

DANS LA COLLECTION "L'ART DE..."

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

- Le violon / The violin ARN 60262
- Le 'ûd turc / The Turkish 'ûd ARN 60265
- Le cornet à pistons / The cornet ARN 60267
- Le luth au Moyen Age /  
The lute in the Middle Ages ARN 60264
- Le santûr persan / The Persian santûr ARN 60351
- La cornemuse, vol. 1 /  
The bagpipe, vol. 1 ARN 60347
- Le qânûn égyptien / The Egyptian qânûn ARN 60273
- Le clavecin / The harpsichord ARN 60358
- La vielle à roue, vol. 1 /  
The hurdy-gurdy, vol. 1 ARN 60355
- La harpe, vol. 1 / The harp, vol. 1 ARN 60370
- Le pipa chinois / The Chinese pipa ARN 60377
- Le khèn / The khèn ARN 60367
- Le carillon / The carillon ARN 60349
- Le violoncelle / The cello ARN 60268
- Le piano / The piano ARN 60390
- Le didgeridoo / The didgeridoo ARN 60391
- La flûte des Andes / The Andean flute ARN 60352
- La musique mécanique, vol. 1 /  
The mechanical music, vol. 1 ARN 60359
- La harpe celtique / The Celtic harp ARN 60357
- La musette de cour / The baroque musette ARN 60378

A PARAÎTRE / COMING SOON:

■ La flûte vol. 1 / The flute vol. 1

ARN 60499

■ La guitare à 12 cordes / The twelve sting guitar

ARN 60477



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:

DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE

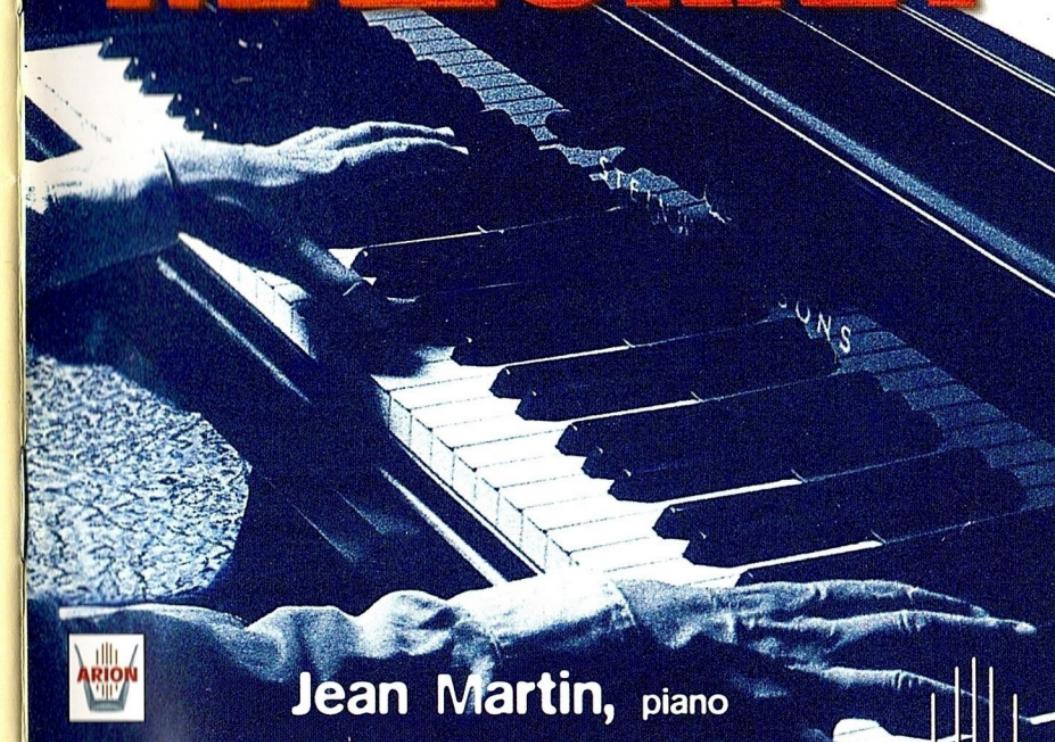
E-Mail : info@arion-music.com

© ARION 1982 © ARION 1999 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.

© ARION 1982 © ARION 1999 - Copyright reserved for all the world.

The art of the mazurka

**l'Art  
de la MAZURKA**



# **l'Art de la MAZURKA**

Jean Martin , piano

**D**e toutes les figures de danse du folklore qui se sont implantées dans la musique savante, la mazurka est sans doute celle qui a gardé avec le plus d'évidence, malgré la contrainte de la stylisation, les marques de son origine. Cette origine est inscrite dans le nom même de la mazurka puisque c'est dans la plaine de Mazovie, en Pologne, qu'est née la mazur, danse rapide de rythme ternaire (3/4). En réalité, le terme de mazurka recouvre trois formes distinctes : la mazur, l'oberek (autre mazur rapide mais à 3/8) et la kujawiak qui est une mazurka lente. On peut considérer que la mazurka a fait son entrée dans la musique savante à compter du moment où elle a été adoptée comme une danse noble, c'est à dire dès le début du XVII<sup>ème</sup> siècle. Deux siècles se seront écoulés avant que le jeune Frédéric Chopin compose sa première mazurka, pendant lesquels s'est affirmée la tradition d'une danse nationale qui, devenue savante, n'en a jamais renié pour autant ses origines populaires. Si Chopin demeure, incontestablement le plus grand compositeur de mazurkas, il n'a été

ni le premier ni le dernier à cultiver cette forme et c'est le but de ce disque que de nous le rappeler. Au petit nombre de ses prédécesseurs, nous devons mentionner l'admirable musicienne que fut Szymanowska (1789-1831), dont les mazurkas comptent parmi les plus belles qui aient été écrites. Nous verrons que tous ceux qui ont suivi Chopin et qui ont imprimé à la mazurka la marque de leur personnalité ont, d'une manière ou d'une autre, agi sous l'ascendant de la sienne.

Pour nombreux qu'aient été les compositeurs de mazurkas lorsque cette danse, à l'instar de la valse, eut envahi l'Europe occidentale au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, ils n'ont pas tous su lui conserver son caractère spécifiquement slave. Une fois encore, le mot de Jean Cocteau qui veut qu'un musicien ne chante jamais mieux ailleurs que dans son arbre généalogique se vérifie à propos de la mazurka. La présence de Claude Debussy dans le programme de ce disque est l'exception qui confirme la règle.

L'art de la mazurka ne se résume pas à un rythme. Car le rythme, le plus souvent pointé, est lui-

même extrêmement changeant. Si la mazurka peut se définir par le déplacement de l'accent sur le temps faible de la mesure, par de nombreux triolets, par de grands écarts mélodiques, par la répétition des épisodes qui la composent, par l'usage dominant d'une tonalité mineure, rien ne peut indiquer à l'interprète comment trouver le plus important et le plus difficile : le juste tempo rubato. Ceci est affaire d'intuition purement musicale.

Dans l'œuvre de Frédéric Chopin (1810-1849), les mazurkas occupent par leur qualité comme par leur quantité, la première place : elles sont au nombre de cinquante-six. C'est dans cette forme miniaturisée que le génie de Chopin a atteint à la perfection formelle, à la synthèse musicale la plus dense. Nulle part ailleurs il ne révèle plus d'acuité introspective ni plus d'audace essentiellement musicale. Rythme, mélodie et harmonie forment un tout indissociable d'où la moindre superfluité d'écriture est bannie comme la moindre concession à la virtuosité.

La structure harmonique des mazurkas de Chopin par ses emprunts aux modes anciens ou exotiques, par son recours original au chromatisme, par ses raffinements d'écriture, oriente le langage musical du XIX<sup>ème</sup> siècle de façon décisive. La tristesse de la 22<sup>ème</sup> en sol dièse mineur

op.33 n°1, l'abandon élégiaque de la 11<sup>ème</sup> en mi mineur op.17 n°2, les subtiles mutations harmoniques de la 49<sup>ème</sup> en fa mineur op.68 n°4 (la dernière mazurka et la dernière œuvre que Chopin aient écrites), rendent compte de l'inépuisable renouvellement des sollicitations intérieures qui se cristallisent sur ce rythme «natal» présent d'ailleurs dans tout l'œuvre de Chopin.

Discrète mais intense a été l'existence de Stephen Heller (1813-1888), compositeur et pianiste hongrois qui, venu se fixer à Paris vers 1840, fut son ami et son disciple. Pour n'être nullement épigone, la personnalité d'Heller n'en est que plus injustement oubliée. Elle se dévoile publiquement au gré du sensible et capricieux dessin de la lente mazurka en ré bémol majeur op.148 n°2.

D'un ton plus directement passionné et brillant est la mazurka en fa mineur op.5 n°4 de Julius Schulhoff (1825-1898), pianiste tchèque, élève de Tomasék, qui vint à Paris vers la même époque pour recevoir les conseils de Chopin et qui trouva à en donner, par la même occasion, à son jeune ami Edouard Lalo.

L'origine arménienne de Génari Ossipovich Karganoff (1858-1890) ne ressort guère dans les vingt-sept compositions qu'une vie brève a permis à ce brillant pianiste d'écrire sous l'in-



Frédéric Chopin

fluence de l'esthétique des conservatoires de Leipzig et de Saint-Pétersbourg où il fut élève. La belle mazurka en fa dièse mineur op.3 n°3 est un gracieux hommage à sa sœur Hélène, qu'éclaire un délicat trio en fa dièse majeur.

Franz Liszt, Ignaz Moscheles (1794-1870) et Anton Rubinstein (1829-1894) forment la trinité des grands virtuoses du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont façonné la technique moderne du piano. La production du tchèque Ignaz Moscheles est partagée en pages brillantes pour le concert et en compositions où se manifeste une invention colorée, soutenue et souvent prophétique. La superbe mazurka appassionata en ré mineur op.120 atteste la valeur du compositeur dont le talent se manifesta très précocement, et explique à elle seule pourquoi Liszt, Mendelssohn et Schumann tenaient Moscheles en haute estime. Chopin n'hésita pas à écrire trois études pour sa *Méthode des méthodes* (1840). Dans cette mazurka, d'un souffle réel, le compositeur a selon son habitude, multiplié les indications expressives et techniques, ce tout au long d'un parcours rythmiquement varié et richement modulant qui, depuis l'*allegro agitato* du début jusqu'au *presto final* traverse le très schumannien *episodio espressivo médian* en si bémol majeur et rejoint la reprise après un orageux passage marqué *veemente e strepitoso*.

Il est permis de penser que Claude Debussy (1862-1918), grand admirateur de Frédéric Chopin à la mémoire de qui il a dédié ses douze études pour piano, a laissé percer dans

sa mazurka en fa dièse mineur quelques souvenirs de son séjour en Russie ; réminiscences que l'on pourrait peut-être déceler également dans la *Ballade slave* écrite vers la même époque, 1890. Au sujet de la mazurka, Debussy affirmait à son éditeur, quinze ans plus tard «(...) n'avoir aucun goût pour ce genre de morceau.» Il n'en demeure pas moins vrai que le thème de la mazurka aux ployants triolets, que la disposition et l'enchaînement de certains accords sont déjà marqués au coin de la singulière personnalité du musicien de la *Suite bergamasque* que l'on évoque fugitivement ici.

Bien que né en Ukraine, Karol Szymanowski (1882-1937) est un polonais de pure souche, qui a su donner à la musique de son pays un souffle nouveau. Sollicité d'abord par plusieurs influences dont celles de Chopin et de Scriabine, le génie extrêmement sensitif et fort de Szymanowski s'est révélé à travers une assimilation de l'impressionnisme, du folklorisme et de l'atonalisme. Ses trois subtiles mazurkas op.50 (1926), personnel hommage à Chopin, renouvellent la forme dans le même esprit d'audace et de concision que le sien. Elles sont dédiées à Arthur Rubinstein. La première rappelle par ses quintes harmoniques le bourdon qui jadis soutenait la danse. Elle s'enchaîne à la seconde, allégre, où l'apréte d'une écriture très dissonante se dilue dans une modalité suggérée qui s'affirme encore dans la troisième pièce.

Il eut été bien étonnant que le génie visionnaire d'Alexandre Scriabine (1871-1915) ne s'em-

parât pas du schéma si fécond de la mazurka. C'est également sous l'invocation de Chopin que le pianiste conçut en 1891, à vingt ans, ses deux *Impromptus à la mazurka* op.7 n°1 & 2. Le premier, dans un tempo modéré, revêt l'aspect d'une fantasque et rêveuse improvisation qui ne semble perdre le rythme initial de la mazurka que pour mieux le ressaisir ensuite. Plus ardent et plus complexe est le propos du second impromptu dont les périodes sont ponctuées par une bouffée de passion romantique retenue.

Joël-Marie FAUQUET



PUR LA RÉÉDITON DE CE DISQUE, NOUS VONS TROUVÉ PARTICULIÈREMENT JUDICIEUX D'INCLURE AU PROGRAMME TROIS PIÈCES ENREGISTRÉES À L'ÉPOQUE MAIS JAMAIS PUBLIÉES. A N'EN PAS DOUTER, ELLES CONSTITUENT DE PURS JOYAUX. BENJAMIN GODARD (1849-1895), POURTANT VIOLONISTE, DONNA AU PIANO DES ŒUVRES JOYEUSES ET PARFAITEMENT ÉCRITES POUR L'INSTRUMENT. LA MAZURKA OPUS 103 N°4 EN SIB MAJEUR EST À ELLE SEULE UN RÉSUMÉ SENSIBLE DE L'ART DE GODARD : UN HUMOUR TYPIQUEMENT FRANÇAIS AU SERVICE D'UN STYLE AFFIRMÉ. SI L'ON NE PRÉSENTE PLUS GABRIEL FAURÉ (1845-1924), ÉLÈVE DE SAINT-SAËNS, AUTEUR DE PELLÉAS ET MÉLISANDE, FORCE EST DE CONSTATER QUE SA MAZURKA EN SIB MAJEUR EST ENCORE BIEN INCONNUE. ON Y RETROUVE TOUT CE QUI CARACTÉRISE FAURÉ : LUCIDITÉ, ESPRIT CLASSIQUE, RÉSERVE ET DISTINCTION. ENFIN, LA MAZURKA N°2 EN MI MAJEUR DE HENRI CLIQUET-PLEYEL (1894-1963), COMPOSITEUR FRANÇAIS Ô COMBIEN OUBLIÉ ET ÉLÈVE DE KOECHLIN EN HARMONIE, NOUS APPARAÎT TOUTE DE SIMPLICITÉ ET DE DOUCEUR GRÂCE À SON THÈME PARTICULIÈREMENT CLAIR.

# The Art of the MAZURKA

Jean Martin, piano

**O**f all the folk dance figures that have found a place in 'classical' music, the mazurka is doubtless the one that, despite the restraints of stylisation, has most obviously retained the traces of its origins. These origins are etched in the very name of the mazurka since it was on the Mazovian plains of Poland that the mazur, a fast dance in ternary rhythm (3/4) was born. In truth, the term 'mazurka' covers three distinct forms: the mazur, the oberek (another fast mazur, but in 3/8) and the kujawiak, which is a slow mazurka. One might consider that the mazurka made its entrance into 'highbrow' music at the moment it was adopted as a noble dance, that is, at the beginning of the 17th century. Two centuries passed before the young Frédéric Chopin composed his first mazurka. During that time, the tradition of a national dance which, having become 'highbrow', nonetheless never renounced its popular roots, was affirmed. Although Chopin indisputably remains the greatest composer of mazurkas, he was neither the first nor the last to cultivate this form, and the aim of this recording is to remind us of that fact. Of the small number

of his predecessors, we should mention the admirable musician Maria Szymanowska (1789-1831), whose mazurkas are amongst the most beautiful ever written. We will see that all those who followed Chopin, stamping the mazurka with their own personality, were nonetheless influenced by him in one way or another.

Regardless of however many composers wrote mazurkas when this dance, like the waltz, invaded Western Europe at the beginning of the 19th century, they did not manage to preserve its specifically Slavic nature. Once again, the well-known saying of Jean Cocteau, who stated that a musician never sings so well as in his genealogical tree, applies to the mazurka. The presence of Claude Debussy in this programme is simply the exception that confirms the rule.

The art of the mazurka does not boil down to a question of rhythm, for the rhythm, most often dotted, is itself extremely changeable. Although the mazurka can be defined by the shifting of the accent on the off beat of the bar, by numerous triplets, wide melodic gaps, the repetition of the episodes it is made up of, and the domi-

nant use of a minor key, nothing can guide the performer in finding that which is most important and most elusive: the right rubato tempo. That is purely a matter of musical intuition.

In the work of Frédéric Chopin (1810-49), mazurkas occupy pride of place, both in quantity as well as in quality: there are fifty-six in all. It was in this miniaturised form that Chopin's genius attained formal perfection and the densest musical synthesis. Nowhere else did he reveal more introspective acuteness or more essentially musical boldness. Rhythm, melody and harmony form an indissociable whole from which the slightest superfluity of writing is banished, as is the slightest concession to virtuosity.

The harmonic structure of Chopin's mazurkas, with its borrowings from ancient or exotic modes, his original recourse to chromaticism and his refinements of writing, oriented the musical language of the 19th century in a decisive way. The sadness of No.22 in G sharp Minor, Op. 33 no.1, the elegiac abandon of No. 11 in E Minor, Op. 17 no.2, the subtle harmonic mutations of No.49 in F Minor, Op. 68 no.4 (the last mazurka and the last work Chopin wrote), take into account the inexhaustible renewal of interior solicitations that crystallise on this 'native' rhythm that is actually present throughout Chopin's music.

The life of Stephen Heller (1813-88) was discreet but intense. This Hungarian composer and pianist who settled in Paris around 1840 was Chopin's friend and disciple. His not being an epigone in the least makes the neglect of Heller's personality all the more unjust. It is

revealed throughout the sensitive and capricious design of the slow Mazurka in D flat Major, Op. 148 no.2.

More immediately impassioned and brilliant is the Mazurka in F Minor, Op. 5 no.4 by the Czech pianist Julius Schulhoff (1825-98), a student of Tomášek who went to Paris around the same time to receive Chopin's advice and, upon the same occasion, passed on advice to his young friend Édouard Lalo.

The Armenian origin of Genarý Ossipovich Kaganoff (1858-90) hardly comes out in the 27 compositions composed during a life cut short. The brilliant pianist's music reveals the aesthetic influences of the conservatories of Leipzig and Saint Petersburg where he studied. The lovely mazurka in F sharp Minor, Op. 3 no.3 is a graceful homage to his sister Helen, lit up by a delicate trio in F sharp major.

Franz Liszt, Ignaz Moscheles (1794-1870) and Anton Rubinstein (1829-94) formed the trinity of great 19th-century virtuosos who were to fashion modern piano technique. The output of the Czech Moscheles is divided between brilliant concert scores and compositions in which colourful, sustained and often prophetic invention is manifest. The superb mazurka appassionata in D Minor, Op. 120 attests to the worth of the composer whose talent revealed itself at a very early age. We can see why Liszt, Mendelssohn and Schumann held Moscheles in such high regard, while Chopin did not hesitate to contribute three études for his *Method of Methods* (1840). In this truly inspired mazurka, the composer, according to his custom, multi-

plied the expressive and technical marks all along a rhythmically varied and richly modulating journey which, from the *allegro agitato* at the beginning, up to the *final presto*, crosses a very Schumannesque middle episodio espressivo in B flat major and rejoins the repeat after a stormy passage marked *veeminte strepitoso*.

Claude Debussy (1862-1918) was a great admirer of Chopin to whose memory he dedicated his 12 *Etudes* for piano. It is permissible to think that, in his *mazurka* in F sharp minor, he let a few memories of his travels in Russia appear, reminiscences that might also be detected in the *Ballade* slave written around the same time, in 1890. Fifteen years later, on the subject of the *mazurka*, Debussy asserted to his publisher '[...] to have no taste for this type of piece.' It is nonetheless true that the *mazurka*'s theme, with its yielding triplets, the layout and certain chord progressions are already marked in the corner of the singular personality of the composer of the *Suite bergamasque* that is fleetingly evoked here.

Although born in Ukraine, Karol Szymanowski (1882-1937) was of pure Polish stock and managed to breathe new life into the music of the country of his ancestors.

Initially tempted by various influences including Chopin and Scriabin, Szymanowski's extremely sensitive and powerful genius revealed itself through an assimilation of impressionism, folk music and atonality. His subtle *Three mazurkas*, Op. 50 (1926), a personal homage to Chopin, renew the form in the same spirit of boldness and concision as did his predecessor. The first,

with its harmonic fifths, recalls the bourdon that underpinned the dance in the past. It is linked to the lively second, in which the harshness of very dissonant writing is diluted in a suggested modality that is further affirmed in the third piece. These *mazurkas* are dedicated to Arthur Rubinstein.

It would have been rather surprising had the visionary genius of Alexander Scriabin (1871-1915) not seized upon as fertile a form as the *mazurka*. It is also under the invocation of Chopin that the twenty-year-old pianist conceived his *Two Impromptus à la mazur*, Op. 7 in 1891. The first, in a moderate tempo, appears as a whimsical, dreamy improvisation that seems to lose the initial *mazurka* rhythm only to better grasp it later on. The aim of the second impromptu is more ardent and complex, its periods punctuated by a gust of restrained romantic passion.

Joël-Marie FAUQUET

Translation: John Tyler Tuttle



FOR THIS RE-RELEASE ON COMPACT disc, WE CONSIDERED IT judicious to add THREE PIECES TO THE PROGRAMME. RECORDED FOR THE ORIGINAL LP BUT NOT RELEASED AT THE TIME, THEY ARE NEVERTHELESS TRUE GEMS. BENJAMIN GODARD (1849-1895) WAS A VIOLINIST WHO COMPOSED SOME DELIGHTFULLY JOYOUS AND PERFECTLY ACCOMPLISHED PIECES FOR PIANO. ONE OF THEM IS THIS FINE MAZURKA NO. 4 IN B FLAT MAJOR, OPUS 103, WITH ITS FIRM STYLE AND TYPICALLY FRENCH HUMOUR. ALTHOUGH OUR NEXT COMPOSER NEEDS NO INTRODUCTION — GABRIEL FAURÉ (1845-1924) STUDIED UNDER SAINT-SAËNS AND PRODUCED WORKS INCLUDING A FAMOUS REQUIEM AND INCIDENTAL MUSIC TO MAETERLINCK'S PELLÉAS ET MÉLISANDE — HIS MAZURKA IN B FLAT MAJOR IS STILL RELATIVELY UNKNOWN. IT HAS ALL THE USUAL FEATURES OF FAURÉ'S WORKS: A CLASSICAL SPIRIT, LUCIDITY, RESERVE AND DISTINCTION. FINALLY, WE COME TO HENRI CLIQUET-PLEYEL (1894-1963), A FRENCH COMPOSER WHO STUDIED HARMONY UNDER CHARLES KOECHLIN, AND WHO CERTAINLY DESERVES TO BE BETTER KNOWN. HIS GENTLE MAZURKA NO. 2 IN E MAJOR, WITH ITS VERY CLEAR THEME, IS ADMIRABLE IN ITS SIMPLICITY.



Ignaz Moscheles

# Jean Martin

Jean Martin a débuté ses études musicales à Lyon où il obtient à l'âge de treize ans un Premier Prix de piano. Il devient alors l'élève de Yves Nat et de Pierre Pasquier à Paris ; il remporte un Premier Prix de piano et un Premier Prix de musique de chambre, ainsi qu'un prix au Concours International Viotti.

Nommé au Conservatoire National de Musique de Grenoble où il enseigna pendant sept ans, Jean Martin interrompt le professorat en 1960 pour préparer une série de concerts et se consacrer à son travail personnel, notamment avec Pierre Kostanoff à Paris et Guido Agosti à Sienne. Quatre ans plus tard, il reprend l'enseignement au Conservatoire National de Saint-Quentin où il restera pendant dix ans avant sa nomination au Conservatoire National de Bobigny.

Dans le même temps, il forme le Trio Delta (en 1972) avec Flora Elphège (violon) et Claude Burgos (violoncelle).

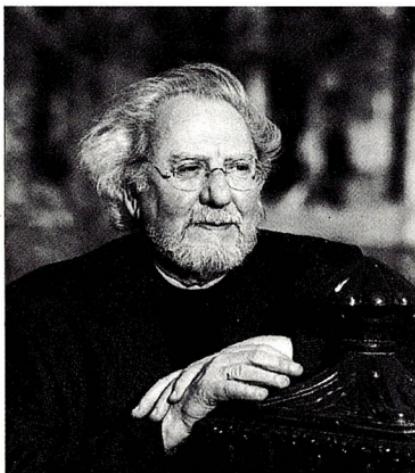
C'est en 1981 que Jean Martin prend ses fonctions de professeur au Conservatoire National de Région de Lyon et en 1991 au Conservatoire National de Région de Versailles. Il dirige des « Masters Class », notamment à Porto à la suite de Vlado Perlemuter.

Jean Martin a un répertoire très divers ; avec ses différents partenaires, il a interprété des œuvres dont il a été souvent le premier défricheur. En tant que récitaliste, si ses interprétations schu-

manniennes sont considérées comme des références, ses goûts le portent vers tous les grands compositeurs, de Bach à Ballif [il a été en particulier un interprète dévoué à la cause de ce dernier] en passant par les moins joués comme Weber ou Heller.

Jean Martin se produit en concert dans toute l'Europe et joue pour diverses radios étrangères ainsi que dans des festivals tels que Split, Dubrovnik, Aix-en-Provence, Fréjus, Sceaux, La Roque d'Anthéron...

Jean Martin est directeur musical des Concerts de Musique Classique au Théâtre Silvia Monfort.



Jean Martin

Jean Martin began his musical studies in Lyon, where, at the age of thirteen, he won a first prize for piano. He then became the pupil of Yves Nat and Pierre Pasquier in Paris; he won first prize for piano and chamber music and was a prize-winner in the Viotti International Contest.

The following year he was appointed to the 'Conservatoire National de Musique' in Grenoble where he taught for seven years. In 1960, Jean Martin interrupted his teaching career to prepare a series of concerts and devote himself to his own work with Pierre Kostanoff in Paris and with Guido Agosti in Sienna. Four years later, in 1964, he returned to teaching, then at the 'Consevatoire National' in Saint-Quentin, where he remained for ten years; he was the appointed to the 'Conservatoire National' in Bobigny.

During the same period he founded the Delta Trio (1972) with Flora Elphège (violin) and Claude Burgos (cello).

In 1981, Jean Martin was appointed to a teaching post at the 'Conservatoire National de Région' in Lyon and in 1991 at the 'Conservatoire National de Région' in Versailles. He directs too 'Master Classes', in particular in Porto where he has replaced Vlado Perlemuter.

Jean Martin has a veryextensive repertory: with his various partners, he has often been the first to explore certain repertoires. If his recitals of Schumann's works are considered as a reference in the field, his tastes also cover the great composers, from Bach to Ballif (as a performer he has been devoted to the cause of the latter) and those who are played less frequently, like Weber and Heller.

He gives concerts throughout Europe and plays for many foreign radios as well as in festivals such as Split, Dubrovnik, Aix-en-Provence, Fréjus, Sceaux, La Roque d'Anthéron...

Jean Martin is currently musical director of the Classical Music Concerts at the Théâtre Silvia Monfort.

## Par le même interprète

- **Robert Schumann** : Sonate n°1 op.11, Intermezzi op.4, Quasi variazioni op.14, Bunte Blätter op.99, Gesänge der Frühe op.133, Impromptus op.5 ARN 268218
- **Robert Schumann** : Etudes d'après des Caprices de Paganini op.3 & 10, Nachtstücke op.23 ARN 68226
- **Carl-Maria von Weber** : Les quatre sonates, Six variations sur l'air de Naga de « Samori » op.6, Grande Polonoise op.21, Polacca brillante op.72, Invitation à la danse op.65, Rondo brillante op.62 ARN 268240
- **Johannes Brahms** : Scherzo op.4, Variation sur un thème de Schumann op.9, Trois Intermezzi op.117, Fantaisies op.116 ARN 68282
- **Robert Schumann** : Album pour la jeunesse op.68 ARN 68294
- **Claude Ballif** : Pièces détachées op.6, Bloc-notes op.37, 5ème sonate op.32, Passe-temps op.38 n°1 ARN 68177