



**ELSA  
BONNET**  
Piano

HAYDN  
DEBUSSY  
SCHUMANN

Les Compagnons d'Orphée

# HAYDN

Joseph Haydn compose la *Sonate en do majeur* Hob. XVI:50 en 1794. À 61 ans, il est au sommet de sa carrière et de son génie créatif. L'œuvre s'inscrit dans la trilogie des « sonates londoniennes » (Hob. XVI:50 à 52) ; elles sont composées entre 1794 et 1795, lors du second séjour triomphal du compositeur dans la capitale britannique. Ce sont ses dernières œuvres pour clavier, l'aboutissement d'un corpus commencé quarante ans plus tôt. Le clavier a toujours été au centre du processus créatif de Haydn : claveciniste aguerri, il commence à composer en improvisant. Ainsi, les soixante sonates pour clavier, composées tout au long de sa vie, permettent de retracer l'évolution de son langage musical – depuis les sonates pour clavecin des années 1760, inspirées par Georg Wagenseil

puis Carl Philip Emmanuel Bach, jusqu'à la trilogie londonienne pour piano, qui ouvre vers le romantisme. Ces trois sonates sont inspirées par le piano de concert Broadwood & Sons, que Haydn découvre lors de son premier séjour à Londres en 1791. Cet instrument présente des innovations techniques majeures par rapport au piano de Vienne<sup>1</sup> : clavier plus large d'une quinte dans l'aigu<sup>2</sup> ; plus de puissance sonore ; et surtout, présence d'une pédale de résonance, un système inédit. Haydn explorera ces possibilités nouvelles dans la trilogie londonienne, et notamment dans la *Sonate en do majeur* Hob. XVI:50, dont l'inventivité formelle, harmonique et sonore ouvre vers l'avenir.

Dédiée à la brillante pianiste Therese Jansen<sup>3</sup>, la sonate s'ouvre avec

---

<sup>1</sup> Ces instruments sont la référence de Haydn dès les années 1780.

<sup>2</sup> Les pianos viennois ont 5 octaves, de  $fa_{-1}$  à  $fa_5$  ; les Broadwood vont jusqu'au  $do_6$ .

<sup>3</sup> Haydn rencontre Th. Jansen Bartolozzi, élève virtuose de Muzio Clementi, à Londres entre 1791 et 92.

*Allegro* dont les vastes proportions révèlent l'inventivité formelle du compositeur : en effet, si l'architecture est bien celle d'une forme sonate<sup>4</sup>, on ne trouve qu'un seul thème au lieu des deux habituels. Ce thème initial – quelques croches égrenant nettement l'accord de *do* majeur – reviendra tout au long du discours, constamment varié. Il en découle en fait tout le matériau musical. Les formes sonate et variation semblent alors fusionner ; cet assouplissement formel décuple l'expressivité, dont l'intensité est particulièrement frappante dans le développement. Avec une étonnante liberté harmonique, le thème y apparaît en la *bémol* majeur avec la mention « *open Pedal* » – aussi présente à la réexposition. Unique dans toute l'œuvre de Haydn, cette indication révèle ses expérimentations avec la pédale de résonance Broadwood, qui créent des sonorités inouïes. Des Broadwood, le compositeur explore aussi le large clavier – jusqu'au *la*<sub>5</sub> – et la puissance sonore : nuances

atteignant le *ff*, larges accords *forte*, *sforzando* accumulés dont la violence semble annoncer Beethoven... Aux *forte* explosifs succèdent souvent des nuances *p* ou *pp*, dans des oppositions qui ne manquent pas d'humour – celui que l'on perçoit déjà dans les croches initiales...

Le deuxième mouvement, un *Adagio* en *fa* majeur, est « une sublime fantaisie où la rêverie nous entraîne vers les tons les plus éloignés<sup>5</sup> ». Là encore l'architecture est celle d'une forme sonate, avec un court développement aux chromatismes douloureux. On retrouve à nouveau le principe de la variation ; elle se fait ici par une ornementation luxuriante, quasi improvisatoire, dont les élans donnent à ce mouvement une incroyable puissance expressive.

Le bref *Allegro molto* en *do* majeur qui clôtüre la sonate est un scherzo malicieux, qui révèle tout l'esprit – le *wit*<sup>6</sup> diraient les Anglais – du compositeur.

---

<sup>4</sup> Exposition – Développement – Réexposition.

<sup>5</sup> F.-R. TRANCHEFORT, *Guide de la musique de piano et de clavecin*, 1987, Fayard, p. 405.

<sup>6</sup> Écho du *Witz* de Schumann... (cf. notes sur l'*Humoreske*)

Le thème ternaire, rythmé, paraît très franc tout d'abord ; mais voilà un rude *sforzando*, sur une altération tellement accidentelle qu'elle en sonne « faux »... puis un silence abrupt. Revoilà le thème dans un aigu espiègle, mais il s'effondre soudain dans le grave. Le discours sera parsemé de ces arrêts brusques, de ces voltiges sur la portée, de ces dérapages dans des tonalités incongrues, qui se drapent de couleurs mélodramatiques avant de repartir joyeusement en do majeur... Mais les péripéties s'achèvent, et le thème revient finalement dans la tonalité principale, pour triompher dans trois derniers accords éclatants.



# DEBUSSY

« ...car j'aime les images presque autant que la musique...<sup>7</sup> » confie Claude Debussy en 1911. Quelques années plus tôt, entre octobre 1907 et janvier 1908, il compose la deuxième série d'*Images*. Ce triptyque pour piano révèle son tempérament d'esthète et la richesse de ses influences artistiques par de multiples aspects – à commencer par les titres évocateurs de ces trois pièces : *Cloches à travers les feuilles*, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, et *Poissons d'or*.

La première *Image* est dédiée au sculpteur Alexandre Charpentier. *Cloches à travers les feuilles...* Par ce titre suggestif, on entrevoit déjà le « réalisme poétique<sup>8</sup> » caractérisant cette *Image*. Ces cloches lointaines au son filtré par les feuillages

transparaissent d'abord avec le matériau sonore : dans des nuances souvent *pp*, « presque rien », ressortent parfois les battements « marqué », « en dehors » ou « doucement appuyé » des cloches, voilées parfois d'une texture « comme une buée irisée ». On perçoit dans l'écriture délicatement percussive, toujours colorée de la gamme par tons, l'influence d'un instrument découvert par Debussy à l'Exposition universelle de 1889 : le gamelan javanais. Cet orchestre à percussion exercera sur lui une véritable fascination, tant du point de vue des timbres que de la complexité de l'écriture polyrythmique – « un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant<sup>9</sup> ». Le début de la pièce multiplie ainsi les plans sonores, qui s'enchevêtrent pour créer la « chimie

---

<sup>7</sup> Lettre à Edgard Varèse, 12 février 1911. E. LOCKSPEISER, *Claude Debussy*, 1980, Fayard, p. 145.  
<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 579.

<sup>9</sup> « Du goût », S.I.M., 15 février 1913. C. DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1987, p. 229.

harmonique<sup>10</sup> » dont parle Debussy au sujet de cette *Image*. C'est d'ailleurs l'usage des harmoniques qui constitue un dernier élément évocateur : grâce à la vibration profonde des basses prises dans la pédale forte, le piano est mis en résonance et fait entendre des sonorités riches.

Choisies pour leur beauté intrinsèque et leur pouvoir suggestif, elles évoquent ce titre poétique où l'ouïe et la vue s'entremêlent. Un tel dialogue sensuel rappelle bien sûr Charles Baudelaire, poète très admiré par Debussy qui mettra en musique nombre de ses vers. « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » écrit le précurseur du symbolisme dans son poème *Correspondances*. Cette première *Image* dépasse donc la simple *mimésis*<sup>11</sup> pour toucher, selon l'expression de Debussy, aux « correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination<sup>12</sup> ».

La deuxième *Image* a pour titre un alexandrin : *Et la lune descend sur le temple qui fut*. On retrouve l'influence de la poésie sur la pensée créatrice de Debussy. Ce vers renvoie à une représentation fantasmée de l'Extrême-Orient, à laquelle le compositeur des *Pagodes* ou de *La terrasse des audiences du clair de lune* est sensible. Si la géographie suggérée par le titre est floue, sa temporalité l'est aussi. Ce temple éclairé par la lune évoque une antiquité idéalisée : celle du « retour à l'antique » né au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en France et qui touchera l'imaginaire debussyste. Ce mouvement, nourri des découvertes archéologiques grecques, égyptiennes, et des récits orientaux des premiers « touristes », fait fusionner les frontières chronologiques et géographiques pour créer un univers utopique, un « ailleurs » aux contours flous – celui des *Danseuses de Delphes*, des *Épigraphes antiques* et de cette deuxième *Image*. Dès lors, l'évocation

---

<sup>10</sup> H. HALBREICH dans F.-R. TRANCHEFORT, *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Fayard, 1987, p. 303.

<sup>11</sup> Terme grec : imitation du monde par une œuvre d'art, selon la *Poétique* d'Aristote.

<sup>12</sup> « Pourquoi j'ai écrit "Pelléas" », avril 1902. C. DEBUSSY, *Monsieur Croche*, op. cit., p. 62.

d'un lointain fantasmé et la notion de flottement imprègnent toute la pièce.

D'une part, l'usage continu d'un pentatonisme aux parfums orientalistes et des modes anciens archaïsants, mais aussi la récurrence de motifs en accords parallèles dissonants, entraînent une suspension de la tonalité et instaurent un flottement harmonique teinté d'un exotisme aux couleurs antiques. Le flottement est aussi instauré par la présence d'une « note-ton » - procédé caractéristique du langage debussyste où une note polarisante, en l'occurrence une pédale de *si*, structure le discours et garantit en même temps une totale liberté de l'harmonie. D'autre part, la présence de syncopes et d'anacrouses, les indications de mouvement (comme ce début « *lent et sans rigueur* » ou les fréquents « *Cédez...* ») et la fluctuation des valeurs métronomiques (sept au total), créent la sensation d'un flottement du temps.

La deuxième *Image* suggère ainsi une scène intemporelle flottant dans ce

« *lointain* » mentionné par la coda. Dans ce mystère, l'imaginaire s'épanouit : ces accords parallèles à la régularité solennelle sont-ils l'écho d'un rituel antique ? On pense à l'atmosphère sacrée du prélude *Danseuses de Delphes*, qui présente d'étonnantes similitudes d'écriture. Plus loin, sous un thème suspendu dans l'aigu, Debussy indique : « *frappez les accords sans lourdeur* ». Serait-ce la suggestion d'un gong ou de crotales, ces cymbales antiques auxquelles les *Épigraphes antiques* feront aussi allusion ? La coda fait entendre la vibration incantatoire d'un *do* répété douze fois - un hasard pour cette *Image* nocturne ? La pièce se termine dans la vibration infime d'un dernier *si* solitaire, qui s'évanouit dans le néant. *Et la lune descend sur le temple qui fut...* Les rayons de la lune éclairent un temple qui, déjà, n'est plus. Les arts d'Extrême-Orient constituent donc une source d'inspiration pour l'imaginaire debussyste. Il faut souligner son affinité particulière avec l'art japonais : adolescent, il collectionne passionnément les estampes ; résident à la Villa Médicis, il fait régulièrement

« une véritable rafle de minuscules objets japonais qui le ravissaient<sup>13</sup>. » Il faut dire que, depuis les années 1840, c'est l'époque du « japonisme » en Europe. À Paris, les recueils illustrés et les expositions abondent, comme celle de 1903 : « Trois maîtres japonais : Hiroshige, Hokusai, Kuniyoshi ».

La même année, Debussy publie les *Estampes...* Dans son *studiolo* de travail parisien, aménagé avec un soin minutieux, on trouve ainsi deux estampes japonaises accrochées aux murs - dont la célébrisime *Grande vague* de Hokusai, que Debussy met en couverture de *La Mer*. On y voit aussi un panneau de laque noire incrusté de nacre et d'or, figurant deux carpes dorées nagent dans un ruisseau ; voici l'inspiration de la dernière *Image* : *Poissons d'or*.



Nanzhou,  
*Poissons d'or*, XIX<sup>e</sup> s., Japon.  
Panneau de laque noire rehaussée de nacre et d'or,  
Saint-Germain-en-Laye.

<sup>13</sup> G. PIERNE, « Souvenirs d'Achille Debussy ». *Debussy, la musique et les arts*, Flammarion, 2017, p. 17.

Dédiée à Ricardo Viñes, pianiste virtuose qui crée cette deuxième série d'*Images* en 1908, la pièce est un « étincelant scherzo pianistique, digne de son dédicataire en son étourdissante virtuosité<sup>14</sup> ». On est ici dans une brillante *mimésis* : les poissons apparaissent dès le début dans le frémissent liquide des trémolos et la nervosité des appoggiatures formant le premier thème ; et plus loin, dans les trilles électriques, les rythmes pointés houleux, les jaillissements d'arpèges et les traits fulgurants, irisés de chromatismes. Mais ces deux poissons dorés, s'ils sont véloces, sont aussi très joueurs : dans la 2<sup>e</sup> partie, ils adoptent un mouvement « *Capricieux et souple* » et nous surprennent avec des silences abrupts, l'irruption d'arpèges, les brusques dérapages harmoniques ou la nonchalance terriblement affectée d'un motif « *Expressif et sans rigueur* ». Les dissonances donnent aussi une couleur ironique au discours :

on trouve partout l'abrasion des secondes, malicieusement ajoutées à d'innocentes harmonies consonantes, opérant ainsi le brouillage chromatique de la tonalité. L'intervalle de seconde constitue d'ailleurs la base de la 3<sup>e</sup> partie : toute polarisation tonale disparaît et seule reste la jouissance du son, jusqu'au point culminant de la pièce où le clavier bouillonne de déferlements en triples-croches et de la violence des notes « *arraché* ». Mais bientôt le flux se calme, les dernières vagues vont « *En s'apaisant* » sous le souvenir du premier thème, « *doux* » cette fois. La coda est un dernier sursaut virtuose des poissons joueurs : un court motif « *scherzando* » tourne vite lentement, s'accélère, fuse *crescendo* vers l'aigu, culmine *forte* ; puis le tourbillon redescend. Derniers remous des nageoires... et dans un dernier éclat doré, les *Poissons d'or* s'en sont allés.

---

<sup>14</sup> H. HALBREICH, *op. cit.*, p. 304.



Session de travail, Elsa Bonnet et Jean-Michel Robert, février 2025.

# SCHUMANN

« Tout au long de la semaine, j'ai été assis au piano ; tour à tour je composais et j'écrivais, je riais et je pleurais. Tout cela, tu le trouveras bien dépeint dans mon opus 20, la *Grande Humoresque*<sup>15</sup> ». Ces mots de Robert Schumann sont adressés à la pianiste virtuose Clara Wieck, future Clara Schumann, en mars 1839. Le compositeur est alors à Vienne ; quelques mois plus tôt, Clara triomphait dans la capitale autrichienne - Clara, dont le père refuse de l'unir au musicien depuis plus d'un an, au désespoir des deux amants. Ce contexte douloureux contribue à la fièvre émotionnelle qui perce dans les mots de Schumann. L'œuvre tout entière bouillonne de ces états d'âme contraires - et son titre les résume.

Le terme *Humoreske*, désignant à l'origine un genre littéraire allemand, dérive de *Humor* : dans ce mot équivoque, il faut trouver plus que

le simple « humour » français, qui est pourtant son unique traduction. L'*Humor* allemand, c'est aussi « l'humeur » - qu'elle soit bonne ou mauvaise. Schumann montre une affinité pour ce terme ambigu et l'emploie fréquemment. Dans la 16e *Davidsbündlertänze* op. 22, il précise d'ailleurs « *Mit gutem Humor* » - preuve que l'*Humor* reste ambigu s'il n'est pas assorti d'un adjectif... L'écrivain Jean Paul, adulé par Schumann dont les *Papillons* op. 2 suivent littéralement des passages de son roman *Die Flegeljahre* (1804), élève ce terme au rang de concept esthétique dans son *Vorschule der Ästhetik* (1804), lu par Schumann. On en perçoit la subtilité, tout comme l'influence de l'écrivain sur le compositeur, dans les mots de ce dernier : « Les Français ne comprennent pas le terme d'humoresque. C'est terrible, car il n'existe pas en français de mot pour désigner des notions et des particularités aussi profondément

---

<sup>15</sup> à Clara, 24 janvier 1839. R. STRICKER, *Schumann Le musicien et la folie*, Gallimard, 1984, p. 47.

ancrées dans la culture allemande que *das Gemütliche* (*Schwärmerische* [l'exaltation]) et *der Humor*, qui est l'heureuse alliance entre *Gemütlichkeit* [profondeur des sentiments] et esprit. [...] Ne connaissez-vous pas Jean Paul, notre grand écrivain ? J'ai appris de lui plus de contrepoint qu'avec mon professeur de musique<sup>16</sup>. » Schumann dira aussi que l'œuvre est « peu gaie, et peut-être ce que j'ai écrit de plus mélancolique<sup>17</sup>. » On voit ainsi se dessiner la complexité des émotions traversant *l'Humoreske*, dont la forme est inédite.

Le compositeur adopte en effet une forme libre : on peut distinguer 4 mouvements (*Einfach, Hastig, Einfach und zart et Innig*) suivis d'une coda (*Zum Beschluss*<sup>18</sup>). Si l'œuvre a la durée d'une sonate, sa structure l'en éloigne donc tout à fait, tout comme le matériau thématique : c'est une mosaïque de motifs constamment renouvelés. De précédents opus du compositeur

montraient une telle structure en miniatures : le *Carnaval* op. 9 et ses vingt-deux *Scènes mignonnes*, ou les douze *Papillons* op. 2. Mais la spécificité de *l'Humoreske* réside dans le fait que l'œuvre est jouée en un seul souffle, sans que l'on n'ait jamais le repos d'une double barre conclusive. Ici, c'est donc la succession rapide des *Humor* qui dicte la forme, pourtant unifiée par la tonalité revenant toujours à *si bémol* majeur. Schumann ne reproduira plus cette architecture inédite, où il réussit l'impossible : garder une cohérence du discours tout en laissant libre le flot expressif, libéré des digues formelles traditionnelles. Avec *l'Humoreske*, le compositeur parvient finalement à donner forme aux *Humor*, ce mélange indicible d'« esprit » et d'« exaltation »...

Ces deux expressions semblent indiquer les pôles expressifs de *l'Humoreske* ; c'est une dualité qui ne peut manquer d'évoquer Eusebius et Florestan, les deux alter ego de Schumann, qui les

---

<sup>16</sup> À Simonin de Sire. E. HERTTRICH, *Préface de l'Humoreske op. 20*, Éd. Henle Verlag, 2009.

<sup>17</sup> Lettre de Schumann à Becker, 11 août 1839. M. BEAUFILS, *La musique pour piano de Schumann*, Phébus, 1979, p. 111.

<sup>18</sup> *Simplement, Hâtivement, Simplement et tendrement, Intimement, Pour finir.*

surnomme affectueusement sa « paire de coquin ». Ces doubles imaginaires naissent en 1831, dans le premier article de critique musical du compositeur. Ces *doppelgänger* se retrouveront dans le *Carnaval* op. 9, où deux pièces portent leurs noms, mais aussi dans les *Davidbündlertänze*, dont chacune est signée E. ou F. En 1838, Schumann décrit leurs caractères à Clara : *Florestan le fougueux, / Eusèbe le doux, / Larmes et flammes / Prenez-les ensemble / Toutes deux en moi, / Douleur et joie*<sup>19</sup> ! Florestan l'esprit farceur (*Witz*), le passionné ; Eusebius le rêveur à la sensibilité exacerbée (*Gemüt*) : ce sont ces deux caractères opposés qui inspirent le matériau de l'*Humoreske*.

C'est ainsi la tendresse d'Eusebius que l'on entend au début de la pièce, où deux voix dialoguent doucement ; elle imprègne aussi le début du 2<sup>e</sup> mouvement, dont la mélodie, rendue fébrile par les quarts de soupir répétés, se fait l'écho de l'*innere Stimme* - cette « voix intérieure » que l'interprète doit *faire entendre* sans la jouer.



C'est encore Eusebius au début du 3<sup>e</sup> mouvement, dont la mélodie en sixtes ne sait s'il faut rire ou pleurer tant elle hésite entre mineur et majeur, et flâne songeusement aux *ritardando* qui se multiplient. Finalement, c'est Eusebius dans la coda, aux circonvolutions chromatiques où la tonalité vacille, aux élans douloureux, aux points d'orgue allant se perdre dans le rêve... Mais Florestan apparaît, et clôt l'*Humoreske* dans un Allegro où les groupes de triples-croches arrachés finissent en deux accords triomphants.

Quant à Florestan, son humour et sa gaité teintée d'ironie apparaissent dans la joyeuse cavalcade au centre du 1<sup>er</sup> mouvement, dans les brusques contrastes du discours ou encore dans

<sup>19</sup> R. STRICKER, *op. cit.*, p.126.

ce passage « *Mit einigem Pomp* » à l'atmosphère beaucoup trop sérieuse pour être honnête. Ces accords pompeux, à l'allure compassée, ne sont-ils pas le regard moqueur de Florestan sur les Philistins<sup>20</sup>, représentants de la médiocrité artistique contre lesquels lutte Schumann au travers de ses deux alter ego ? Par ailleurs, Florestan montre son tempérament passionné par la virtuosité qui enflamme régulièrement le discours et le pousse à des allures effrénées : *Très vite et léger* puis *Encore plus vite* dans le 1<sup>er</sup> mouvement ; dans le 2<sup>e</sup>, *De plus en plus animé* puis *De plus en plus animé et fort* ; au 3<sup>e</sup>, un *Intermezzo* au tempo impossible crépite de doubles-croches ; tandis qu'au 4<sup>e</sup>, une section commence *Très vif*, se poursuit *De plus en plus vif*<sup>21</sup> et finit sa course dans le tourbillon

virtuose d'un *Stretto*. Florestan se cache aussi derrière l'abondance des syncopes et anacrouses qui instaurent une sensation d'urgence et de fuite en avant. De plus, les accents déplacés instaurent une instabilité nerveuse, dont le paroxysme se trouve peut-être dans ce passage du 2<sup>e</sup> mouvement, où la coordination impossible d'une main gauche au *Tempo primo* et d'une main droite *Wie ausser tempo* [comme hors du temps] aboutissent à un véritable déchetage du temps, qui paraît succomber à l'agitation orageuse des états d'âme.

Mélange d'humour et d'humeurs, d'esprit et d'exaltation, de rires et de pleurs, l'*Humoreske* condense ainsi une infinité d'états d'âme dans une forme qui en fait l'une des œuvres pour piano les plus ambitieuses de Schumann.

---

<sup>20</sup> Dans le *Carnaval* op. 9, on trouve la *Marche des « Davidsbündler »* contre les *Philistins*.

<sup>21</sup> *Sehr rasch und leicht/Noch rascher/Nach und nach immer lebhafter und stärker/Sehr lebhaft/Immer lebhafter*

# BIOGRAPHIE

Elsa Bonnet est diplômée du CNSM de Paris, où elle obtient deux Masters, en piano et pédagogie. Elle étudie également à la Musikhochschule de Freiburg, et obtient un Postgraduate en piano et musique de chambre à l'Universität für Musik de Vienne (Autriche) dans la classe d'Avedis Kouyoumdjian.

Elle est lauréate du Concours international de Saint-Paul-Trois-Châteaux et de la bourse Mécénat Musical Société Générale, et finaliste de l'Internationale Wettbewerb für junge Pianisten d'Ettlingen. Elle est sélectionnée par l'Académie Jaroussky et participe aux Victoires de la Musique Classique, à la Seine Musicale de Paris. Elle est aussi sélectionnée pour être résidente à l'Académie Villecroze.

On l'entend en soliste avec l'Orchestre National de Chambre d'Arménie, le Concert de la Loge, l'Ensemble Appassionato et le Webern Kammerphilharmonie de Vienne. Elle se produit aux festivals Les Musicales de Colmar, La Roque d'Anthéron, ou encore au Petit Palais à Paris. Elle est régulièrement invitée à se produire à New York, et joue ainsi au Consulat de France et à Broadway.

En 2022, son goût pour la musique de chambre l'amène à fonder le Duo Névé avec la violoncelliste Fiona Robson. Elle est invitée en 2023 par l'Opéra de Dijon dans la production Hänsel & Gretel et réalise la tournée qui suit. L'année 2025 voit la parution de son premier CD consacré à la musique de Haydn, Schumann et Debussy.



# REMERCIEMENTS

La réalisation de ce CD n'aurait pas été possible sans plusieurs personnes que je tiens à remercier ici :

**Dimitris SAROGLOU & Dominique PARAIN**, pour leur soutien artistique et leur grande générosité ;

**Jean-Michel ROBERT** pour son travail sonore exceptionnel et tout le temps donné ;

**Marie Duso** pour ses créations graphiques inspirées et son sens du détail ;

**Ornella SALVADOR & Fiona ROBSON**,  
pour leurs relectures aussi efficaces que sensibles ;

**Jean-François BOUKOBZA** pour ses conseils de rédaction virtuoses ;

**Alec FUKUDA** pour sa tendresse lumineuse et son soutien de chaque instant ;

Mes parents, **Bernadette & Jean-Pierre**,  
pour leur soutien inconditionnel à chaque étape du chemin.



For notes in English,  
please scan the  
QR Code.

<https://elsabonnet.com/booklet.pdf>

Enregistré sur Steinway D fourni par Rouen Piano.  
© Elsa Bonnet 2025 (traduction : Elsa Bonnet et DeepI)