour, l'*Humor* désigne à la fois chaque humeur particulière et la succession de toutes. Libre vagabondage, instable, il a la versatilité de l'humeur et la légèreté de l'humour, et évolue par saccades, au gré des fluctuations fuyantes de l'instant et de la fantaisie. Le terme même de « fantaisie » d'ailleurs, ne traduit que partiellement ce que Hoffmann y met d'invention et de fantastique. Ses *Phantasiestücke* se déploient dans un univers imaginaire, teinté de sombres mystères, où Freud voyait l'archétype de « l'inquiétante étrangeté ». *Humor*, *Phantasie* et *Märchen* renouaient ainsi, en 1849, avec un passé riche d'admiration littéraires, où se retrouvent pêle-mêle Jean-Paul, E. T. A. Hoffmann et le maître de chapelle Kreisler, les contes de Tieck, d'Eichendorff... Voisinage du merveilleux et du fantastique où se rejoignent les deux extrémités de la vie de Schumann, comme les deux pôles d'une même inspiration jamais entièrement tarie.

La *Phantasie*, qui laisse libre cours aux visions quasi hallucinées, à la diversité fantasque de l'*Humor*, est la source d'une longue série schumannienne : *Phantasiestücke* pour piano op. 12, op. 111, *Phantasiestücke* pour piano, violon et violoncelle op. 88, *Phantasiestücke* pour piano et clarinette op. 73. La première des trois pièces op. 73, conçues comme une suite continue, se pare de la douceur presque timide de la clarinette, laquelle prend progressivement de l'assurance, développant chaque fois davantage sa phrase mélodique. Au milieu de la pièce, sûre de son charme, elle s'autorise une longue séquence débordante de grâce nonchalante. C'est en revanche le piano qui donne d'emblée à la deuxième pièce sa vivacité riieuse ; la clarinette entre peu après dans le jeu, avec une légèreté complice, peut-être plus modérée. La troisième pièce, « Rapide et avec feu », marque une brutale rupture. C'est une course enfiévrée dont l'élan initial se fige aussi vite qu'il a pris son essor, pour repartir de plus belle. Un moment plus lyrique, où souffle

le souvenir de la première pièce, prépare une section secrète et feutrée, rapidement emportée par une coda toujours plus impétueuse.

Dans les dernières années de sa vie, Schumann revient une dernière fois à l'atmosphère merveilleuse du conte. Les *Märchenbilder* op. 113, composés à l'occasion de la venue à Düsseldorf du violoniste Joseph von Wasiliewski qui les créa à l'alto avec Clara au piano, sont sans doute la plus connue de ses dernières œuvres de musique de chambre. La première de ces « Images de contes de fées » est une méditation lente, immobile, douloureuse. À la chaude plénitude du timbre de l'alto répond la nostalgie du piano, ombré de mélancolie, ailleurs d'une sérénité plus volontaire. Un frissonnement nerveux lance la deuxième, sorte de cavalcade hors d'haleine où les deux instruments exultent dans une euphorie partagée. Vient ensuite la tension accrue de la troisième pièce : les oscillations fébriles de l'alto suggèrent d'inquiétants frémissements, comme étouffés par la brume des accords immatériels du piano. Fugitivement éclairci par un court dialogue entre les deux partenaires, l'ensemble achève sa course folle dans un regain de tension. L'œuvre se clôt sur la lenteur résignée de la quatrième pièce, tendre cantilène à « l'expression mélancolique ». L'*ostinato* des basses assure une stabilité propice à l'épanchement lyrique, où les deux instruments s'enrichissent mutuellement. Tour à tour enjoué et plus sérieux, rieur et méditatif, le discours aura ainsi dévoilé, d'une pièce à l'autre mais aussi à l'intérieur d'un même tableau, l'humeur versatile d'un esprit fantasque que l'univers merveilleux du conte incite à se déployer en toute quiétude.

La veine du *Märchen* se poursuit avec les *Märchenerzählungen* pour clarinette, alto et piano op. 132, dont la grâce narquoise rend l'étrangeté encore plus inquiétante. La première se signale par ses incisives piquées qui, l'air de rien, avec une sorte d'espièglerie contenue, viennent constamment pervertir des élans confiants, presque lyriques. L'alto et la clarinette s'y livrent avec grâce et élégance à une véritable parade de séduction, dont l'essor se voit pourtant également démenti par la dureté des aigus. Dans la deuxième, plus résolue, la prégnance immédiate du décrochement mélodique autorise toutes les discordances, toutes les bizarreries. Les timbres aigres de la clarinette et de l'alto disloquent la mélodie en une pantomime grotesque et désordonnée.

Le chromatisme mélodique et harmonique, les brusques décrochements de tessiture, sur des intervalles toujours plus distendus jusqu'à la déchirure, confèrent à l'ensemble son allure saccadée, anarchique. Ces cris inarticulés sont à peine interrompus par une section centrale insolite, chanson populaire désinvolte dont la légèreté doit beaucoup à la nonchalance chaloupée et quelque peu gouailleuse du triolet et des contretemps du piano. Tout se fige dans les quatre dernières mesures : dépourvu de toute assise rythmique, le discours trébuche, le sol se dérobe à chaque intervention. La troisième pièce est plus calme, figée dans le murmure du piano dont le profil descendant entrave tout élan. La mélodie cherche à s'élever dans un registre toujours plus aigu, où règne pourtant la même immobilité fantomatique, due au statisme des pédales et des doubles du piano. La quatrième, enfin, est une fausse fanfare, asphyxiée par l'omniprésence du rythme pointé, des appoggiatures, des accords massifs et syncopés du piano ; au milieu se noue entre clarinette et alto une conversation badine, troublée par l'accompagnement haletant du piano. Là encore, le discours se fige progressivement ; tout y est forcé, d'un poids qui colle aux semelles, comme dans ces rêves où l'impression de mouvement n'accuse qu'un dérisoire piétinement sur place. Là peut-être s'entend la prescience, dangereusement menaçante en cette année 1853, de la folie qui guette Schumann et le précipitera bientôt dans les flots du Rhin.

MUSIC FOR A NEW GENRE

BY VINCIANE BÉRANGER

Music for one solo instrument and piano belonged to a new genre situated midway between chamber music and the lied. As the 1840s progressed, Robert Schumann gradually reduced the size of his instrumental ensembles: he went from a quintet to a quartet with piano (1842), then to a trio (1847), and finally in 1849 to pieces for one solo instrument and piano. The poetic atmosphere of each of these pieces is of prime importance; the choice of the solo instrument is less so. Although Schumann defined the general color of the pieces through his original choice of solo instrument, he had often imagined another possibility from the outset. The *Phantasiestücke*, for example, were written for the clarinet, but also for the violin or cello. Differences exist between the string and the clarinet versions: the rising eighth notes of the third piece become sixteenth notes. These pieces were also arranged for piano duet during Schumann's lifetime, in 1851, and then again for solo piano. The *Romances* (composed in 1849), were not played on the oboe until 1863. The *Adagio and Allegro* was performed for the first time on violin and piano, with the horn part transposed up an octave. In this recording, the viola plays the violin version. In the *Märchenbilder*, a violin part was provided as an alternative to the viola, while in the *Märchenerzählungen* a clarinet part was offered as an alternative to the violin part.

When Robert Schumann was still living, the instrumentation of his chamber works was closely allied to his family circle, his musician friends, and to the possibility of playing a certain piece at a given moment. These works already resembled each other in their atmosphere and spirit. In this recording, they are unified in a new way through the use of a single solo instrument. The viola, whose compass includes both high and low tones, is the ideal instrument for bringing these works together.

Schumann was one of the first composers to appreciate the viola's potential as a solo instrument. His example inspired numerous other Romantic composers. Johannes Brahms, a close friend of Schumann, composed two sonatas for viola or clarinet at the end of the 19th century. The viola's

mysterious timbre, so closely resembling the sound and inflections of the human voice, fascinated the 19th century; interest in the instrument has continued up to the present day.

The *Märchenbilder* occupy a special place in the viola repertoire: never before had pieces which were not sonatas or theme and variations been written expressly for that instrument. The *Märchenbilder's* association of the viola and the clarinet (a combination first used by Mozart but then largely forgotten) became a model for other Romantic composers, notably Karl Reinecke and Max Bruch.

These pieces should be thought of as confidences from Schumann's soul. They contain many traces of the contemplative Eusebius, and the atmosphere they create is more important than the choice of the solo instrument's timbre. Schumann's titles evoke a profoundly poetic reverie. He would have agreed with the poet Novalis when he said of the fairy tale, "*Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie — alles Poetische muss mär-chenhaft sein. Der dichter bete den zufall an – Ein Begebenheitnen – z.B. eine musikalische Fantasie – die harmonischen Folgen einer Aolsharfe – die Natur selbst – Das Märchen ist ganz musikalish.*" The fairy tale is a model for poetry. All things poetic must contain elements of the fairy tale. The poet adores chance – a tale is like an illogical daydream, a series of enchanted things. For example, a musical fantasy – the harmonic progressions of an aeolian harp – nature itself... the fairy tale is musical from beginning to end.

SCHUMANN'S POLARITY

BY ANNE-LISE GASTALDI

*"Just near the door, in direct lights, Kreisler saw his own image,
his double, running beside him."
Hoffmann (Kater Murr)*

Duality lies at the heart of Schumann's personality; duality was not only one of that personality's integral parts, but also represented a threat to it. Schumann's works express this, but are not always able to resolve it. Duality is also apparent in Schumann's attitude towards transcription. Although he professed to dislike it, he did practice it. Examples include his transcription of the clarinet *Phantasiestücke* op. 73 for the cello, and the oboe *Romances*, originally written for the violin. Schumann felt both attraction and revulsion for transcription. These very feelings render the transcriptions privileged points from which to view the polarity inherent in his personality.

In this light, it does not seem a sacrilege to play pieces written for the oboe, the clarinet or the French horn on the viola. This surprising – unheard of, even – “travesty” emphasizes the pieces' double nature, but does not betray them. The viola, like any mask, conceals in order to reveal. Its unusual sound exalts the tensions in these works, and brings out the duality in Schumann's writing in new ways. The diverse voices of the clarinet, the oboe, the horn and the viola are brought together by the stable, ever-present piano, which acts here as a sort of Master Raro. Schumann wrote: “Eusebius and Florestan are my double nature, and Raro is the man in whom I would like to see them combined.” In this instance the piano is a true conciliator: it smooths out contradictions and brings a constant unifying presence to this recording.

ON THE ORIGINS AND USES OF THE MUSICAL TRANSCRIPTION IN THE 19TH CENTURY

BY CÉCILE REYNAUD

People today have inherited an idea of music much influenced by the Romantic movement. This view implies a sort of sacralisation of the original musical text, and is similarly applied to literary texts. Schumann strongly promoted this point of view in his articles of musical criticism. Schumann's attitude towards transcription was, however, not without ambiguity, as we shall see, and he often did in practice what the musical critic of the *Neue Zeitschrift für Musik* would probably have forbidden.

TRANSCRIPTION AND ARRANGEMENTS: PROS AND CONS OF THE 'UNTOUCHABLE' MUSICAL TEXT

Transcriptions and arrangements were common practice in the 19th century. Beethoven arranged several of his own compositions: he transposed the Violin Concerto for piano; the Piano Sonata op. 14 no. 1 for string quartet; the Funeral March from the Piano Sonata Opus 26 for orchestra; and even the Second Symphony for piano trio. However, the practice of arrangement was severely criticised by the avant-garde of the time, the Romantic school. Liszt, Berlioz and Schumann were high on the list of detractors, although they themselves used and wrote transcriptions and arrangements. Liszt transcribed, paraphrased, reduced and wrote variations on numerous well-known scores. Berlioz, after heaping shame upon Castil-Blaze's arrangements of Weber's *Freischütz*, arranged the work himself for the Paris Opera, and even added sung recitatives. Schumann's work as a musical critic – in which he professed boundless respect for the original work – obliged him to use transcriptions as a working tool. It was through the piano score of Berlioz' *Symphonie Fantastique*, for example, that he was able to discover the work and to publish the famous article which made it known throughout Europe. If these composers were able to proclaim their opposition to arrangement, it was due to a new principle according to which musical texts, like their literary counterparts, were considered 'sacred' and untouchable. On this view, the 'original' piece of music should never be altered for the demands of mere performance.

Two positions existed at the beginning of the 19th century: one which defended an untouchable text, and another which permitted textual modification. The German musicologist Carl Dahlhaus calls this "stylistic dualism". Rossini and Beethoven represented the opposing points of view. Rossini's work focused on opera, Beethoven's on instrumental music, but the difference between the two was more profound. Their conceptions of music, and of its place among the other arts, were vastly different. As Dahlhaus has shown, Beethoven introduced the notion of music and of composition as art in the highest sense of the word. Music, unlike the figurative arts or poetry, was still considered at the beginning of the 19th century to be no more than something charming and pleasurable. Beethoven's point of view would have been completely foreign to Rossini, who was closer to 18th century aesthetics.

For Beethoven, the score of a symphony represented an untouchable text. A Rossini score, on the other hand, was a simple model for performance – because performance, and not the decoding of an unalterable text, was at the heart of Rossini's musical concerns. When necessary for performance, a work could be transformed without violating its true meaning. In other words, there is no 'authentic' version of a Rossini opera, but instead a series of different versions or 'transcriptions', each equally valid.

There was no conflict for Rossini between the 'authenticity' of a text and the search for a particular effect: for him, music meant performance and nothing more. The position of Romantic composers on transcription and arrangement can be observed through the opposing viewpoints of Beethoven and Rossini. For Berlioz, Liszt, and Schumann, the musical work was an untouchable text, as it had been for Beethoven. Any arrangement of the original work was considered a sacrilege. However, all these composers wrote transcriptions themselves. They did so because transcription was of utmost importance in the 19th century. It was essential to the dissemination of music, and played a central role in musical life at a time when cultural exchanges were widespread. Even if Berlioz called musical arrangers 'musical derangers', transcriptions were actually a way in which true musical creation occurred. Liszt's piano transcriptions of Beethoven's Fifth Symphony and Berlioz' *Symphonie Fantastique* not only allowed these works to be introduced to the public, but also permitted Liszt

to develop his own writing for the piano, which was in turn reflected in the extraordinarily complex pieces written for that instrument in the later 19th century. Transcriptions written by performers themselves gradually acquired acceptance; they too were considered part of the creative domain.

THE NECESSITY OF TRANSCRIPTION: FROM HAUSMUSIK TO THE PIANO'S POPULARITY.

Although musical transcription was the object of numerous esthetic and theoretical debates from the beginning of the 19th century on, it was a genre which was practiced on a wide scale. Transcription can be distinguished from the larger practice known as arrangement. Arrangement has been used throughout Western music, from medieval liturgical works up to the present day. Arrangements are made from original works, and are adapted according to the needs at hand. Sometimes an instrument was used in place of a voice, as in the English 17th-century madrigals written for both voice and lute. Sometimes it was necessary to change a work's instrumental accompaniment, and at other times, in opera, for instance, to adapt a work to a specific public by making cuts in the libretto and the score or in modifying the plot.

Transcribing a piece from one medium to another was a well-established practice in European courts before the beginning of the 19th century. Social practices such as *Hausmusik* in Germany can help in understanding the existence and use of transcription. *Hausmusik* was played in the family circle, by friends, or before a limited number of listeners. It was, in a word, domestic music. Schumann's chamber works are clearly part of this genre. *Hausmusik* allowed amateur musicians to play a variety of repertoires which called for many different instruments. Certain instruments were better adapted to transcriptions than others, and the piano was the most common choice of all, as we shall see. At other times, transcriptions were destined for 'rare' instruments such as the viola, whose repertoire was rather limited. Many 19th-century arrangements were made by musicians in order to expand their own repertoire, which did not contain enough works written expressly for their instruments.

Other factors also contributed to the growing use of transcription in the 19th century. Not least of these was the growing popularity of the piano. Although still something of a novelty at the

beginning of the century, the piano increasingly participated in the spread of transcription and aided in its acceptance as a new form of composition. No longer was it a question of passing 'faithfully' from one medium to another; it became possible to compose an entirely new work based on the 'varied' or 'paraphrased' original. The great pianists' paraphrases – for example Liszt's paraphrase of Mozart's *Don Giovanni* – are not far removed from the eminently creative form of the caprice. It must also be emphasized that transcription was not only a means of musical dissemination linked to musical performances in the family circle or among friends, but also provided a framework for performers to exercise their creative talents. Musicians who wrote their own transcriptions became composers – and therefore creators – themselves. Liszt's transcriptions for piano of Beethoven's symphonies and his rewriting for the keyboard of Paganini's prodigious violin fireworks participated in the development of his own musical language for the piano.

Transcription fulfilled various functions for Schumann. When writing *Hausmusik*, he did not exclude the possibility of transcription from one instrument to another. He provided a piano accompaniment for Bach's Six Solo Violin Sonatas and for Paganini's Caprices. These simplified accompaniments were designed to make the works accessible to players who could not manage the original versions. Schumann also wrote one 'creative' transcription. He was a performer and composer like Liszt, and following Liszt's example, he again transcribed Paganini's Violin Caprices (*Six Etudes on Paganini's Caprices*). This time the work was not a simplification, but a complete reinvention of the Caprices for virtuoso piano. Transcription represented much more than a simple reduction or a distancing from the original work; it was a means through which composer and performer could merge in one person.

PRESENTATION OF THE PIECES

SANDRINE BLONDET

The year 1849 was a time of great productivity for Robert Schumann. It illuminated an otherwise calm and dreary period punctuated with serious depressions. The Schumanns lived in Dresden from 1844 until their move to Düsseldorf in 1850. They led a calm existence there, though Schumann was much alarmed by the revolutionary events of 1849. The terror he felt was a result of his increasingly bourgeois leanings and his withdrawal into his own world. The 1830s had been a time of fiery energy for Schumann; this had given way to a well-regulated family life whose every detail he methodically recorded in a notebook. The family's joyous chamber music sessions gave Clara Schumann a much-needed change from the daily tasks of raising their numerous children – the sixth was born in 1849.

Musically speaking, the year 1849 marked for Schumann a return to the miniature, after experiments with the larger forms of the symphony (his first two symphonies date from 1841), the oratorio (*Das Paradies und die Peri*, 1843), and the opera (Genoveva and most of Scenes from Faust were completed in 1849). On 14 February, 1849 Schumann composed the *Adagio and Allegro*, op. 70 for piano and horn. Its original title was *Romance and Allegro*. The piece opens with well-bred elegance and sensitive, drawn-out phrases of languorous chromaticism played by the viola (originally the horn); the piano answers with a simple, quiet melody that coils languidly about itself. In the Allegro, the viola's triplets rush along in an almost disorderly fashion, then come to rest in a more tender and controlled arabesque.

Schumann also wrote the *3 Romanzen*, op. 94 in 1849. Originally for oboe and piano, they are played here on the viola. The three pieces are in related keys (A Major, a minor, A Major), and can be characterized by their modest simplicity, explicitly called for by the composer in the tempo indications (*nicht schnell; einfach, innig; nicht schnell*). Although its range is generally very high – the transcription for viola makes it sound even more vibrantly tense — the first Romance rarely strays from a certain prudery, and contains only a few moments of abandon. The last few bars are intimate and contemplative; nothing can touch or disturb this final meditation. The second piece

opens with the same cautiousness and, like one of the *Kinderszenen* (op. 15) pieces, is “almost too serious” (*fast zu ernst*). The group finishes on a peaceful note in the Coda on the third Romance. A tender and soothing piano part underpins the viola’s nostalgic sighs, and the piece ends in a serene and luminous A Major. Very little exuberance is in evidence here. The pieces’ general atmosphere of contemplative lyricism is reflected in their title: they show no desire to express abandon or fantasy; here expression is carefully controlled, just as the word “*Romanzen*” calls for.

It is tempting to link this subdued musicality to Schumann’s increasingly bourgeois tendencies. The evolution of his works from this period, however, is not at all uniform or predictable. Classical, restrained works were written at the same time as others whose very titles evoke the literature Schumann had loved when he was young. The *Phantasiestücke*, op. 73 (12 February, 1849), the *Märchenbilder*, op. 113 (1851), and the *Märchenerzählungen*, op. 132 (1853) belong to this group. Opus 70 and opus 73, written only two days apart, show very different approaches. The careful romance had its place, of course, but is there not also a certain strangeness inherent in the opus 70 pieces? Take for example the central section of the *Allegro*: the muffled sounds in B Major – quite distant from the opening A flat Major – hint of secret menace in their unchanging but always varying dialogue. The bass notes in the piano and the viola’s theme are reminiscent of the *Adagio*. They are almost unrecognizable in such a low register, though, and because the melody is restricted to a single constantly-repeated chromatic phrase. The return of the *Allegro* theme sounds in this context like a liberating and reassuring explosion which, after such a troubling excursion into uncharted territory, returns the listener to familiar terrain. The *Romanzen*, op. 94 have their unsettling – even anguished – moments as well. These include the nostalgic call at the opening of the first Romance and the low growling and jerky, syncopated melody in the second. The Third Romance contains abrupt tempo changes. A phrase begins, stops, and begins again, only to collapse upon itself, with corresponding dynamic changes from forte to piano. Jean-Paul’s phrase, “going from the sauna of emotion to the ice-cold bath of satire” would fit here.

Schumann was inspired in these pieces – in appearance quite sober – not only by the literature he had loved as a youth, but also by the theory of the *humor affects* on which he had often

based his piano works in the 1830s. *Humor affects* refers to each fleeting mood as well as the succession of all moods. Free and unstable, the affects reflected the variety of changing moods and the lightness of humour; they constantly evolved according to the fleeting sensations of the moment. Even the term 'fantasy' only partially defines what Hoffmann meant in terms of imagination and the fantastic. Schumann's *Phantasiestücke* exist in an imaginary world tinged with the dark mystery in which Freud perceived the archetype of "unsettling strangeness". The *humor affects*, *Phantasie* and *Märchen* were brought together by Schumann in 1849, and can be linked to his admiration for Jean-Paul, E.T.A. Hoffmann, the *Kappelmeister* Kresiler, and the tales of Tieck and Eichendorff, among others. The marvelous and the fantastic are the point at which the two extremes of Schumann's life merged, two aspects of the fountain of inspiration which never went entirely dry for him.

The *Phantasie*, which gives free rein to almost hallucinogenic visions and a great variety of moods, inspired Schumann to write several works: *Phantasiestücke* for piano, op. 12 and op. 111; *Phantasiestücke* for piano, violin and cello, op. 88; *Phantasiestücke* for piano and clarinet, op. 73. The first of the opus 73 pieces, which were conceived as an uninterrupted suite, opens with almost timid sweetness in the clarinet part; little by little the clarinet becomes more self-assured as the development of the melodic line unfolds. In the middle of the piece, the clarinet, now sure of its charm, permits itself a long passage of nonchalant grace. The piano part provides the second piece's bubbling vivacity; here the clarinet is more moderated and participates less in the dialogue. The third piece, to be played "quickly and with fire" (*rasch und mit Feuer*), is quite different: the feverish racing of the beginning stops almost immediately, only to take off again even faster. A more lyrical passage containing parts of the first piece precedes a muffled, intimate section rapidly followed by an impetuous Coda.

During the last years of his life, Schumann returned to the enchanted world of the fairy tale. The opus 113 *Märchenbilder* were written on the occasion of the violinist Joseph von Wasiliewski's visit to Düsseldorf. They were first performed by von Wasiliewski on the viola, with Clara Schumann at the piano. They are probably the best known of Schumann's late chamber works. The first of

these fairy tale images is a sad, immobile meditation. The nostalgic piano part, overshadowed with melancholy and an otherworldly serenity, responds to the warmth of the viola's timbre. An agitated shudder sounds at the beginning of the second piece; it is followed by a euphoric race between the two out-of-breath instruments. The third piece is full of tension: the febrile oscillations of the viola suggest a restless quivering which is stifled by the fog of the piano's immaterial chords. The atmosphere lightens momentarily with a dialogue between the two instruments, only to take up its mad race once again. The work ends with the resigned slowness of the fourth piece, a tender cantilena to be played "with melancholy expression" (*mit melancholischem Ausdruck*). The *ostinato* bass line provides a support for lyrical outpourings; here the two instruments mutually enhance each other. The *Märchenbilder* are at once playful and laughing, serious and contemplative. They demonstrate Schumann's varying humours and the way in which the enchanted world of the fairy tale inspired him in both the individual pieces and the work as a whole.

Schumann continued his series of *Märchen* – tales – with the *Märchenerzählungen* for clarinet, viola and piano, opus 132. A sardonic gracefulness makes the work's strange atmosphere even more troubling. The first piece contains incisive staccato notes which nonchalantly, as if with contained mischievousness, interrupt confident lyrical passages. The viola and the clarinet perform a sort of elegant courtship dance whose soaring is somewhat curtailed by the harshness of the high notes. In the second, more resolute, piece, the vivid melodic line allows for every possible dissonance and bizarre twist. The sour tones of the clarinet and the viola break up the melody in a grotesque, confused pantomime. Melodic and harmonic chromaticism, sudden changes of range and ever-widening intervals confer to the piece a spasmodic, anarchic quality. These inarticulate cries are momentarily interrupted by a surprising middle section containing an airy popular song which owes its cheeky nonchalance to the piano's swinging triplets and syncopations. All movement ceases in the last four bars and, deprived of any rhythmic underpinning, the music falters. The third piece is calm, paralysed by the piano's murmuring whose descending line hinders all momentum. The melodic line tries to rise into an ever-higher range, but is constrained by the ghostly immobility of the pedal point and octaves in the piano part. The fourth and final piece is an aborted fanfare asphyxiated by the omnipresence of the piano's dotted rhythms,

appoggiaturas, and massive syncopated chords. The clarinet and viola dialogue in the middle section, but are troubled by the panting piano accompaniment. This piece contains another example of gradually stiffening music: everything sounds forced, and one is reminded of the sort of dream in which one wants to run away but can only paddle one's feet helplessly.

Could this be a foresight of the madness – already dangerously close in 1853 – which made Schumann throw himself into the Rhine?

RECORDED IN JULY 2000 AT ÉGLISE DU BON-SECOURS (PARIS)

FRANCK JAFFRÈS RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

MARCIA HADJIMARKOS ENGLISH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & JULIEN YSEBAERT ARTWORK

© BERNARD MARTINEZ COVER & INSIDE PHOTOS (P.2)

C STRONG INSIDE PHOTO (P.31)

OMF 707 © ZIG ZAG TERRITOIRES / OUTHERE MUSIC FRANCE 2001 © OUTHERE MUSIC FRANCE 2025



