

Splendour

L'âge d'or de la musique d'orgue d'Allemagne du Nord

Sur les bords de la Baltique et de la mer du Nord, la prospère **Ligue hanséatique** a considérablement influencé la vie musicale, dont l'essor aura été favorisé par le développement économique et commercial de plusieurs pays d'Europe (Italie, Pays-Bas, Flandres, Espagne, Portugal, Angleterre...). Les échanges culturels y ont été bien plus rapides et efficaces qu'on ne l'imagine aujourd'hui.

C'est dans ce contexte que naît **l'âge d'or de la musique d'orgue**. En témoigne une génération de musiciens remarquables, bénéficiant d'instruments exceptionnels, dotés notamment du pédalier dont Antonio de Cabezón et quelques-uns de ses confrères avaient tant rêvé.

Le présent enregistrement comporte des **œuvres pour orgue de la famille Praetorius (Hieronymus, Jacob (ii), Johann)**, dynastie musicale hambourgeoise et fondatrice de l'école nordique, de **Scheidemann, Tunder, Weckmann, Buxtehude et Böhm**. À l'exception de Scheidemann, prolifique compositeur d'œuvres pour orgue et pour le clavier, tous ont également écrit des œuvres vocales de grande beauté.

Prenant prétexte des chorals à l'usage des églises luthériennes, la musique liturgique et le répertoire non liturgique ont été aussi utilisés au concert, par exemple lors des *Abend-Musiken* de Lübeck ou au *Collegium Musicum* de Hambourg. Ainsi le rôle de l'organiste n'a-t-il pas été uniquement de susciter la dévotion. « Avec quel plaisir », relève Johann Kortkamp, élève de Jacob (ii) Praetorius et ami de Weckmann, l'auditeur se réjouissait « de ces jours de fêtes de haut niveau ».

Dans la musique sacrée nordique du XVII^e siècle, on ne retrouve pas seulement l'influence des cérémonies solennelles rythmées et majestueuses en style polychoral germano-vénitien, exécutées depuis les tribunes des cathédrales italiennes, mais aussi un véritable trésor d'*affetti* italiens, ainsi que les ingrédients de la scène baroque, disposant de toutes les formes de l'aria, de la danse, du lamento sublime, de la *canzona*, de la récitation dramatique ou encore le passage impétueux à la *sprezzatura*.

S'y ajoutent des pages exquises de musique de chambre (*Consort/Broken music*), jouées par des ensembles de violes qui ont souvent été entendues dans les pays scandinaves, notamment dans les cours du Danemark et que sont allés fréquemment écouter les compositeurs hanséatiques.

À Hambourg et dans d'autres villes importantes de la Hanse, les compositeurs ont écrit de nombreux chorals, hymnes, magnificats et autres psaumes **pour les églises luthériennes**. Les vêpres du samedi et du dimanche y suivaient les pratiques religieuses des débuts de la Réforme. Le service était toujours en latin, quelques passages en allemand exceptés. Le schéma des vêpres, tel qu'il avait été modifié par Luther, fut introduit en Allemagne du Nord en 1529.

Pour autant, cet enregistrement n'a pas pour but de reproduire la célébration liturgique de l'époque, alternant orgue et chant. En premier lieu, j'ai tenté de mettre en valeur les œuvres qui me paraissaient bien sonner à l'orgue Scherer de Tangermünde, et de mettre en relation mélodies et textes originaux, notamment ceux de Luther ou du *Melodeyen Gesangbuch* (Hamburg, 1604), en utilisant des antiennes pour le Magnificat et les hymnes, ainsi que des psaumes et différents styles de chorals contemporains des pièces d'orgue de ce programme.

Construit en 1624 par **Hans Scherer le Jeune** de Hambourg (1600-1631), l'orgue de **St. Stephan de Tangermünde**, sur les rives de l'Elbe, a été magnifiquement restauré en 1994 par Alexander Schuke, de Potsdam, qui a redonné à l'instrument ses sonorités d'origine et un tempérament mésotonique. Nous disposons dès lors du seul grand orgue du baroque naissant en Allemagne du Nord, de style « Hamburger Prospekt », resté dans un état pratiquement identique au temps de sa construction (le buffet et certains tuyaux sont demeurés dans leur état d'origine). Cet orgue unique au monde possède ainsi les éléments indispensables pour reproduire les sonorités de l'époque. Michael Praetorius de Creuzburg et de Wolfenbüttel (à ne pas confondre avec les Praetorius de Hambourg) cite dans son *Syntagma musicum*

(1619) les jeux anciens de cet orgue comme appartenant à un ensemble d'instruments exemplaires attestant un grand raffinement et une exceptionnelle élégance de sonorités.

Les fonds d'orgue chantent ici avec chaleur, les jeux doux avec une poésie infinie. Le seul et unique 8' (*OctavenBaß*) de pédale peut être utilisé comme base solide à l'antique *Blockwerk*, ou comme viole d'un consort. Les jeux de mutations sont lumineux, les pleins jeux solennels mais pas agressifs, même sur le *Chorton* au diapason $a^1 = 486$ Hz. Au pédalier, les timbres ronds mais précis des anches 8' (*TrommetenBaß*) et 16' (*BassunenBaß*) permettent également leur utilisation en solo.

Certaines mélanges de registrations sur l'*OberPositiff* sont idéals pour réaliser quelques-unes des combinaisons proposées par Jacob (ii) Praetorius, notamment pour recréer la palette sonore colorée, en remplaçant l'orchestre et les chœurs, que l'on entendait à San Marco de Venise avec l'ensemble de cornets, de sacqueboutes et violons depuis les Gabrieli et même jusqu'à la dernière période de Monteverdi, par exemple pour les œuvres en dialogue de ce programme: le *Praebulum in d* de Scheidemann, le *Praeludium in g* de Tunder, le choral *Nun Lob* de Buxtehude et le choral *Allein Gott* d'un compositeur anonyme.

Mentionné par Michael Praetorius dans le *Syntagma musicum* comme étant « le compositeur le plus prolifique de la dynastie musicale de Hambourg », **Hieronymus Praetorius** a été titulaire de l'orgue de St. Jacobi de Hambourg (1586-1629). Il a également été copiste pour une collection de musique monographique allemande et latine. Cette collection, utilisée dans les églises hambourgeoises, a servi de modèle aux *Cantica sacra* (1588) de Franz Eler, ainsi qu'au *Melodeyen Gesangbuch* (1604) qui comporte 89 chorals à 4 voix, dont vingt et un de Hieronymus.

C'est avec Hieronymus Praetorius que les monumentaux versets pour orgue inaugurent la tradition d'Allemagne du Nord d'un Cantus firmus où le ton psalmodique est exposé à tour de rôle au ténor, au soprano et à la basse. Le compositeur était par ailleurs réputé pour ses œuvres vocales, indéniablement inspirées de la polychoralité provenant d'Italie, notamment de l'École vénitienne des Gabrieli.

Jeffery T. Kite-Powell a longtemps supposé que Hieronymus Praetorius était l'auteur de presque toutes les pièces de compositeurs anonymes de la *Visby Tablature* (1611), contenant 9 Magnificats, 20 hymnes, 10 Kyrie, un Gloria, un Sanctus, un Agnus ainsi que 7 Sequentiae. Si cela était avéré, ce serait bien extraordinaire: il serait alors l'auteur le plus fécond de l'École hambourgeoise des deux premières décades du XVII^{ème} siècle.

Dans les œuvres d'orgue de Hieronymus, la conduite des voix n'est pas encore strictement linéaire. Le langage, mélange à la fois de polyphonie et d'homophonie, comporte de nombreuses altérations, volontiers en fausse relation, des passages aux diminutions éblouissantes. L'écriture fervente, sensuelle et poétique donne à ces pages une couleur et un charme irrésistibles.

Le manuscrit de Visby se situe juste avant les premières publications de musique polyphonique authentique pour clavier qui se sont épanouies quasi simultanément un peu partout en Europe: entre autres les *Flores de Musica* de M.R. Coelho (Lisboa, 1620), des œuvres de Peter Philips et de Pieter Cornet (in *Christ Church Music*, MS 89, ca 1620), *L'Organo suonario* d'Adriano Banchieri (Venezia, 1622), les *Hymnes & Magnificats* de J. Titelouze (Paris, 1623, 1626), la *Tabulatura Nova* de Samuel Scheidt (Hamburg, 1624), la *Facultad organica* de F. Correa de Arauxo (Alcala, 1626), la *Ricercar tabulatura* (Stuttgart, 1624), le *Tabulatur Buch* (Strasbourg, 1627) de J. U. Steigleder, les *Primo libro di Capricci* (1624), *Secondo libro di Toccata* (1627) et, plus tard, les *Fiori Musicali* (1635) de G. Frescobaldi.

Le choral de la Nativité ***Christum wir sollen loben schon*** reprend la mélodie grégorienne *A solis ortus cardine*, que Luther a conservée presque intégralement. Sa paraphrase avec le cantus firmus à la basse par **Jacob (ii) Praetorius**, fils de Hieronymus et organiste de St. Petri de Hambourg, où l'orgue fut transformé en 1603-1604 par la famille Scherer, ne démerite en rien par rapport à celle de Hieronymus. Certes, on y trouve moins de théâtralité, mais l'héritier de Hieronymus a su conserver la belle incandescence paternelle tout en proposant une écriture plus rationnelle. Il est à noter que Jacob (ii) a été l'élève de Sweelinck vers 1606-1608.

La gravité et le lyrisme inégalés du 6^{ème} verset du choral ***Vater unser*** (orné au soprano) de Jacob (ii) m'a fait penser à un certain *Tiento de medio registro de tiple* qui se trouve dans la *Facultad organica* de F. Correa de Arauxo, raison pour laquelle je me suis autorisée d'y appliquer quelques ornements ainsi que des passages espagnols.

Le **Psaume 116** qui se trouve à la Staatsbibliothek de Berlin est signé des seules initiales « J.P. ». Cette œuvre, après avoir été longtemps attribuée à Sweelinck, est, selon l'hypothèse de Klaus Beckmann, de **Johann Praetorius** (1595-1660). D'autant que l'indication « Auff 2 Clauiren [sic] » (à deux claviers), qui figurait déjà en 1611 dans la *Visby (Petri) Tablature*, atteste de manière infaillible une provenance d'Allemagne du Nord, ce qui exclut que Sweelinck puisse en être l'auteur.

Pour Pieter Dirksen en revanche, les initiales « J.P. » correspondent à « Joan », « Jean » ou « Johann Peters », autrement dit à « Jan Pieterzoon » Sweelinck. Selon lui, ces variations sont dans la manière des œuvres pour clavier de Sweelinck. Alan Curtis fait par ailleurs remarquer que si cette pièce était bien de Sweelinck, « elle serait l'une des plus vivantes et des plus fraîches de tous les chorals-variations de ce compositeur ».

Johann Praetorius, fils de Hieronymus et frère cadet de Jacob (ii), a été organiste de la Nikolaikirche de Hambourg. Il a étudié également avec Sweelinck entre 1609 et 1610. Il est à noter qu'en raison de l'incendie de Hambourg, en 1842, beaucoup de documents ont disparu, qui auraient pu clarifier nombre de sujets. Ajoutons que c'est à cette date également que l'orgue de la Nikolaikirche, le plus grand orgue baroque d'Europe, construit par Arp Schnitger entre 1682 et 1687 (67 jeux sur 4 claviers et pédalier), a été détruit.

J'ai choisi les variations 3 et 4 en forme de « coloratura-variation » pour appliquer une combinaison traditionnelle de registrations (*Zinck*) que Jacob (ii) Praetorius et d'autres compositeurs nordiques aimaient utiliser. D'autre part, dans ces variations qui portent l'indication « Auff 2 Clauiren », j'ai pris la liberté de me servir de la trompette 8' de pédale comme basse, suivant en cela les pratiques de l'École de Sweelinck et de Scheidt.

Gustav Leonhardt dit à propos de Sweelinck que « dans la mesure où très peu de sources peuvent être considérées comme dignes de confiance, nous devons accepter le fait qu'il n'est pas possible, et sans doute qu'il ne sera jamais possible d'établir un texte authentique des œuvres instrumentales de Sweelinck ». Mais quel qu'en soit l'auteur, on ne peut nier l'extraordinaire vivacité et le dynamisme de ces deux variations. Comme la mélodie originale du Psaume 116 provient du *Psautier de Genève*, nous avons finalement opté avec Gianluca Capuano pour le texte de Claude Goudimel *J'ayme mon Dieu*, dans la prononciation du français ancien. Foin de querelles entre musicologues allemands, hollandais ou américains !

Hermann Keller a supposé que le choral **Allein Gott**, dont l'auteur demeure anonyme, était de la main de Samuel Scheidt. Mais son choral éponyme dans le *Görlitzer Tablaturbuch* (1650) ne lui ressemble pas tout à fait. Ici, la pièce fait entendre le choral rythmé et dansant, strophe après strophe: chacune d'entre elles est introduite par un passage fugué, à la manière des chansons de Josquin, et ces formes si savoureusement imbriquées débouchent sur une péroraison qui rappelle les *Symphoniae sacrae* de Giovanni Gabrieli. On peut supposer que ce **Gloria** débordant de joie, résulte d'une improvisation écrite par un des organistes talentueux de l'époque.

Johann Mattheson rapporte que **Heinrich Scheidemann** était « aimable et convivial », alors que **Jacob (ii) Praetorius** était « toujours grave et quelque peu étrange ». Il est toutefois à relever que Mattheson est parfois peu fiable, mais il est certain que ces deux compositeurs ont été des rivaux qui se sont mutuellement stimulés.

Organiste de la Katharinenkirche de Hambourg dont l'instrument fut construit en 1587 par Hans Scherer l'Ancien avant d'être à plusieurs reprises agrandi, **Scheidemann**, contrairement aux autres compositeurs de ce programme, n'a écrit que des œuvres pour orgue et autres claviers. Il réalise une remarquable synthèse de traditions musicales d'origines fort diverses. Son œuvre porte tout à la fois la marque des principes d'écriture de Zarlino (*Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1573), des techniques d'écriture de Sweelinck avec qui Scheidemann avait travaillé à Amsterdam entre 1611 et 1614, et témoigne également des sonorités de l'orgue nordique tel que le pratiquait Hieronymus Praetorius.

Les deux **Fantaisies** d'auteurs anonymes (in G WV 74 variante, in d WV 83) se trouvant à l'Amalienbibliothek de Berlin ont été attribuées par Werner Breig à Scheidemann. Elles commencent dans un style de *canzona* et leur thème se développe peu à peu avec des rythmes rebondissants dans une manière typique de Scheidemann. Les dialogues en écho, les contrastes de couleur et de dynamique sont traités à la manière de Sweelinck, son maître à Amsterdam. Mais Scheidemann a aussi connu la musique de chambre italienne à laquelle il a été sensible, probablement celle de violon (Giovanni Gabrieli, B. Fontana, D. Castello, B. Marini, G.P. Cima, etc.).

La *Fantasia in d* nous montre l'influence subtile du style madrigalesque de Monteverdi. Elle possède presque la même beauté que certaines œuvres pour clavier d'Orlando Gibbons. J'y retrouve cet ineffable sentiment de la fugacité de toutes choses propre au compositeur anglais.

Notons que Sweelinck a eu lui-même comme modèles les grands maîtres ibériques, tels que A. de Cabezón, L. de Milán, M.R. Coelho, les virginalistes anglais et leurs confrères Peter Philips et John Bull, ainsi que les Vénitiens Adrien Willaert, Andrea Gabrieli et Claudio Merulo, mais, étonnamment encore, Hieronymus Praetorius de Hambourg, le père de ses élèves Jacob (ii) et Johann. Je serais par ailleurs curieuse de savoir ce que Sweelinck pensait des œuvres de Hieronymus.

Longtemps négligé, l'**art de la transcription avec diminution** qui consistait à « colorer » aux claviers, avec les éléments en *perpetuum mobile*, des musiques vocales (motets), était considéré comme de simples broderies d'œuvres préexistantes. On mesure aujourd'hui qu'il dépend pleinement du talent du transcrit. Parmi quelques éminents compositeurs, Scheidemann a choisi Orlando di Lasso, Giovanni Bassano, Hans Leo Hassler et Hieronymus Praetorius, afin d'illustrer cet art de la diminution du XVI^{ème} siècle, tel que Hans Buchner, notamment, l'a défini dans son *Fundamentum* (ca 1520).

L'élaboration de Scheidemann se conforme assez fidèlement à la structure polyphonique de motets originaux. Ainsi en va-t-il pour l'*Alleluja, laudem dicite Deo nostro* de Hans Leo Hassler, originellement pour 5 voix, transcrit à l'orgue par Scheidemann pour 4 voix. Ce travail témoigne de la grande habileté du transcrit qui a inséré de belles diminutions. À l'orgue, la pièce ne manque nullement de susciter une forte impression.

Influencé par Schütz à Dresde où la vie musicale à la cour rayonnait de l'aura italienne, à l'instar de Christoph Bernhard (1628-1692), puis perfectionné auprès de Jacob (ii) Praetorius et Scheidemann à Hambourg où il est nommé organiste de St. Jacobi (1655-1669), **Matthias Weckmann** occupe une position assez particulière. De par la gravité de son langage, il est l'héritier de Hieronymus et Jacob (ii) Praetorius ; de par sa réputation légendaire de virtuose et ses dimensions spéculatives, il est relié à la fois aux plus grands polyphonistes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, ainsi qu'aux dernières œuvres de Bach qu'il anticipe, *L'Art de la fugue* en particulier. L'impressionnante densité d'écriture du 4^{ème} verset de son hymne *O lux beata Trinitas* me fait songer à certaines ivresses contrapuntiques chères aux virginalistes anglais, notamment *Felix namque* de Thomas Tallis, presque dans le même esprit et la même folie. Tandis que *Et misericordia*, 2^{ème} verset du *Magnificat II. Toni*, joué dans cet enregistrement, reflète une émotion sereine mais poignante par les *affetti* italiens. Il fut composé en 1664 pendant une période difficile et douloureuse de sa vie. Par le manque de doubles feintes (division en deux parties de certaines touches dièses et bémols) sur l'orgue de Tangermünde, le la bémol au soprano de la mesure 38 sonne ici bien davantage qu'une simple « déchirure ».

Franz Tunder, né à Lübeck en 1614, a exercé la fonction importante d'organiste à la cour de Frederick III, duc de Holstein-Gottorf, dans le Schleswig. De récentes découvertes nous apprennent qu'il s'est rendu à Copenhague, alors un des plus grands centres culturels d'Europe, probablement dans le but d'étudier avec le Kappelmeister Melchior Borchgrevink. Celui-ci fut disciple direct, à Venise, de Giovanni Gabrieli, lequel avait manifesté précisément à cette époque un grand intérêt pour les madrigaux de Monteverdi. Ce qui explique la présence du style vénitien chez Tunder, parfaitement illustrée dans le *Praeludium in g*. L'art admirable de Tunder nous montre qu'il est bien plus que le beau-père de Buxtehude à quoi on l'a souvent cantonné.

Signalons qu'entre 1546 et 1674, la Bibliothèque de St. Marien de Lübeck possédait, entre autres, des partitions de Capricornus, Du Mont, Alessandro Grandi (i), Hammerschmidt, Hieronymus Praetorius, Schein, Schütz, Stadlmayr et Giovanni Rovetta, un des successeurs de Monteverdi qui a influencé Tunder en particulier.

Par ailleurs, Tunder et Buxtehude ont été titulaires du *Totentanzorgel* de l'église St. Marien à Lübeck, dont le positif de dos avait été construit par Hans Scherer l'Ancien. Nul doute qu'ils ont dû connaître, à Lübeck toujours, l'orgue de St. Aegidien de Hans Scherer le Jeune, le facteur de l'orgue de Tangermünde.

Dietrich Buxtehude est considéré comme un des plus grands compositeurs d'Allemagne du Nord avant Bach. Il vient à Hambourg entre 1654 et 1657, avant de succéder à Tunder au poste d'organiste de Lübeck en 1668. Il n'est pas impossible qu'il ait pu rencontrer Weckmann à cette période, ce qui prouverait qu'il ait connu des œuvres de Froberger à travers Weckmann à ce moment-là. L'influence du style de Toccata « con discrezione », ou « Prélude non

mesuré », est manifeste, notamment dans le *Praeambulum in a* (BuxWV 158) de sa période de jeunesse à Helsingør, entre 1660 et 1668.

Quand, dans une lettre adressée à Forkel en 1775, Carl Philipp Emanuel Bach mentionne la liste des compositeurs que son père Johann Sebastian admirait, nous ne savons pas pourquoi il a remplacé « son professeur Böhm » par « organiste de Lüneburg, Böhm », ainsi que le souligne Jean-Claude Zehnder (in *Bach-Jahrbuch*, 1988). Nous ne pouvons que supposer, d'un côté, que Carl Philipp n'avait que treize ans quand il a entendu que son père parlait de **Georg Böhm** et qu'il avait travaillé avec lui ; et d'un autre côté, qu'il voulait donner de Johann Sebastian l'image d'un autodidacte dont l'amour pour la musique et le génie n'étaient qu'un cadeau de la nature. On peut se demander si le fils n'a pas voulu nier l'influence de Böhm sur son père. Ce qui suggère que celle-ci a pu être bien plus importante que celle d'autres professeurs locaux.

Johann Gottfried Walther ne consacre dans son *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732) qu'une courte note biographique à Georg Böhm. Tandis que Johann Mattheson mentionne qu'il était un des compositeurs célèbres de son temps et que, Haendel et Bach exceptés, ses œuvres étaient toutes d'excellentes harmonisations et d'une progression exceptionnelle. Encore faut-il noter que la *Johannes-Passion* attribuée auparavant à Haendel est probablement de la main de Böhm.

Malgré qu'on ait hélas tout lieu de penser que la grande partie de l'œuvre de Böhm a été irrémédiablement perdue pendant la Seconde Guerre mondiale, on garde l'espoir que de nouvelles découvertes (documents, manuscrits) viennent un jour compléter le portrait de cet immense compositeur.

Soulevons qu'à cette époque, à Lüneburg, les relations entre la Michaelkirche et la Johanneskirche n'étaient pas excellentes. Ni l'orgue de Böhm en bon état. Lors d'une conversation, Michael Belotti m'a dit qu'il était persuadé que Bach avait pris des cours privés avec Böhm, probablement au clavier (clavecin, clavicorde, peut-être avec pédalier) et non à l'orgue. Ce qui est certain, c'est que la passion pour la musique pour clavier du jeune Bach est devenue ardente dès cette époque. Et il est intéressant de signaler qu'à la bibliothèque de la Michaelkirche de Lüneburg, on trouvait, selon Christoph Wolff, quantité d'œuvres de compositeurs majeurs du XVII^e siècle (Schütz, Rosenmüller, Monteverdi, Peranda, Carissimi...) que le jeune Bach, avide de découvertes, a dû certainement consulter.

Par rapport à l'orgue de grande dimension de la Johanneskirche de Lüneburg (47 jeux, 3 claviers et pédalier avec une anche de 32'), reconstruit et agrandi selon le souhait de Böhm, entre 1712 et 1714, par Matthias Dropa (un élève de Arp Schnitger), l'orgue de Tangermünde est de taille plus modeste. J'ai essayé de jouer les deux chorals de Böhm sur la mélodie du *Vater unser* dans une manière de musique de chambre. Celui à 4 voix, comme celui de Pachelbel, reflète un style d'Allemagne centrale, tandis que celui orné au soprano est conçu comme un mouvement lent de concerto italien. Si on enlève l'ornementation à la française ajoutée par J.G. Walther, cette écriture est en effet typiquement italienne.

Par ailleurs, le florilège des œuvres de clavier dans le style français (*Franzosche [sic] Art Instrument Stückelein*) a été recueilli et utilisé par Weckmann, grâce à l'amitié nouée à Dresde avec Froberger et à leur influence réciproque. Après la mort de Weckmann, son œuvre a été acquise par Georg Böhm, probablement entre 1690 et 1693, au moment de son séjour à Hambourg où il enseignait la composition et, peut-être, travaillait à l'Opéra. Il est captivant de constater que cela tisse un lien Froberger-Weckmann-Böhm-Bach, notamment pour ce qui concerne les œuvres de clavier (*Suites et Partitas*).

Pour terminer, je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à Gianluca Capuano, chef de l'ensemble Il Canto di Orfeo, réputé notamment pour le répertoire du XVII^{ème} siècle, organiste, claveciniste et grand connaisseur de la culture allemande, ainsi qu'à ses merveilleux chanteurs, préparés pour leurs parties *a cappella* au diapason $a^1 = 486$ Hz et au tempérament mésotonique (!). Je suis particulièrement heureuse d'avoir accompli cette aventure avec eux.

Kei Koito

Pour les références bibliographiques relatives à ce texte et le dialogue avec Gabriel Dubath, veuillez consulter le chapitre « New CDs » du site internet de l'artiste : www.kei-koito.com