

Apothéoses

MONSIEUR COUPERIN

Gli incogniti
Amandine Beyer

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

Apothéoses

La superbe, Sonade en trio. Bibliothèque Municipale de Lyon Ms. Mus. 129.949

- 1 | I.
- 2 | II.
- 3 | III. Très lentement
- 4 | IV. Légèrement
- 5 | V. Air tendre
- 6 | VI. Gayement

Concert instrumental sur le titre d'Apothéose

composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de LULLY. Paris, 1725

- 7 | Gravement. Lulli aux Champs Elisés: Concertant avec les Ombres liriques.
- 8 | Gracieusement. Air pour les mêmes
- 9 | Très viste. Vol de Mercure aux Champs Elisés, pour avertir qu'Apollon y va descendre.
- 10 | Noblement. Descente d'Apollon qui vient offrir son violon à Lulli, et sa place au Parnas
- 11 | Viste. Rumeur souteraine causée par les auteurs contemporains de Lulli
- 12 | Dolemmement. Plaintes des mêmes: pour les Flûtes ou des violons très adoucés.
- 13 | Très légèrement. Enlèvement de Lulli au Parnasse
- 14 | Largo. Accueil entre Doux et Agard, fait à Lulli par Corelli et par les muses italiénes.
- 15 | Gracieusement. Remerciment de Lulli à Apollon

Apollon persuade Lulli et Corelli, que la réunion des Goûts François et Italien doit faire la perfection de la Musique. Lulli et les muses Françaises. Corelli et les muses italiénes.

Essai en forme d'ouverture

- 16 | Elégamment, sans lenteur
- 17 | Légèrement
- 18 | Air léger / Second air

- 1'55
- 0'47
- 1'26
- 1'25
- 1'20
- 0'57
- 19 | Gravement
- 20 | Vivement. Saillie
- 21 | Rondement
- 22 | Vivement
- 2'11
- 1'37
- 1'28
- 1'42

Lulli jouant le sujet et Corelli l'accompnant. Corelli jouant le sujet à son tour, que Lulli acompagne. La Paix du Parnasse faite aux conditions sur la remontrance des muses françoises que lorsqu'on y parleroit leur langue, on diroit dorénavant Sonade, Cantade; ainsi qu'on prononce, ballade, Sérénade; etc. Lulli et les muses Françaises. Corelli et les muses italiénes.

Sonade en Trio

Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli, Grande Sonade en Trio. Paris, 1724

- 2'31
- 2'00
- 2'31
- 0'30
- 2'17
- 1'02
- 2'09
- 23 | Gravement. Corelli au pied du Parnasse prie les muses de le recevoir parmi elles.
- 24 | Gaÿment. Corelli charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joye. Il continüe ave ceux qui l'accompagnent.
- 25 | Notes égales et coulées, et modérément. Corelli buvant à la source D'hypocrène sa troupe continue
- 26 | Vivement. Entouziisme de Corelli causé par les eaux D'hypocrène
- 27 | Notes égales et coulées. Corelli après son Entouziisme s'endort; et sa troupe jouë le sommeil suivât très doux.
- 28 | Vivement. Les muses reveillent Corelli, et le placent auprès D'Apollon
- 29 | Gaÿment. Remerciment de Corelli
- 1'45
- 2'04
- 2'08
- 1'00
- 2'13
- 0'40
- 2'13

La Sultane* Sonade en quatuor. Bibliothèque Municipale de Lyon Ms. Mus. 129.949

- 30 | I.
- 31 | II.
- 32 | III. Air. Tendrement
- 33 | IV.
- 34 | V. Légèrement
- 35 | VI.
- 3'18
- 1'48
- 1'00
- 1'04
- 0'48
- 1'04

Gli incogniti

- Amandine Beyer, violon
- Alba Roca, violon
- Anna Fontana, clavecin
- Francesco Romano, théorbe
- Baldomero Barciela, viole de gambe
- Filipa Meneses, viole de gambe*

Je veux, Sancho, que tu saches que le fameux Amadis de Gaule fut un des plus parfaits chevaliers errants. Mais que dis-je, un des plus parfaits ? Il faut dire le seul, le premier, l'unique, le maître et le seigneur, le nord, l'étoile, le soleil. Qui l'imitera le mieux sera le plus proche d'atteindre à la perfection.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quichotte*

Histoires de triangles

L'être humain n'a d'autre choix que de suivre un modèle, de désirer ce que d'autres désirent... Certes, le concept d'un modèle inévitable, *médiateur* du désir, le fameux *désir triangulaire* des philosophes, réduit à bien peu l'originalité des individus que nous sommes. Pourtant, à voir avec quelle emphase ces mêmes individus sculptent dieux, idoles, héros, en inventent leur saoul, se chantent au travers de références, de projections, de définitions, on peut douter qu'ils ne nourrissent un quelconque complexe quant au phénomène. En vérité, ils se caractérisent par cet art de l'"Apothéose".

François Couperin en a composé deux. L'*Apothéose de Corelli*, publiée en 1724 dans le recueil des *Goûts réunis*, puis l'*Apothéose Composée à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*, publiée l'année suivante. Le désir de Couperin est clair : promouvoir la rencontre des styles musicaux français et italiens. D'un point de vue très français, bien sûr. Ni les Italiens, ni les Allemands, ne composent alors d'*apothéoses* ou de *tombeaux* (du moins en les présentant comme tels). Et puis si Lully garde encore, en France, trente ans après sa mort, son trône de pierre de taille, l'image de Corelli, en Italie, toute *arcadienne* qu'elle soit, n'attend pas la mort du musicien pour être brouillée par la myriade de concertos de Vivaldi "qui envahissent la moitié de l'Univers".

Dans la préface de la première *Apothéose*, c'est-à-dire celle où Corelli va être accepté au Parnasse après avoir prié les Muses, Couperin écrit : "Si quelque jour ma Muse s'élève au dessus d'elle même, j'oserais entreprendre aussi, dans un autre genre, celle de l'incomparable Monsieur de Lully ; quoique ses seuls ouvrages dussent suffire pour l'immortaliser." Corelli devrait donc remercier Couperin bien bas ; ce qu'il fait d'ailleurs, après que les Muses "le placent auprès d'Apollon".

Un an plus tard, la Minerve de Couperin s'est surpassée. Le musicien juge aussi, en fin de compte, qu'il est préférable de "diminuer le préjugé de ceux qui ne connoissent ses ouvrages [de Lully] que par la Renommée". Aussi, il ose. Il fait "honneur au plus grand homme en Musique". Ce dernier ne prie personne, il est carrément *enlevé* au Parnasse par Apollon lui-même. Là, il est accueilli par Corelli et les Muses italiennes, mais L'*Incomparable* ne remercie que le Dieu à la lyre.

Couperin y va tout de même assez fort ! Heureusement qu'Apollon, à la fin de l'*Apothéose* de Lully, "persuade Lully et Corelli, Que la réunion des Goûts français et Italien doit faire la perfection de la Musique". Bon, nos deux déifiés semblent d'abord dubitatifs puisqu'ils se livrent à un genre de duel où chacun joue à son tour le *sujet* (fort de son violon, Corelli se permet d'ailleurs une petite accélération et quelques harmonies osées dans la *reprise*). L'épreuve se conclut par une "Paix du Parnasse", au prix dérisoire de faire croire aux muses françaises que l'on dira désormais *sonade* et *cantade* dans leur langue... C'est alors l'occasion d'une formidable *Saillie*.

Ces compositions reflètent à souhait une époque unique : une crise d'identité culturelle qui provoque un débat esthétique (auquel Couperin prend part), qui aboutira même à une guerre de *Bouffons* certes, mais qui engendrera inévitablement ses dieux, idoles et héros. En Allemagne, où les goûts ne sont pas seulement réunis, mais mélangés sous les plumes de Heinichen, J.S. Bach, Telemann, puis Quantz et C.P.E. Bach, aucune tranchée n'est creusée.

Mais c'est justement cette tension, cette confrontation d'éléments disparates, ce difficile équilibre rhétorique et politique, qui fait de la musique des compositeurs français de l'époque un monde fascinant : on passe par deux *médiateurs*, on met en jeu deux *triangles*, souvent appréhendés comme antagonistes : la Grâce et la Passion. Remarquons ici la *Rumeur souterraine* de l'*Apothéose* de Lully, paraphrase déclarée des *concerti grossi* de Corelli, associée à un sentiment enflammé, qui s'immisce entre une *Descente* divine, noble marche, et une *Plainte*, sentiment intime, *adouci*, sur une mesure de loure. Chaque identité a son poids rhétorique et dresse donc un cadre théâtral.

De même, cette fameuse source d'*hypocrène*, source des Muses ouverte par une ruade de Pégase, à laquelle Corelli a la chance de boire (remarquons que Lully n'a pas besoin, lui, d'y tremper les lèvres), peinte par des articulations *coulées*. On peut d'ailleurs se demander, au regard de l'*Enthousiasme* soudain de Corelli, de ses triples croches en fusées, de quelle nature est le liquide qui y coule. *Enthousiasme* et breuvage qui expédient rapidement le virtuose de Rome chez Morphée comme les buveurs des *Saisons* chez Vivaldi, ou l'*Anacréon* de Rameau.

Même la graphie souligne l'élément théâtral : Couperin utilise des clefs italiennes quand Corelli accueille Lully au Parnasse mais retourne aux *clés françaises* pour le *Remerciement* de ce dernier.

Couperin se garde d'imiter aveuglément ses idoles, de leur écrire des *panégyriques* trop paraphrasés ; il s'inspire de leurs styles, mais de loin, il les adapte sans retenue à sa propre verve. Ceci mythifie d'autant plus les protagonistes : moins l'objet est précis, plus on y croit.

La Sultane (c.1690) et *La Superbe* (c.1695), bien qu'antérieures, définissent déjà bien le style rhétorique et théâtral que ne cessera de développer Couperin ; la subtilité de leur écriture, la souplesse de leurs danses, leur lyrisme, la personification des motifs annoncent déjà les futures *Nations* (1726).

Avec le temps, Couperin (et son goût pour la confrontation déclarée) devait logiquement devenir à son tour un angle médiateur. Le musicien, ou du moins son image, recevra son propre *Tombeau*.

OLIVIER FOURÉS

À la mémoire immortelle...

Une boîte de poudre irisée ; une odeur de bois, de salons ensoleillés et un toucher de velours ; des tonalités majeures, mineures, emmêlées, presque modales. Des tempi vifs et des atmosphères changeantes, installées ou fugaces...

Un groupe de musiciens du XXI^e siècle qui se penchent sur une partition du XVIII^e. Et les images affluent : chacun d'entre nous y apporte son histoire, y projette sa sensibilité, et y trouve une source d'inspiration artistique et d'aspiration stylistique ; un souffle propre qu'il veut exprimer au travers du prisme que propose la partition.

Cette approche intuitive et sensorielle peut paraître aléatoire puisqu'elle est basée sur les fruits de l'imagination ; la mémoire y joue un rôle majeur. Pour nourrir cette approche, nous nous documentons en consultant force traités, récits, descriptions et autres proses, mais aussi en visitant villes et châteaux. Nous essayons d'interpréter, de décoder ces multiples informations, de voir comment pourraient s'appliquer non seulement les "théories", mais aussi les couleurs et les proportions à chaque instant "pratique" de l'écriture musicale. Bref, il s'agit de reconstruire tout un mode d'expression qui n'existe plus, et qui avait cours dans un cadre évanoui !.. Nous luttons pour retrouver les traces d'un temps révolu. Mais le résultat de toutes ces démarches aboutit seulement, au moment du concert ou de l'enregistrement discographique, à une "recréation" de la partition musicale, une interprétation inévitablement nouvelle et contemporaine. Paradoxalement, c'est donc en essayant de reconstruire le passé que nous arrivons à des résultats *in-ouïs*...

Quelque chose de similaire est arrivé au XVIII^e siècle avec la parution des premiers "classiques". Nous pouvons imaginer sans mal un tout jeune François Couperin participant, dans les années 1690, aux réunions musicales des cercles italianisants de Paris, et y présentant sous le nom d'un compositeur italien fictif (et ce en combinant les lettres de son propre nom), de belles "sonades" italiennes. Pour reprendre ses termes, celles-ci auraient été "dévorées avec empressement et [très] applaudies" par les connaisseurs. Il est certain que Couperin a beaucoup étudié les œuvres d'Arcangelo Corelli - le Bolognais avait déjà publié une grande partie de ses sonates en trio. Lorsqu'on entend par exemple le début de la "Superbe", la référence s'impose immédiatement... avant de s'évaporer aussitôt. Parce qu'au bout de quelques secondes d'illusion, l'oreille est prise dans un tourbillon d'harmonies chatoyantes et fruitées, pleines de dissonances colorées. En essayant de refaire une sonate dans le style italien, Couperin crée tout simplement le genre nouveau de la "sonade" française.

Cet esprit d'émulation ou d'inspiration des classiques amène aussi Couperin à écrire deux des œuvres les plus personnelles du XVIII^e siècle français : les *Apothéoses* de Corelli et de Lully. Si les hommages posthumes (ou Tombeaux) sont un genre bien ancré dans la tradition française, ainsi que les pièces de "portraits" (telles que le compositeur les définit lui-même dans la préface de son premier livre de clavecin en 1713), les *Apothéoses* vont bien au-delà de ces modèles par leurs dimensions et ambitions. On dirait qu'en concevant ses hommages, Couperin s'est inspiré assez librement du style du compositeur pour arriver une fois encore à un résultat très personnel.

Dans le cas de l'*Apothéose* de Lully, notre auteur semble vouloir réconcilier les styles français et italien, le sujet de prédilection depuis le début du siècle. Bien sûr au début, on retrouve la simplicité rythmique, le goût de la danse et de l'apparat, la douceur des archets dans les mouvements apaisés et la vivacité des unissons orchestraux. Lorsque l'hommage se tourne vers Corelli, les deux violons s'emmêlent dans un style non pas hybride, mais simplement celui d'un grand compositeur qui se joue des frontières du goût et de la mode... Et si dans les premiers mouvements de l'*Apothéose* de Corelli on peut encore deviner la conduite de basse d'une sonate italienne, ils céderont bientôt la place à des moments très "couperiniens", de plus en plus figuratifs. Nous voilà conduits à "la source d'Hypocrène", dont "l'Entouziaisme" et le "Sommeil" qu'elle provoque constituent le moment central de la pièce, d'une beauté qui s'affranchit de l'argument. Même si l'inspiration des scènes de sommeil des tragédies lyriques est bien présente, Couperin va plus loin que la description théâtrale pour trouver un calme et un repos seulement descriptibles en musique, et qui paraissent bien exprimer le contenu de sa phrase maintes fois citée "...j'avoueray de bonne foy que j'ayme beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend". Il suffit de se plonger dans la musique de "l'incomparable Monsieur Couperin" pour ressentir la portée de cette pensée et s'y fondre tendrement...

AMANDINE BEYER © 2014

... know, Sancho, that the famous Amadis de Gaul was one of the most perfect knights errant. One of them, said I? He alone was the only, single, chief and superior of all his contemporaries ... the north star, Lucifer and sun of all valiant and amorous knights; and, therefore, must be imitated ... the knight errant who approaches the nearest to this great original will bid fairest for attaining the perfection of chivalry.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quixote*

Tales of triangles

The human being has no choice but to follow a model, to desire what others desire ... Admittedly, the concept of an inevitable model, a *mediator* of desire, the famous *triangular desire* of philosophers, reduces to the minimum the originality of each of us as individuals. Yet, when one sees the grandiloquence with which these same individuals sculpt gods, idols, and heroes, invent to their hearts' content, sing of themselves by means of references, projections, definitions, one may doubt whether they harbour a complex of any kind concerning the phenomenon. In truth, they are characterised by this art of the 'Apotheosis'.

François Couperin composed two of them. The *Apothéose de Corelli*, published in 1724 in the collection *Les Goûts réunis*, then the *Apothéose Composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (Apotheosis composed to the immortal memory of the incomparable Monsieur de Lully), published the following year. Couperin's intention is clear: to promote a meeting of the French and Italian styles of music – from a very Gallic point of view, naturally. At that time neither the Italians nor the Germans composed *apothéoses* or *tombeaux* (or, at least, presented them as such). And moreover, while Lully still retained in France, thirty years after his death, his throne of polished marble, the image of Corelli, in Italy, however 'Arcadian' it might be, did not wait until after his death to be set at variance by the myriad concertos of Vivaldi 'which invade half the universe'.

In the preface of the first *Apothéose*, in which Corelli is received into Parnassus after beseeching the Muses, Couperin writes: 'If one day my Muse surpasses herself, I shall also dare to undertake, in a different style, that of the incomparable Monsieur de Lully; although his works themselves should suffice to guarantee him immortality.' Corelli should therefore thank Couperin with a humble obeisance – which, in fact, he does, after the Muses have 'set him alongside Apollo'.

A year later, Couperin's Minerva did indeed surpass herself. The composer finally decided that it was preferable to 'diminish the prejudice of those who know his [Lully's] works only by reputation'. And so he dared. He did 'honour to the greatest man of Music'. The latter has to beseech no one; he is purely and simply *carried off* to Parnassus by Apollo himself. There he is welcomed by Corelli and the Italian Muses, but *l'incomparable* thanks only the lyre-bearing god.

Couperin does go a bit far here! Fortunately, Apollo, at the conclusion of Lully's *Apothéose*, 'convinces Lully and Corelli that the combination of the French and Italian styles [*réunion des Goûts français et Italien*] must result in the perfection of music'. Well, our two newly deified musicians seem dubious about this to start with, since they indulge in a kind of duel where each plays the theme (*sujet*) in his turn (armed with his violin, Corelli even permits himself a modest acceleration and some bold harmonies in the *reprise*). The joust ends with a 'Peace of Parnassus', concluded at the derisory price of allowing the French Muses to believe that 'one will henceforth speak of *sonade* and *cantade* in their language' ... This provides the occasion for a formidable *Saillie*.

These compositions faithfully reflect a unique era: a cultural identity crisis that provoked an aesthetic debate (in which Couperin took part), and indeed even led to a 'war', the *Guerre des Bouffons*, but inevitably generated its gods, idols, and heroes. In Germany, where styles were not only 'united' but intermingled, in the works of Heinichen, J. S. Bach, Telemann, and later Quantz and C. P. E. Bach, no battle-lines were dug.

But it is precisely this tension, this confrontation of disparate elements, this delicate rhetorical and political balance, that makes the music of the French composers of the time so fascinating a world: it goes through two *mediators*, it sets up two *triangles*, often interpreted as antagonistic – Grace and Passion. It is worth noting here the *Rumeur souterraine* (Subterranean rumbling) of the *Apothéose de Lully*, an avowed paraphrase of the concerti grossi of Corelli, associated with ardent sentiment: this intrudes between a divine *Descente*, noble and march-like, and a *Plainte*, an expression of intimate feeling, the instruments instructed to play very gently (*très adoucés*), in *loure* time. Each identity possesses its rhetorical weight and thus erects a theatrical framework.

Similarly, let us look at the famous 'Fountain of Hippocrene', the fountain of the Muses opened up by a kick from Pegasus, from which Corelli has the good fortune to drink (though one notes that Lully does not need to wet his lips there), depicted by flowing articulations (*coulées*). Indeed, in view of the sudden *Enthousiasme* of Corelli, with its fast demisemiquaver runs (*fusées*), one may wonder what is the nature of the liquid that flows there. The said *Enthousiasme* and beverage swiftly lead the Roman virtuoso into the embrace of Morpheus, like the drinkers in Vivaldi's *Seasons* or Rameau's Anacreon. Even the notation underlines the theatrical element: Couperin uses Italian clefs when Corelli welcomes Lully to Mount Parnassus but reverts to French clefs for the *Remerciement de Lully*.¹

Couperin is careful to avoid blind imitation of his idols, to write panegyrics that are no more than paraphrases of their music; he takes his inspiration from their styles, but from a distance, unhesitatingly adapting them to his own zestful manner. This only enhances the mythical stature of the protagonists: the less precise the object, the more one believes in it.

La Sultane (c.1690) and *La Superbe* (c.1695), though earlier in date, already define well the rhetorical and theatrical style that Couperin was constantly to develop; the subtlety of their textures, the suppleness of their dances, their lyricism, the personification of the motifs already herald the later collection *Les Nations* (1726).

As time went by, Couperin (and his taste for overt confrontation) was logically to become an angle of mediation in his turn. The composer, or at least his image, ended up receiving his own *Tombeau*.

OLIVIER FOURÉS

Translation: Charles Johnston

¹ In eighteenth-century France, the note G was written on the bottom line of the treble staff, whereas in Italy (as in universal modern practice) it appeared on the second line. (Translator's note)

To the immortal memory . . .

A box of iridescent powder; a scent of wood, of sunlit salons, and a velvety touch; major and minor keys, intermingled, almost modal. Fast tempi and changing moods, now settled, now ephemeral . . .

A group of twenty-first-century musicians poring over a score of the eighteenth. And the images start flooding in: each of us brings our own history to it, projects our own sensibility onto it, and finds in it a source of artistic inspiration and stylistic aspiration; a stimulus to express our ideas through the prism offered by the score.

This intuitive and sensory approach may seem aleatory, since it is based on the fruits of the imagination, with memory playing a major role. To underpin our approach, we assemble documentary evidence, consulting numerous treatises, narrative accounts, descriptions, and other written sources, and also visiting towns and châteaux. We try to interpret, to decode these multiple sources of information, to see how one might apply not only the ‘theories’, but also the tone colours and proportions of the work to each ‘practical’ element in the notated musical score. In short, the aim is to reconstruct an entire mode of expression that no longer exists, which held sway an environment that has now disappeared. We struggle to find the traces of a vanished era. But the outcome of all these processes is merely, at the moment of the concert or the recording, a ‘recreation’ of the musical score, an interpretation that is inevitably new and contemporary. Paradoxically, then, it is by attempting to reconstruct the past that we achieve literally ‘unheard-of’ results . . .

Something similar happened in the eighteenth century with the appearance of the first ‘classics’. We can easily imagine a very young François Couperin taking part, in the 1690s, in the musical assemblies of those Parisian circles that sought to promote Italian art, and presenting there fine Italianate ‘sonades’ under the identity of a fictitious composer from the peninsula (using an anagram formed from the letters of his own name). By his own account, these were ‘eagerly devoured’ and received ‘with great applause’ by the connoisseurs. We can be certain that Couperin had studied the works of Arcangelo Corelli with care – the Bolognese composer had already published a large proportion of his trio sonatas. When one hears, say, the opening of *La Superbe*, the reference is immediately obvious . . . before evaporating virtually at once. For, after a few seconds of illusion, the ear is caught up in a whirlwind of shimmering, tangy harmonies, full of vivid dissonances. In attempting to reproduce a sonata in the Italian style, Couperin quite simply creates the new genre of the French ‘sonade’.

This spirit of emulation of or inspiration from the classics also prompted Couperin to write two of the most personal works of eighteenth-century France, the *Apothéoses* of Corelli and Lully. Although the posthumous tributes known as ‘tombeaux’ were a firmly established genre in the French tradition, as were ‘portrait’ pieces (as the composer himself termed them in the preface to his *Premier Livre de clavecin* in 1713), the *Apothéoses* far exceed these models in their dimensions and their ambitions. One has the impression that, when he conceived his *hommages*, Couperin based himself fairly loosely on the style of the composer in question, to achieve, once again, a highly personal result.

In the case of *L'Apothéose de Lully*, he apparently seeks a reconciliation of the French and Italian styles, which had been *the* issue of choice since the beginning of the century. Of course, at the start we encounter rhythmic simplicity, a taste for ostentation and the dance, gentle bowstrokes in the calm movements, and lively orchestral unisons. When the *hommage* turns to Corelli, the two violins intertwine in a style that is not at all hybrid, but simply that of a great composer who makes light of the frontiers of taste and fashion . . . And if, in the first movements of *L'Apothéose de Corelli*, one can still detect the characteristic patterns of an Italian sonata bass, these will soon yield to eminently ‘Couperinesque’ moments, increasingly figurative. Now we are guided to ‘the Fountain of Hippocrene’, and the ‘enthusiasm’ and ‘slumber’ it provokes; these constitute the heart of the piece, of such beauty as to transcend the argument. Even though the inspiration of the *sommeil* scenes of *tragédie lyrique* is clearly present, Couperin goes beyond theatrical description to find a calm and a repose that can only be depicted in music, and which seems admirably to express the content of his oft-quoted phrase ‘*j'avouerai de bonne foy que j'ayme beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend*’ (I will freely admit that I much prefer that which touches me to that which surprises me). One need only immerse oneself in the music of ‘l'incomparable Monsieur Couperin’ to sense what he meant by that remark and to melt with tenderness at his words . . .

AMANDINE BEYER © 2014
Translation: Charles Johnston

Ich möchte, dass du weißt, Sancho, dass der berühmte Amadis de Gaula einer der vollkommensten der fahrenden Ritter war. Doch was sage ich da, einer der vollkommensten? Es muss heißen, der einzige, der erste, der alleinige, der Herr und Meister, der Norden, der Stern, die Sonne. Wer ihn am besten nachahmt, der wird der Vollkommenheit am nächsten kommen.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quixote*

Dreiecksgeschichten

Der Mensch hat keine andere Wahl: er muss ein Vorbild nachahmen, muss begehren, was andere begehren... Natürlich bringt es die Vorstellung von der Unausweichlichkeit eines Vorbilds, *Vermittler* des Begehrens, dem berühmten *triangulären mimetischen Begehren* der Philosophen, mit sich, dass die Einzigartigkeit des Individuums, das wir sind, stark relativiert wird. Doch könnte man angesichts der Begeisterung, mit der eben diese Individuen sich Götter, Idole, Helden schaffen, sich an ihnen berauschen, ihren Lustgewinn aus Zitat, Projektionen, Beschreibungen ziehen, wirklich für möglich halten, dass sie einen irgendwie gearteten Komplex in diese Richtung haben. Die Wahrheit ist: diese Kunst der „Apotheose“ ist sein ureigenstes Bedürfnis.

François Couperin hat zwei solche Apotheosen komponiert: *L'Apothéose de Corelli*, 1724 in der Sammlung *Les Goûts réunis* erschienen, und die ein Jahr später erschienene *Apothéose Composée à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*. Das Bestreben Couperins ist klar: er wollte für die Verschmelzung des französischen und des italienischen Musikstils werben. Aus einer sehr französischen Sicht natürlich. Weder die Italiener noch die Deutschen komponierten zu dieser Zeit *Apotheosen* oder *Tombeaux* (zumindest bezeichneten sie diese nicht als solche). Und während Lully in Frankreich auch dreißig Jahre nach seinem Tod seinen Thron aus Quadersteinen behaupten konnte, verlor das Götterbild Corellis in Italien, so *arkadisch* es auch sein mochte, schon vor seinem Tod seinen Glanz und wurde durch die Unmengen von Konzerten getrübt, mit denen Vivaldi „die halbe Welt überschwemmte“.

In der Vorrede zur ersten *Apothéose*, also derjenigen, in der Corelli in den Parnass aufgenommen wird, nachdem er die Musen darum gebeten hat, schreibt Couperin: „*Wenn sich eines Tages meine Muse über sich selbst erhebt, werde ich es wagen, in einer anderen Gattung auch die des unvergleichlichen Monsieur de Lully zu umwerben; obwohl allein seine Werke ausgereicht haben dürften, ihn unsterblich zu machen.*“ Corelli müsste sich also ganz leise bei Couperin bedanken, was er übrigens auch tut, nachdem die Musen ihn „*neben Apollo gesetzt haben*“.

Ein Jahr später hat sich die Minerva Couperins selbst übertroffen. Der Musiker ist schließlich auch zu dem Schluss gekommen, dass es besser ist, „*die Voreingenommenheit derer zu verringern, die seine [Lullys] Werke nur wegen ihrer Berühmtheit kennen*“. Also wagt er es. Er „*ehrt den bedeutendsten Mann der Musik*“. Der bittet niemanden um etwas, er wird ohne Umschweife von Apollo höchstselbst in den Parnass *entführt*. Dort wird er von Corelli und den italienischen Musen empfangen, aber der *Unvergleichliche* dankt nur dem Gott mit der Leier.

Couperin nimmt dennoch den Mund ziemlich voll! Glücklicherweise ist es so, dass Apollo gegen Ende der *Apothéose* Lullys „*Lulli und Corelli überzeugt, dass die Verschmelzung des französischen und des italienischen Stils die Vollkommenheit der Musik bewirken wird.*“ Nun, unsere beiden Vergötterten scheinen zunächst einige Zweifel zu hegen, denn sie liefern sich eine Art Duell, wobei nacheinander jeder von ihnen das *Thema* spielt (Corelli, der virtuose Geiger, erlaubt sich in der *Reprise* im Übrigen eine kleine Tempobeschleunigung und einige gewagte Harmonien). Der Wettstreit endet mit einem „Parnass-Frieden“, der zu dem lächerlichen Preis zustande kommt, dass den französischen Musen weisgemacht wird, man werde künftig in ihrer Sprache von *sonade* und *cantade* sprechen... Aus diesem Anlass kommt es zu einer prächtigen *Saillie*.

Diese Kompositionen spiegeln aufs Schönste eine einzigartige Epoche wider: eine kulturelle Identitätskrise, die eine ästhetische Debatte auslöste (an der sich Couperin beteiligte), die sogar zu einem *Buffonistenstreit* führte, die aber unweigerlich ihre Götter, Idole und Helden hervorbrachte. In Deutschland, wo die Stilarten nicht nur verschmolzen waren, sondern unter der Feder von Heinichen, J.S. Bach, Telemann und später Quantz und C.P.E. Bach auch vermischt wurden, hat man keine Gräben ausgehoben.

Aber es war gerade diese Spannung, dieses Aufeinandertreffen ungleichartiger Stilelemente, dieses labile rhetorische und politische Gleichgewicht, das die Musik der französischen Komponisten dieser Epoche zu einem faszinierenden Kosmos machte: wir haben es mit zwei *Vermittlern* zu tun, mit zwei *Dreiecksbeziehungen*, die häufig als unvereinbare Gegensätze angesehen werden: Anmut und Leidenschaft. Hervorzuheben ist hier das *Rumeur souterraine* der *Apothéose* Lullys, erklärtermaßen eine Paraphrase der *Concerti grossi* Corellis, die verbunden ist mit einem Gefühlsausdruck flammender Erregung, eingefügt zwischen eine göttliche *Descente*, einen würdevollen Marsch, und eine *Plainte*, innig im Ausdruck, *gemäßigt*, im Rhythmus einer Loure. Jede klangliche Individualität hat ihr musikhistorisches Gewicht und bringt damit eine theatralisch-szenische Wirkung hervor.

Desgleichen die berühmte Musenquelle *Hippukrene*, die Pegasus durch einen Hufschlag entspringen ließ und aus der Corelli trinken darf (Lully, das sei bemerkt, hat es nicht nötig, seine Lippen damit zu benetzen): sie wird durch *verschleierte* Artikulation tonmalerisch abgebildet. Angesichts des plötzlichen *Enthousiasme* Corellis, seiner Zweiunddreißigstelläufe, fragt man sich, was das für eine Flüssigkeit ist, die aus dieser Quelle strömt. *Enthousiasme* und der Trank, die den Virtuosen aus Rom rasch in Morpheus' Arme schicken, wie es mit den Zechern der *Vier Jahreszeiten* bei Vivaldi geschieht oder dem *Anacréon* Rameaus.

Sogar die Notenschrift betont den theatralisch-szenischen Charakter: Couperin verwendet italienische Violinschlüssel, wenn Corelli Lully im Parnass willkommen heißt, kehrt aber vor dem *Remerciement* des Letzteren zu den *clés françaises* zurück.

Corelli hütet sich, seine Idole blind nachzuahmen und allzu deutlich paraphrasierte *Panegyriken* auf sie zu schreiben; er nimmt sich ihre Stilarten zum Vorbild, aber nur entfernt, und passt sie bedenkenlos seinem eigenen Idiom an. Das idealisiert die Protagonisten umso mehr: je unklarer etwas ist, desto mehr glaubt man daran.

La Sultane (um 1690) und *La Superbe* (um 1695), obwohl älteren Datums, lassen bereits deutlich den rhetorischen und opernhafte Stil erkennen, den Couperin ständig weiterentwickeln sollte: ihre verfeinerte Schreibweise, die Beweglichkeit ihrer Tänze, ihre Opernhaftigkeit, die Themenindividualitäten weisen bereits auf die späteren *Nations* (1726) voraus.

Mit der Zeit wurde Couperin (und seine Vorliebe für den angekündigten Stilvergleich) folgerichtig selbst zu einem Vermittler. Der Musiker, oder zumindest das Bild, das man von ihm hatte, wurde seinerseits Gegenstand eines *Tombeau*.

OLIVIER FOURÈS
Übersetzung Heidi Fritz

Zur unauslöschlichen Erinnerung...

Eine bunt schillernde Puderdose, ein Geruch nach Holz, nach sonnendurchfluteten Salons und eine Berührung von Samt; Durtonarten, Molltonarten, vermischte, beinahe modale Tonarten. Schnelle Tempi und wechselnde, verharrende oder flüchtige Stimmungen...

Eine Gruppe von Musikern des 21. Jahrhunderts, die sich über eine Komposition des 18. Jahrhunderts beugen. Es drängen sich die Bilder auf: jeder von uns bringt seine Lebensgeschichte ein, überträgt seine Empfindungen auf sie und entdeckt sie als eine Quelle künstlerischer Inspiration und als stilistische Herausforderung, will durch das Prisma, das die Komposition bietet, etwas Eigenes zum Ausdruck bringen.

Diese intuitive und sensorische Herangehensweise mag wenig überzeugend erscheinen, da sie auf Ergebnissen der Vorstellungskraft aufbaut; das Gedächtnis spielt dabei eine große Rolle. Um diese Herangehensweise zu untermauern, beschaffen wir uns Informationen, indem wir eine Vielzahl von Traktaten, Berichten, Schilderungen und sonstiges Schrifttum lesen, aber auch indem wir Städte und Schlösser besichtigen. Wir versuchen, diese vielfältigen Informationen zu interpretieren, zu entschlüsseln, zu sehen, wie wir in jeder Phase der „aufführungspraktischen“ Realisierung des Notentextes nicht nur die „Theorien“ anwenden, sondern auch die Farben und Proportionen gestalten können. Kurz, es muss eine ganze Art des Musizierens rekonstruiert werden, die es heute nicht mehr gibt und die in einer untergegangenen Lebenswelt allgemein gebräuchlich war!.. Wir geben uns große Mühe, die Spuren in eine vergangene Zeit zurückzuverfolgen. Aber das Ergebnis all dieser Bemühungen ist im Augenblick des Konzerts oder der Einspielung lediglich eine „nachsöpferische“ Wiedergabe der Komposition, eine Interpretation, die zwangsläufig neu ist und der heutigen Zeit entspricht. Es ist paradox, aber das Ergebnis des Versuchs, die Vergangenheit zu rekonstruieren, ist das *Ungehörte*, das *nie Dagewesene*...

Etwas ganz Ähnliches geschah im 18. Jahrhundert, als die ersten „Klassiker“ erschienen. Es ist nicht schwer, sich den sehr jungen François Couperin vorzustellen, der in den 1690er Jahren an den musikalischen Soireen der italianisierenden Kreise in Paris teilnahm und unter dem Namen eines fiktiven italienischen Komponisten (durch Umstellung der Buchstaben seines eigenen Namens) schöne italienische „sonades“ darbot. Diese wurden angeblich, um ihn selbst zu zitieren, von den Kennern „begierig aufgesogen und mit [großem] Beifall bedacht“. Couperin hatte, wie man weiß, die Werke Arcangelo Corellis eingehend studiert – der Komponist aus Bologna hatte bereits einen großen Teil seiner Triosonaten veröffentlicht. Wenn man beispielsweise den Anfang von „*La Superbe*“ hört, fällt der Bezug sofort auf... um sich sogleich wieder zu verflüchtigen. Denn nach einigen Sekunden dieser Illusion wird das Ohr von einem Schwall funkelnder und fruchtiger Harmonien voller farbiger Dissonanzen gefangen genommen. Bei dem Versuch, eine Sonate im italienischen Stil nachzuschaffen, erfindet Couperin ganz nebenbei die neue Gattung der französischen „sonade“.

Diese Stilhaltung, die darin besteht, den Klassikern nachzueifern und sie sich zum Vorbild zu nehmen, veranlasste Couperin auch, zwei der charakteristischsten Werke der französischen Musik des 18. Jahrhunderts zu schreiben: die Apotheosen Corellis und Lullys. Die Werke zum Gedächtnis eines verstorbenen Künstlers (Tombeaux genannt) sind eine fest in der französischen Tradition verankerte Gattung, ebenso die Charakterbilder („*portraits*“, wie der Komponist sie in der Vorrede seines *Premier livre de clavecin* von 1713 nannte), die Apotheosen aber gehen in ihren Dimensionen und in ihrer Zielsetzung weit über diese Modelle hinaus. Es sieht so aus, als habe sich Couperin in seinen Huldigungen den Stil der Komponisten in eher freier Form zum Vorbild genommen, um ein weiteres Mal zu einem sehr persönlich geprägten Ergebnis zu kommen.

Im Fall der *Apothéose de Lully* wollte unser Komponist offenbar den französischen und den italienischen Stil in Einklang bringen, das Lieblingsthema seit Anfang des 18. Jahrhunderts. Gewiss ist am Anfang die rhythmische Einfachheit wiederzuerkennen, die Vorliebe für Tänze und musikalisches Gepränge, die Zartheit des Bogenstrichs in den ruhigen Werkteilen und die Heftigkeit der Orchester-Tutti. Wenn die Huldigung sich Corelli zuwendet, umspielen die beiden Violinen einander nicht etwa in einem Mischstil, es ist vielmehr der Stil eines großen Komponisten, der sich über die Grenzen der Stilarten und der Moden hinwegsetzt... Und in den ersten Sätzen der *Apothéose de Corelli* meint man zwar noch eine Bassführung nach Art der italienischen Sonate zu erkennen, doch treten schon bald zunehmend figurativ bewegte, ausgeprägt „couperinische“ Sätze an ihre Stelle. In dieser Weise nähern wir uns der Musenquelle *Hypocrène* mit den Sätzen *Enthousiasme* und *Sommeil*, die den Hauptteil des Stücks bilden: sie sind von einer Klangsönheit, die sich ohne weiteres erschließt. Das Vorbild der *Sommeil*-Szenen der *Tragédie lyrique* ist unverkennbar, aber Couperin geht weit über die bloße szenische Schilderung hinaus und findet zu einer Ruhe, einem Frieden, der nur musikalisch zu beschreiben ist und der auszudrücken scheint, was Couperin mit seinem häufig zitierten Ausspruch sagen wollte: „*Ich muss ehrlich sagen, dass mir das, was mich rührt, sehr viel lieber ist als das, was mich in Erstaunen versetzt.*“ Man braucht sich nur in die Musik des „unvergleichlichen Monsieur Couperin“ zu vertiefen, um zu fühlen, was dieser Gedanke bedeutet, und sich ihm bereitwillig zu überlassen...

AMANDINE BEYER
Übersetzung Heidi Fritz



Fondé par Amandine Beyer en 2006, l'ensemble tire son nom de *L'Accademia degli Incogniti*, société musicale très active dans la Venise des années 1630. Ce choix s'explique par son goût pour l'inconnu sous toutes ses formes, qu'il s'agisse d'expérimentation des sonorités, de recherche de répertoire ou de redécouverte des "classiques". L'ambition première d'une démarche s'appuyant sur le plaisir des goûts réunis par un travail collectif est de transmettre une vision engagée et cohérente des œuvres abordées.

Gli incogniti s'est produit dans de nombreuses salles (opéras de Dijon, Monte Carlo, Théâtre de la Ville à Paris) et dans le cadre de festivals tels que Via Stellae en Espagne, Tage Alter Musik (Regensburg), Saintes, Sablé, Lanvellec... Ses premiers enregistrements consacrés aux concertos pour violon de Bach et Vivaldi ont été immédiatement distingués par la presse internationale. Après Nicola Matteis et Johann Rosenmüller, l'ensemble livrait en 2013 une nouvelle version des fameux Concerti grossi op.6 de Corelli qui ont obtenu un Diapason d'or de l'année (Zig-Zag Territoires).

Après avoir commencé le violon avec Aurélia Spadaro à Aix-en-Provence, **Amandine Beyer** poursuit ses études au CNSM de Paris et à la Schola Cantorum de Bâle, dans la classe de Chiara Banchini. Elle profite également de l'enseignement d'artistes tels que Christophe Coin ou Hopkinson Smith. Lauréate de plusieurs prix internationaux (Premio Rovereto, 1998, Fondation Juventus, 2000, Premio Antonio Vivaldi de violon baroque, Turin 2001...), elle a déjà enregistré en tant que soliste de nombreux disques. Un grand nombre d'entre eux ont été primés, qu'il s'agisse de ses interprétations des œuvres pour violon de Rebel ou de Bach (tous deux distingués par un Diapason d'or et un Choc de Classica...).

Ses activités de soliste l'ont déjà conduite en Belgique, Suisse, Allemagne, aux Pays-Bas, Émirats Arabes Unis et aux USA. Elle s'est également produite au sein d'ensembles tels que le Collegium Vocale Gent, Les Siècles, Ensemble 415, Le Concert Français ou l'Ensemble Jacques Moderne. Pierre Hantaï, Anna Fontana ou Kristian Bezuidenhout figurent parmi ses partenaires pour la musique de chambre. En 2013, la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaecker et le danseur Boris Charmatz l'ont invitée à participer au spectacle *Partita 2*, qui a fait l'objet d'une importante tournée internationale.

Pédagogue experte et passionnée, Amandine Beyer donne des masterclasses dans le monde entier. Elle est professeur titulaire à l'ESMAE de Porto et a succédé en 2011 à Chiara Banchini à la tête de la classe de violon de la Schola Cantorum Basiliensis.

The ensemble founded by Amandine Beyer in 2006 takes its name from the Accademia degli Incogniti, a musical society active in Venice in the 1630s. The choice of name was motivated by the group's taste for the unknown in all its forms, whether this involves experimentation with sonorities, exploration of new repertoire, or rediscovery of the 'classics'. The primary aim of its approach founded on the pleasure of a 'union of tastes' (the *goûts réunis* dear to François Couperin), achieved through collective work, is to convey to its listeners a committed and cohesive vision of the music it tackles.

Gli Incogniti has appeared in many leading venues (including the opera houses of Dijon and Monte Carlo and the Théâtre de la Ville in Paris) and at such festivals as Via Stellae in Spain, Tage Alter Musik in Regensburg (Germany), and Saintes, Sablé and Lanvellec in France. Its first recordings, devoted to the violin concertos of Bach and Vivaldi, were immediately singled out for mention by the international press. After programmes of music by Nicola Matteis and Johann Rosenmüller, in 2013 the ensemble released a new version of Corelli's celebrated Concerti Grossi op.6 that obtained a Diapason d'Or of the year (Zig-Zag Territoires).

Amandine Beyer began the violin with Aurelia Spadaro in Aix-en-Provence, then continued her studies at the CNSM de Paris and the Schola Cantorum in Basel, in the class of Chiara Banchini. She also benefited from the teaching of such artists as Christophe Coin and Hopkinson Smith. She won several international prizes (Premio Rovereto, 1998; Fondation Juventus, 2000; Premio Antonio Vivaldi for Baroque violin, Turin 2001, etc.), and has already made many solo recordings. A large number of these have won awards, notably her interpretations of works for violin by Rebel and Bach (both releases received a Diapason d'Or and a Choc de *Classica*, among other distinctions).

Her solo career has already taken her to Belgium, Switzerland, Germany, the Netherlands, the United Arab Emirates, and the United States. She has also appeared with such ensembles as Collegium Vocale Gent, Les Siècles, Ensemble 415, Le Concert Français, and the Ensemble Jacques Moderne. Among her chamber music partners are Pierre Hantaï, Anna Fontana, and Kristian Bezuidenhout. In 2013 the choreographer Anne Teresa de Keersmaecker and the dancer Boris Charmatz invited her to participate in the dance piece *Partita 2*, which enjoyed an extensive international tour.

A skilled and enthusiastic teacher, Amandine Beyer gives masterclasses all over the world. She holds a professorship at the ESMAE in Porto, and in 2011 she succeeded Chiara Banchini as director of the violin class at the Schola Cantorum Basiliensis.

Der Name des 2006 von Amandine Beyer gegründeten Ensembles hat sein Vorbild in der *Accademia degli Incogniti*, einer in den 1630er Jahren in Venedig sehr rührigen Musikgesellschaft. Er passt zu der Vorliebe der Musiker für das Unbekannte in allen seinen Formen, sei es das Experimentieren mit Klängen, die Erschließung neuen Repertoires oder die Wiederentdeckung der „Klassiker“. Es geht ihnen bei ihren Interpretationen, die auf der Freude an dem im konzertanten Miteinander erarbeiteten Stilgefühl basieren, in erster Linie um eine engagierte und stilistisch geschlossene Sicht auf die präsentierten Werke.

Das Ensemble Gli incogniti ist in vielen Konzertsälen (Oper Dijon, Monte Carlo, Théâtre de la Ville in Paris) und bei Festivals wie Via Stellae in Spanien, Tage Alter Musik Regensburg, Saintes, Sablé Lanvellec aufgetreten. Seine ersten Einspielungen mit Violinkonzerten von Bach und Vivaldi fanden sofort große Zustimmung bei der internationalen Kritik. Nach Nicola Matteis und Johann Rosenmüller legte das Ensemble 2013 eine Neuinterpretation der berühmten Concerti grossi op.6 von Corelli vor, die mit einem Diapason d'or de l'année ausgezeichnet wurde (Zig-Zag Territoires).

Nach erstem Violinunterricht bei Aurélia Spadaro in Aix-en-Provence studierte **Amandine Beyer** am CNSM in Paris und an der Schola Cantorum in Basel in der Klasse von Chiara Banchini. Auch Künstler wie Christophe Coin und Hopkinson Smith gehörten zu ihren Lehrern. Sie hat mehrere internationale Wettbewerbe gewonnen (Premio Rovereto 1998, Fondation Juventus 2000, Antonio-Vivaldi-Wettbewerb für Barockvioline in Turin 2001...) und hat als Solistin bei zahlreichen Einspielungen mitgewirkt. Viele von ihnen sind ausgezeichnet worden, so auch ihre Interpretationen der Violinwerke von Rebel und Bach (beide erhielten einen Diapason d'or und einen Choc der Zeitschrift *Classica*...).

Ihre Solistentätigkeit führte sie nach Belgien, in die Schweiz, nach Deutschland, in die Niederlande, die Vereinigten Arabischen Emirate und die Vereinigten Staaten. Sie hat in Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent, Les Siècles, Ensemble 415, Le Concert Français und dem Ensemble Jacques Moderne gespielt. Unter ihren Kammermusikpartnern sind Pierre Hantaï, Anna Fontana und Kristian Bezuidenhout zu nennen. 2013 gastierte sie auf Einladung der Choreographin Anne Teresa de Keersmaecker und des Tänzers Boris Charmatz in der Bühnenproduktion *Partita 2* und ging mit ihnen auf eine ausgedehnte internationale Tournee.

Amandine Beyer ist auch eine erfahrene und begeisterte Pädagogin und gibt Meisterklassen in aller Welt. Sie hat eine Professur am ESMAE in Porto und hat 2011 von Chiara Banchini die Klasse für Barockvioline an der Schola Cantorum Basiliensis übernommen.

Depuis maintenant trois ans, Amandine Beyer et son ensemble nous font le plaisir de nous rendre régulièrement visite au théâtre des 4 Saisons, à Gradignan.

De cette fidélité artistique et humaine est née l'idée d'un compagnonnage ayant reçu l'aval du Ministère de la Culture et de la Communication.

Au sein des "Incogniti" se retrouvent des musiciens qui ont la volonté de transmettre une vision engagée et cohérente des œuvres qu'ils interprètent au gré de leur sensibilité et de leurs goûts réunis.

La collaboration avec le T4S est construite autour de périodes de résidence de recherche, de création, de reprise de répertoire et d'enregistrement.



THÉÂTRE
DES
QUATRE SAISONS
GRADIGNAN



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement 4-7 janvier 2014

au Théâtre des Quatre Saisons de Gradignan (Gironde)

Prise de son, direction artistique et montage : Alban Moraud

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : restauratrice travaillant sur la *Réparation de l'attentat des Corses*
(Charles Le Brun, 1679-84). Château de Versailles, Galerie des Glaces, peintures du plafond

Photo AKG-images, 2005.

Photo Gli incogniti : Clara Honorato

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

*Tous les musiciens de Gli incogniti remercient chaleureusement
Alain Saccatti pour son aide pendant de si nombreuses années.*

HMC 902193