

**Frédéric Chatoux
& Lutxi Nesprias**

Romances tardives
Schumann · Fauré · Franck · Reinecke



Le programme de ce disque explore une période de la fin du Romantisme couvrant une soixantaine d'années de 1840 avec le « Dichterliebe » de Robert Schumann jusqu'à la « Fantaisie » de Gabriel Fauré en 1898, en passant par la « Sonate Ondine » de Carl Reinecke en 1882 et la « Sonate » de César Franck pour violon en 1886.

La période romantique n'a pas été une des plus prolifiques consacrées à la flûte, péchant - aux yeux des compositeurs - par de nombreuses faiblesses de puissance et d'expression. L'instrument a depuis beaucoup évolué et permet aujourd'hui d'envisager sereinement de se mouvoir sur les pentes escarpées et exacerbées de cette musique. Toutefois, après de longues années de recherches sur la sonorité et son expression, il m'est apparu important d'embrasser dans notre jeu actuel certes la puissance et la fiabilité de notre facture instrumentale, mais également les fragilités que la flûte offre encore en un terreau oublié mais fertile : ne renier aucune des possibilités de l'instrument et explorer sans crainte toute la palette d'expression du son depuis l'air jusqu'à son timbre le plus riche...

Ce programme offre en outre une large place au piano, et tout ce qui vient d'être dit ne fait qu'illustrer l'immense inspiration, l'incroyable stimulation que cette rencontre a suscitée.

Robert SCHUMANN (1810-1856) **Dichterliebe (1840)**

En 1840, année de son mariage avec Clara Wieck Schumann entame son colossal cycle de lieder (138 dans cette seule année 1840, 248 en tout dans sa vie). Si le Dichterliebe composé la même année s'ouvre sur une incarnation du bonheur et de l'espoir rendus enfin possibles par la perspective de son mariage, la tonalité musicale tourne très vite à la déception et au drame comme si Schumann pressentait sa maladie mentale et l'issue terrible de sa vie. Nous avons choisi de ne garder que neuf lieder sur les seize qui composent ce cycle tant ils nous sont apparus comme les plus intéressants à adapter à la flûte. Comme évoqué dans l'introduction, le verbe « adapter » n'est d'ailleurs pas le plus approprié pour décrire notre travail dont la démarche est, dans les faits, inverse, confrontant la flûte à ce sommet musical et la poussant dans des retranchements de sonorités inédites. Il en sera de même et plus encore dans la sonate de Franck. Il ne s'agit donc plus de chant ou de flûte mais de ce que la rencontre entre ces deux disciplines « cousines » offre : une richesse et une variété de timbres, de vibrato, de couleurs. L'articulation y remplace la prosodie, le souffle tente d'y sublimer la ligne musicale. Les textes de Heine ne pouvant pas ici s'incarner par les mots, nous nous sommes attachés à en restituer, dans le lien fort entre la flûte et le piano, leur essence émotionnelle. La flûte ne se fait donc pas voix mais âme quand le piano se fait le grand témoin du sens des vers absents.

César FRANCK (1822-1890)

Sonate pour violon en la majeur, FWV 8 (1886)

Jouer la sonate pour violon de Franck à la flûte ne revient pas à partir avec un handicap, mais plutôt avec une perspective de vue différente. Il s'agit en effet pour le flûtiste d'éviter le piège de la comparaison d'espèces (moquée par La Fontaine dans sa fable de la grenouille et du bœuf...), d'assumer cette différence et de s'en saisir pour aller « ailleurs ». La flûte n'est en outre pas dépourvue de ses atouts de puissance à condition de savoir la doser, la placer aux endroits nécessaires et de l'entourer d'une nuée de couleurs, d'une infinie variation de vibrato et de jouer de sa stridence comme de sa céleste douceur pour en faire sortir d'autres vertiges. Quant au piano, lui aussi doit changer de perspective en jouant sur une palette de toucher, dialoguant avec cette surprenante mais finalement si touchante partenaire. Une présence auprès de la flûte, une écoute attentive et une profondeur de timbres offrent ainsi un éclairage presque crépusculaire à cette sonate aux derniers soupirs romantiques. Chose inhabituelle dans le contexte très français de l'époque, Franck se détourne de l'art lyrique, lui préférant la défense d'une « musique sérieuse et ouverte » écrite dans un « autre but que de faciliter les digestions bourgeoises ».

L'importance de Franck dans la musique française est capitale démentant la phrase acerbe de Wagner sur celle-ci : « [les compositeurs français] ont tous leurs racines dans l'Opéra-comique ».

Franck cherche a contrario « une musique qui ne doit rien aux adjuvants de la scène, à la caution

du grand poète, ni même au dramatisme du soliste ». Sa plume musicale trempe dans l'encrier de sa seule inspiration et, sans s'attacher à une forme préétablie, laisse son âme vagabonder dans une forme cyclique où une cellule mélodique s'épanouit et se transforme librement.

En ce sens, il annonce Debussy. Dans la sonate pour violon nous retrouvons cette forme « sans forme ». La version proposée ici à la flûte s'incarne (comme dans le Dichterliebe) en ne cherchant pas à s'adapter, mais avec la volonté de se lover dans une mélancolie et un souvenir capables de faire vivre autrement cette musique à la façon de la « petite phrase de la Sonate de Vinteuil » chère à Marcel Proust.

Gabriel FAURÉ (1845-1924)

Fantaisie pour flûte et piano, op.79 (1898)

Connu essentiellement pour ses nombreuses mélodies ainsi que son Requiem, Fauré poursuit l'œuvre de la Société Nationale de Musique créée par Franck et Saint-Saëns dont il a été l'élève. En 1886, à la scission provoquée par Saint-Saëns - à cause d'une opposition avec Franck qui souhaitait l'introduction de musiques étrangères dans leurs programmes -, l'esprit Ars Gallica (devise de la SNM) s'incarnera désormais pour Fauré dans la nouvelle Société Musicale Indépendante (SMI) qui continuera de faire connaître les œuvres des musiciens français de l'époque.

En matière stylistique, il ne rompt pas avec la tonalité mais - par des harmonies subtiles qui pourraient échapper à la seule écoute de la délicate mélodie - il y introduit des

modes anciens et même, à la fin de sa vie des emprunts à la polytonalité voire à l'atonalité. Fauré n'est pas encore allé aussi loin dans cette « Fantaisie » pour flûte et piano qui s'inscrit toujours dans les ciels de traîne du Romantisme tardif. Composée en 1897, alors qu'il vient d'être nommé professeur de composition au Conservatoire National de Paris (il y sera nommé ensuite directeur en 1905), la Fantaisie est une commande de Paul Taffanel, illustre professeur de flûte, pour le concours de 1898. Pour ce même concours, il adjoindra un déchiffrement composé d'un étonnant adagio (d'habitude, les déchiffrements cherchent à vérifier la vélocité de lecture par des mouvements rapides) annonçant ainsi sa volonté de faire évoluer l'enseignement académique vers plus de sens poétique et mélodique.

Carl REINECKE (1824-1910)

Sonate « Ondine » (1882)

Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, Reinecke était un musicien apprécié et influent. Surtout connu à l'époque comme pianiste et chef d'orchestre, il poursuit à la fois une carrière de virtuose - en particulier avec les œuvres de Mozart - mais également de pédagogue au conservatoire de Leipzig jusqu'en 1902, et de Directeur musical du fameux Gewandhaus de cette même ville jusqu'en 1895. Sa sonate, originale pour la flûte, mérite toutefois de s'intéresser à son œuvre de compositeur dont le catalogue compte plus de 250 publications. Ami de Mendelssohn et Schumann auprès desquels il s'était formé, Reinecke développe un goût romantique certain et

un sens raffiné de la forme et de la construction. Cette sonate est un vrai bijou du répertoire et une pièce rare à l'époque romantique pour la flûte. Créée officiellement à Paris par Paul Taffanel en 1883 à la Société française de musique de chambre pour instruments à vent, la forme de cette sonate suit intimement la légende germanique d'Ondine popularisée par l'auteur Friedrich de La Motte-Fouqué. Dans la symbolique chrétienne, Ondine est une divinité des eaux qui, par amour pour le chevalier Huldbrand, abandonnera son immortalité au profit d'une âme permettant, seule, d'accéder à la Rédemption et de pouvoir « connaître un jour la vraie vie ».

Chacun des quatre mouvements évoque le chemin aventureux d'Ondine vers ce but. Le 1^{er} mouvement utilise un matériau musical évoquant clairement l'élément primaire de l'eau, la pureté et la simplicité d'une vie sans âme, tout comme les présences féminines des nymphes dont Ondine se distingue par son dessin d'incarnation et d'amour : rythmes exclusivement ternaires (à l'exception de 4 duos comme une vision fugace et déformée, « sous la surface de l'eau », de la vie incarnée), legato permanent, harmonies limpides et claires. Opposition complète dans le 2^{ème} mouvement Intermezzo qui expose uniquement un rythme binaire, un staccato piqué et sautillant, évoquant la rencontre avec le chevalier et une sorte de jeu de séduction entre deux jeunes adolescents. (Précisons tout de même que Reinecke n'a pas laissé de programme et permet ainsi toutes les interprétations...).

Encadré par cet Intermezzo, un Più lento, quasi Andante, très bref, exploite quant à lui le parfait mélange entre ternaire et binaire évoquant les mains qui s'enlacent, les cœurs qui se découvrent, et la perspective d'une union des deux mondes, divin et aquatique avec l'humain et le terrestre. La vie et l'incarnation de l'âme... Le retour de l'Intermezzo reprend son ton léger et primesautier pour conclure ce 2ème mouvement. Le troisième est, lui, le réel mouvement lent mais il frappe par sa brièveté et, si la phrase est belle, on s'attendrait à son grand développement. Au lieu de cela, une accélération ramène un tempo fougueux et agité, traduisant le désarroi de la nymphe désespérée jusqu'à un brutal accord de septième diminuée d'une grande tension symbolisant la stupeur devant la trahison du chevalier. S'ensuivra une détente en forme de résignation lente pour la fin de ce mouvement avant la révolte paternelle (ou celle de l'oncle selon les légendes) qui déferle sur le 4ème mouvement. Colère d'un côté et supplication de la part d'Ondine, qui réclame la clémence pour celui qu'elle aimera à tout jamais. La fin tragique verra le chevalier et sa maîtresse Bertalda transformés en cascade de glace. De son côté, Ondine retournera dans les flots...dotée d'une âme mortelle ?

— Frédéric Chatoux

Remerciements

Téo Nesprias pour la finesse de ses réglages et de ses accords du piano.

Pianos-Nesprias pour le prêt de ce superbe Steinway de concert.

Anne-Gabrielle Chatoux, Pascale Feuvrier, Bernard Marin, pour leurs écoute multiples et leurs présences patientes, soutenantes, bienfaisantes, pertinentes, motivantes... merci pour la finesse de vos oreilles.

Michel Popoff et Frédéric Hochain pour leur délicat soutien et leurs fines remarques.

Monsieur le Curé Jean Michel Barnetche ainsi que la paroisse de l'église Saint-Sébastien de Jatxou (Pyrénées-Atlantiques) pour son accueil à bras ouverts.

Un merci spécial à Maite Perceval pour sa délicate présence et son « magnétisme ».

Sylvie et Michel Nesprias pour leur table généreuse et bienfaitrice, pour leur présence tout au long de ce projet comme les précédents.

Anne-Gabrielle, Emilie et Adrien Chatoux qui accompagnent Frédéric depuis des décennies et, en particulier, tous les projets autour des deux derniers CD flûte et piano communs.

The program on this disc explores a period of late Romanticism spanning approximately sixty years, commencing with Robert Schumann's "Dichterliebe" in 1840 and concluding with Gabriel Fauré's "Fantaisie" in 1898. It also encompasses Carl Reinecke's "Sonate Ondine" in 1882 and César Franck's "Sonate" for violin in 1886. The Romantic period was not a particularly prolific one in terms of compositions for the flute. This is perhaps because composers of the time perceived the instrument to have certain inherent weaknesses in terms of its capabilities of both power and expression. The instrument has undergone significant developments since that time, and it can now be used with confidence when taking on the challenging and technically demanding passages of this music. However, following extensive research into the sound and its expressiveness, it became apparent that it was crucial to embrace not only the power and reliability of the flute, but also its inherent fragilities, which have been largely overlooked. This program also makes ample room for the piano, and the aforementioned observations merely serve to illustrate the immense inspiration and incredible stimulation that this encounter gave rise to.

Robert SCHUMANN (1810-1856) **Dichterliebe (1840)**

In 1840, the year of his marriage to Clara Wieck, Schumann commenced work on his monumental cycle of Lieder, which comprised 138 pieces in 1840 alone and a total of 248 by the end of the cycle. While the "Dichterliebe", composed in the same year, commences with an embodiment of the happiness and hope that his marriage finally made possible, the musical tone swiftly transitions to one of disappointment and drama. This suggests that Schumann may have foreseen his subsequent mental illness and the unfortunate outcome of his life. We have elected to record only nine of the sixteen Lieder that constitute this cycle, as we deemed them to be the most intriguing for adaptation to the flute. As previously stated in the introduction, the term "adapt" is not entirely accurate when describing our work, which in fact takes the opposite approach by confronting the flute with this musical treasure and pushing it into new sonorities. This will be the case, and even more so in Franck's sonata. Therefore, the question is no longer one of song or of flute, but rather of the richness and variety of timbres, vibratos and colours that result from the meeting of these two instruments, which could be considered cousins. The emphasis is placed on articulation in lieu of prosody, with breath serving to elevate the musical line. As Heine's texts cannot be adequately conveyed in words, we have sought to restore their emotional essence through the establishment of a strong connection between the flute and the piano. The flute is not a mere voice,

but rather a vehicle for the soul, while the piano serves as a witness to the meaning of the verses that are absent.

César FRANCK (1822-1890)
Violin Sonata in A major FWV 8 (1886)

Performing Franck's violin sonata on the flute is not analogous to commencing with an inherent disadvantage; rather, it entails a distinctive point of view. For the flutist, this means avoiding the pitfall of comparing species (as satirized by La Fontaine in his fable of the frog and the ox), accepting this difference, and leveraging it to explore new possibilities. Furthermore, the flute possesses considerable capabilities when employed in a strategic and nuanced manner. By judiciously using the instrument, situating it in optimal contexts, surrounding it with a tapestry of sonic shades, an infinite array of vibrato, and a dynamic interplay between stridency and celestial sweetness, one can evoke a kaleidoscope of sensations. In the case of the piano, a shift in perspective is also required. This can be achieved by employing a diverse range of techniques that engage in a dialogue with this unexpected, yet ultimately endearing partner. The presence of the piano as accompaniment to the flute, with attentive listening and a depth of timbre, imbues this sonata with an almost crepuscular light, evoking its final romantic yearnings. In a notable departure from the prevailing trends in French music at the time, Franck eschewed the domain of lyric art, instead advocating for the

advancement of 'musique sérieuse et ouverte' that was not merely intended for the purposes of 'bourgeois digestion'. Franck's significance within the context of French music was pivotal, refuting Wagner's caustic assertion that "all French composers have their roots in the Opéra-comique." In contrast, Franck sought to create music that was not influenced by the conventions of the stage, or the support of a prominent poet, or even the drama of a soloist. His musical pen was dipped in the inkwell of his own inspiration, and without clinging to a pre-established form, he allowed his soul to wander in a cyclical form in which a melodic cell blossoms and transforms freely. In this sense, Franck can be seen to have anticipated the work of Debussy. This 'formless' form is evident in the violin sonata. The version presented here for flute is characterized by an embodiment of the music, as in the "Dichterliebe", rather than an adaptation. This embodiment is achieved through a desire to evoke a sense of melancholy and memory, which serves to bring the music to life in a distinctive manner, akin to the manner in which Marcel Proust's beloved "La petite phrase de la Sonate de Vinteuil" does so.

Gabriel FAURÉ (1845-1924)
Fantaisie for flute and piano (1898)

Fauré is most renowned for his numerous melodies and his Requiem, which he composed as a continuation of the work initiated by the Société Nationale de Musique, an organization established by Franck and Saint-Saëns, of whom he was a pupil. In 1886, Saint-Saëns dissolved the society due to a disagreement with Franck, who advocated for the inclusion of foreign music in their programs. Fauré, however, exemplified the ethos of *Ars Gallica* (the SNM's motto) in the newly established Société Musicale Indépendante (SMI), which continued to promote the works of French musicians of the time. Stylistically, he did not deviate from tonality; however, through the use of subtle harmonies that might escape one's notice when listening passively to the delicate melody, he introduced ancient modes and, towards the conclusion of his life, even incorporated elements of polytonality or atonality. In this "Fantaisie" for flute and piano, Fauré had not yet fully embraced the stylistic innovations that would come to define his later works, which still evoke the sensibilities of late Romanticism.

Composed in 1897, shortly after his appointment as professor of composition at the Conservatoire National de Paris (he was later appointed director in 1905), the "Fantaisie" was commissioned by Paul Taffanel, an eminent flute teacher, for the 1898 audition to enter the Paris Conservatory. For the same competition, he included a sight-reading consisting of an impressive adagio (sight-reading pieces typically aimed to assess

reading speed through rapid movements), thereby indicating his intention to advance academic instruction towards a heightened emphasis on poetic and melodic elements.

Carl REINECKE (1824-1910)
Sonate "Ondine" (1882)

In the latter half of the nineteenth century, Reinecke was held in high regard as an esteemed and influential figure in the musical community. He was most renowned at the time for his abilities as a pianist and conductor. He pursued a career as a virtuoso, particularly in the works of Mozart, and also as a teacher at the Leipzig Conservatory until 1902, and as Music Director of the renowned Gewandhaus in the same city until 1895. His flute sonata, an original work, nevertheless merits closer examination of his oeuvre as a composer, which includes more than 250 publications. A friend of Mendelssohn and Schumann, with whom he studied, Reinecke developed a distinct penchant for Romanticism and a refined sensibility towards musical form and construction. This sonata represents a significant contribution to the repertoire and a rare example of Romantic-era flute music. The sonata was officially premiered in Paris by Paul Taffanel in 1883 at the Société Française de Musique de Chambre pour Instruments à Vent. Its form closely follows the Germanic legend of Ondine, which was popularized by the author Friedrich de La Motte-Fouqué. In Christian symbolism, Ondine is a deity of the waters who, out of love for the knight Huldbrand, renounces

her immortality in order to gain access to redemption and to achieve a state of true life.

Each of the four movements evokes Ondine's adventurous journey towards this goal. The initial movement employs musical elements that unmistakably evoke the fundamental quality of water, namely its purity and simplicity. This is akin to the archetypal feminine presence of the nymphs, from whom Ondine differentiates herself by virtue of her incarnational and loving purpose. The musical form is predominantly ternary, with the exception of four duolets, which function as a fleeting and distorted vision, akin to a glimpse beneath the surface of the water, of life in its incarnate form. The musical texture is characterized by a permanent legato, with limpid and clear harmonies. The second movement, *Intermezzo*, represents a stark contrast, employing solely a binary rhythm. This is characterized by a piquant, bouncing staccato, evocative of the encounter with the knight and a form of seduction between two young adolescents. It should be noted, however, that Reinecke did not provide a program, thereby allowing for a wide range of interpretations. The brief *Più lento*, quasi-*Andante* movement, situated between the *Intermezzo* and the third movement, exploits the perfect blend of ternary and binary forms, evoking the embracing of hands, the discovery of hearts, and the prospect of a union of the two worlds, divine and aquatic, with the human and the terrestrial. The concept of life and the incarnation of the soul...

The return of the *intermezzo* reestablishes its initial light-hearted and playful tone, thus concluding the second movement. The third movement is, in fact, the real slow movement, but it is notable for its brevity. Due to the beauty of the phrase, one might expect it to develop considerably. In contrast, an acceleration reinstates a spirited and agitated tempo, conveying the desperate nymph's dismay until a brutal diminished seventh chord of considerable tension symbolizes her astonishment at the knight's betrayal. Subsequently, the movement culminates in a state of slow resignation, marking the end of the initial impassioned outburst. This is followed by the eruption of a paternal revolt (or that of the uncle, depending on the legend) in the fourth movement. The music depicts two contrasting emotions: anger on the one hand, and pleading on the part of Ondine, who asks for clemency for the man she will love forever. The tragic conclusion depicts the knight and his mistress, Bertalda, transformed into a waterfall of ice. In contrast, Ondine will return to the waves, having acquired a mortal soul.

— Frédéric Chatoux
translated by Mark Berubé

La genèse du duo Nesprias-Chatoux prend sa source en 2018 au sein du Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris (CRR) sis rue de Madrid, à quelques pas de la Place de l'Europe, qui a inspiré leur premier album consacré aux influences conjuguées par les musiciens français et européens. Frédéric Chatoux est professeur de flûte dans ce conservatoire et Lutxi Nesprias y accompagne les classes d'instrument.

Lors de leur premier concert donné en octobre 2021 dans la maison natale de Claude Debussy à Saint-Germain-en-Laye, l'entente fut immédiate : il fallait faire de la musique ensemble !

Frédéric Chatoux, qui a débuté son expérience de flûte solo avec Leonard Bernstein au sein de l'orchestre du Schleswig-Holstein Musik Festival est, depuis 1992, première flûte solo de l'orchestre de l'Opéra de Paris. Depuis ces années, en s'inspirant des chanteurs et de ses collègues instrumentistes, il cherche inlassablement à dépasser les limites sonores de l'instrument.

Lutxi Nesprias, deuxième prix au Concours international de piano de San Sebastian, prix de la Musique Romantique au festival de Tel Aviv, est admise en 2004 dans la classe de Jacques Rouvier au Conservatoire national de musique et de danse de Paris (CNSMDP), où elle obtient son premier prix de piano mention Très bien.

Elle y poursuit ses études dans la classe d'accompagnement au piano de Jean Koerner, puis de Jean-Frédéric Neuburger. Elle y obtient trois ans plus tard son master 2 puis termine sa formation dans la classe de chef de chant d'Erika Guiomar.

Lutxi développe depuis un jeu inspiré des couleurs orchestrales grâce à l'influence de l'enseignement de Jean Koerner, dont Frédéric avait suivi les cours....20 ans auparavant !

Cette volonté d'aller « ailleurs », ce souci d'un travail poussé loin ensemble ainsi qu'une immense confiance mutuelle font de ce duo une formation chambriste dont la complicité et la fraternité sont une évidence ; deux âmes accordées au diapason des musiques qu'ils nous offrent.

The genesis of the Nesprias-Chatoux duo can be traced back to 2018 at the Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris (CRR), situated in close proximity to the Place de l'Europe. This collaboration led to the creation of their inaugural album, which explored the intertwined influences of French and European musicians.

Frédéric Chatoux is a flute teacher at the conservatoire, while Lutxi Nesprias provides accompaniment for instrumental classes. Upon the occasion of their inaugural concert, held in October 2021 at the birthplace of Claude Debussy in Saint-Germain-en-Laye, the pair immediately established a strong rapport, leading them to conclude that they were destined to collaborate musically.

Frédéric Chatoux, who started his career as principal flute with Leonard Bernstein in the Schleswig-Holstein Musik Festival orchestra, has served as principal flute of the Paris Opéra orchestra since 1992. Subsequently, motivated by the examples set by vocalists and fellow instrumentalists,

he has assiduously endeavoured to transcend the conventional sonic boundaries of the instrument. **Lutxi Nesprias**, who was awarded the second prize at the San Sebastian International Piano Competition and the Romantic Music Prize at the Tel Aviv Festival, was admitted in 2004 to Jacques Rouvier's class at the Conservatoire national de musique et de danse de Paris (CNSMDP), where she obtained the highest distinction in piano. She proceeded to undertake further studies in piano accompaniment under the tutelage of Jean Koerner

and Jean-Frédéric Neuburger, she she obtained her Master's degree and completed her training in Erika Guiomar's vocal conducting class. Subsequently, Lutxi has developed a style inspired by orchestral colours, influenced by the teaching of Jean Koerner, whose classes Frédéric had attended 20 years earlier. This willingness to explore beyond the conventional, this aspiration to collaborate to the limit, and their profound mutual trust, make this duo a chamber ensemble whose unity and camaraderie are evident; two souls in harmony with the music they present.



Frédéric Chatoux & Lutxi Nesprias · *Romances tardives*

Robert Schumann | *Dichterliebe, op.48*

01. *Im wunderschönen Monat Mai* 01:34
02. *Aus meinen Tränen sprießen* 00:50
03. *Die Rose, die Lilie* 00:31

Gabriel Fauré | *Fantaisie, op.79*

- 04 - 05. *Andantino - Allegro* 04:59

Robert Schumann | *Dichterliebe, op.48*

06. *Ich will meine Seele tauchen* 00:51
07. *Ich grolle nicht* 01:24
08. *Und wüssten's die Blumen* 01:15

César Franck | *Violin Sonata in A major, FWV 8*

09. *Allegretto ben moderato* 06:27
10. *Allegro* 08:32
11. *Recitativo-Fantasia* 07:48
12. *Allegretto poco mosso* 05:58

Robert Schumann | *Dichterliebe, op.48*

13. *Hör' ich das Liedchen klingen* 02:20
14. *Allnächtlich im Traume* 01:14
15. *Die alten, bösen Lieder* 04:14

Carl Reinecke | *Sonata Undine in E minor, Op.167*

16. *Allegro* 07:28
17. *Intermezzo. Allegretto vivace* 03:38
18. *Andante tranquillo* 03:54
19. *Finale* 06:30

Total Timing

70:09

Executive producer: Clothilde Chalot

Recording engineer: Ananda Cherrer

Recording producer: Jean-Elie Eftekhari

Cover Photo: Bruno Tocaben

