

**IBERIA**  
**ALBÉNIZ**

**NELSON**  
**GOERNER**

*α*

## **MENU**

› **TRACKLIST**

› **FRANÇAIS**

› **ENGLISH**

› **DEUTSCH**





# ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)

## IBERIA

### Cahier 1

- |   |                           |      |
|---|---------------------------|------|
| 1 | I. Evocación              | 5'43 |
| 2 | II. El puerto             | 4'21 |
| 3 | III. El Corpus en Sevilla | 8'41 |

### Cahier 2

- |   |             |      |
|---|-------------|------|
| 4 | IV. Rondeña | 7'07 |
| 5 | V. Almeria  | 9'45 |
| 6 | VI. Triana  | 5'01 |

### Cahier 3

- |   |                  |      |
|---|------------------|------|
| 7 | VII. El Albaicín | 7'10 |
| 8 | VIII. El Polo    | 6'29 |
| 9 | IX. Lavapiés     | 6'09 |

### Cahier 4

- |    |              |       |
|----|--------------|-------|
| 10 | X. Málaga    | 5'18  |
| 11 | XI. Jérez    | 11'27 |
| 12 | XII. Eritaña | 5'22  |

TOTAL TIME: 82'41

**NELSON GOERNER** PIANO

# UN VRAI *TOUR DE FORCE*

PAR JORGE DE PERSIA

**« *Iberia est, à la lettre, une œuvre inouïe, et voici en quel sens : on n'avait jamais entendu rien de comparable, rien même d'approchant...* » Vladimir Jankélévitch**

Isaac Albéniz a travaillé sur ces douze pièces – regroupées en quatre « cahiers » – entre décembre 1905 et janvier 1908. Les trois premières pièces ont été écrites à Paris. *Rondeña* qui commence le second cahier a été écrite à Nice, de même que le troisième cahier. *Málaga* est terminé en juillet 1907 à Paris, suivie par *Eritaña* (août 1907) qu'Albéniz définit comme « *unas Sevillanas aflijidas* » et qu'il envoie à son ami le pianiste Joaquim Malats à Barcelone. Il écartera *Navarra* « parce que son style était [...] manifestement populaire » (elle sera achevée après la mort d'Albéniz par son disciple Déodat de Séverac), et complète le carnet avec *Jérez* en janvier 1908. Les cahiers ont été édités presque immédiatement après leur achèvement par l'*Édition Mutuelle*, créée par René de Castéra, et les modifications ont été pour la plupart supervisées par l'auteur qui, affaibli par la maladie depuis octobre 1908, ne pourra assister à la création du quatrième cahier par Blanche Selva à Paris en février 1909. Peu de temps après, le 18 mai, Albéniz s'éteint à Cambo-les-Bains dans le Pays basque français.

Malgré les frontières nationales, Paris est au début du XX<sup>e</sup> siècle un lieu de croisement culturel, et la ville des Expositions universelles et de Claude Debussy accueille des musiciens russes ou espagnols, pour la plupart catalans, qui, à l'instar de Picasso dans les arts plastiques, participent au renouveau musical, bien loin des modes qui privilégiaient l'exotisme orientaliste et l'espagnolisme. C'est dans ce Paris bouillonnant que s'installe Isaac Albéniz vers 1893. Pianiste reconnu, il rêve de se plonger dans le théâtre lyrique. Il est né en 1860 à Camprodon, petite ville espagnole pyrénéenne où son père, d'origine basque, était responsable des Douanes. Trois ans plus tard, la famille s'installe à Barcelone et le jeune garçon commence à faire montre de son instinct musical. Au tournant de la décennie, il étudie à l'École nationale supérieure d'Art et de Déclamation, puis à Leipzig et enfin, entre 1876 et 1879, au Conservatoire de Bruxelles. Il reçoit aussi les conseils de Felipe Pedrell à Barcelone, d'où son intérêt pour le compositeur

Domenico Scarlatti (1685-1757), le chant populaire, et la grande polyphonie de Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Dans les années 1880, il combine ses activités de pianiste international et de compositeur. Il écrit essentiellement pour le piano. Le catalogue de sa musique paraîtra en 1886 dans la première biographie qui lui est consacrée, écrite par Antonio Guerra (*Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*, Madrid).

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la musique espagnole a du mal à dépasser les frontières. Si l'espagnolisme plaît, en témoignent *Carmen* de Bizet en 1875 ou les virtuoses *Jotas* de Sarasate qui ont inspiré Lalo et Saint-Saëns, un critique français souligne toutefois que la meilleure musique espagnole entendue à l'Exposition universelle est celle de Rimski-Korsakov ! C'est dans ce contexte qu'Albéniz, qui connaît déjà le succès avec ses pièces délicates composées avant 1895, veut aller plus loin et fréquente les artistes clés du modernisme Catalan et de l'Art nouveau à Bruxelles – Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Darío Regoyos ou Les XX. La peinture influence énormément son parcours musical... Chez les Albéniz à Paris et Nice défilent des artistes français et espagnols de toutes générations : tous reconnaissent le caractère joyeux d'Isaac et admirent son travail. Ses conseils à Manuel de Falla influenceront ses *Nuits dans les Jardins d'Espagne*, inspirés par Rusiñol : « le jardin est un paysage mis en poésie, il évoque » dit ce dernier. Il est également fasciné par Grenade, tout comme son ami Albéniz, qui à cette époque évoque le *cante* de la ville andalouse dans *La Vega*, œuvre qui a beaucoup impressionné Debussy et qui anticipe déjà la profondeur d'*Iberia*.

La relation Albéniz-Debussy, bien que plutôt lointaine, est directe sur le plan esthétique. Les deux compositeurs développeront tous deux le champ de l'*évocation*, avec une certaine nostalgie, différent de l'*impression*. Ce n'est pas par hasard que la série des quatre cahiers (d'*Iberia*) commence quand Debussy publie la première des *Images* fin 1905. Même si Albéniz ne parle jamais de *suite*, on ne peut s'empêcher de voir une proximité entre ses *cahiers* et les *Images* de Debussy, créés au piano par Ricard Viñes le 6 février 1906.

La première des douze pièces, appelée *Prélude* dans le manuscrit d'Albéniz, devient *Evocación* dans l'édition, toute une déclaration d'intentions... Dans la décennie qui suit, Albéniz accorde une attention particulière au genre lyrique, mais en 1905 il se plonge – sa santé commençant



à se détériorer – dans cette synthèse de sa vie que seront les *Douze nouvelles impressions en quatre cahiers* qu'il appellera *Iberia* à la fin de 1906, comme on le voit dans une lettre à son ami et pianiste de référence Joaquim Malats.

Albéniz prend des libertés avec la forme, sans la négliger, mais on sent l'interprète derrière les nombreuses et importantes précisions qu'il apporte sur le caractère, comme celle vers la fin de *Lavapiés* : « *a Tempo / narquois, sec, sans pédale, et canaille* », évocation d'images et de sons qu'il a connus dans sa jeunesse, comme les sons de l'orgue de Barbarie qu'il représente si bien quelques mesures auparavant. Ou la *Tarara* au début du *Corpus Christi (Séville – Fête Dieu)* qui fait clairement référence à la sphère populaire, bien que rien de tout cela ne soit littéral, mais plutôt évoqué au milieu de traitements rythmiques et de timbres d'une énorme complexité pour l'interprète et l'analyste. Il joue parfois avec des plans opposés, comme pour *El Polo*, dans un exercice proche du cubisme. Ce qui ne l'empêche pas de faire preuve d'humour puisqu'il précise : « Une chanson et danse andalouse, qui n'a rien à voir avec le sport qui porte le même nom. » Les cordes de la guitare andalouse – également assumées par Debussy dans sa pièce orchestrale *Iberia* contemporaine – sont très présentes dans le piano d'Albéniz, bien que ni lui ni Granados n'aient jamais écrit pour cet instrument si espagnol (de Falla le fera en 1920). Outre les indications parfois très troublantes (*pppp mais sonore*, mesure 202 de *Jérez*), il ajoute des effets de couleurs à la structure interne complexe des œuvres, par un traitement harmonique singulier, introduisant parfois des petites variations dans des accords formellement similaires.

Cette série de douze pièces, écrites en environ deux ans par un Albéniz tentant (pour les dernières) de surmonter l'assaut de la maladie et cherchant un air meilleur à Nice tout en étant nostalgique de sa terre d'origine, pose d'énormes difficultés à l'interprète, qui fait face à un vrai tour de force.





Albéniz in his room



Albéniz with his daughter  
Laura



Albéniz  
at the Exposition universelle

# A GENUINE *TOUR DE FORCE*

BY JORGE DE PERSIA

***‘Iberia is a work literally without precedent – nothing of the kind had ever been heard before, nothing even remotely close...’ Vladimir Jankélévitch***

Isaac Albéniz worked at these twelve pieces – arranged in four books of three pieces each – between December 1905 and January 1908. The first three pieces were written in Paris; *Rondeña*, which opens the second book was composed in Nice, as were the pieces of Book Three. *Málaga* was finished in July 1907 in Paris, followed in August by *Eritaña*, which Albéniz, on sending it to his friend the pianist Joaquim Malats in Barcelona, described as “*unas Sevillanas aflijías!*” He decided to take out *Navarra* ‘because its style was (...) blatantly popular’ (it was finished after his death by his pupil Déodat de Séverac), ending the volume with *Jerez* in January 1908. The four books were published almost immediately after completion by *Édition Mutuelle* (founded by René de Castéra). The corrections and changes were mainly supervised by the composer, although from October 1908 onwards he was so weakened by illness that he was unable to be present at Blanche Selva’s first performance of Book IV in February 1909. Only a short time later, on 18 May, Albéniz passed away, aged 48, at Cambo-les-Bains in the French Basque region.

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century Paris was a centre of international cross-cultural encounter, and the city of Claude Debussy and the Universal Exhibitions hosted many Russian and Spanish musicians – particularly Catalans who, following Picasso’s lead in the plastic arts, took part in a musical renewal that went well beyond exotic orientalism or Spanish folklorism. Albéniz had established himself in this effervescent Parisian milieu around 1893: already recognized as a pianist, he was hoping to become involved in the theatrical world of opera. Music had been his consuming passion from early childhood. Born in 1860 in Camprodon, a little Spanish town in the Pyrenees where his Basque father was in charge of Customs, when the family moved to Barcelona three years later, Isaac began to display early signs of his prodigious musicianship. In the early 1870s he studied at the Real Conservatorio de Música y Declamación in Madrid, then in Leipzig, finally (between 1876 and 1879) at the Brussels Conservatoire. He also had the Spanish

composer Felipe Pedrell as a mentor, hence the young man's interest in the 18c keyboard sonatas of Domenico Scarlatti as well as in popular song and the majestic renaissance polyphony of Tomás Luis de Victoria. During the 1880s he combined his activities as an international concert pianist with a composing career, writing almost exclusively for the piano. By 1886 his first biography (penned by Antonio Guerra) had already been published in Madrid, together with a work catalogue (*Isaac Albéniz: Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*).

At the end of the 19<sup>th</sup> century, Spanish music was struggling to make headway in France. Although Spanish folklorism was popular – as witnessed by the wave of enthusiasm for the opera *Carmen* following its 1875 production, and the popularity of the *Jotas* by the violin virtuoso Sarasate, pieces that inspired Lalo and Saint-Saëns – still, a French critic had recently insisted that the best Spanish music heard during the Universal Exhibition had been that of Rimsky-Korsakov! It was in this context that Albéniz, who had already enjoyed some success with the sensitive pieces he had composed before 1895, and now wished to open new horizons, cultivated key Catalan artists who were exponents of modernism and art nouveau in Paris and Brussels – Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Darío Regoyos, and the Belgian group known as *Les XX (The 20)*. Painting had an immense influence on Albéniz's musical path, and a host of French and Spanish painters of all generations frequented the Albéniz household in Paris and Nice, all of them struck by the sheer joy he radiated, and full of admiration for his work. His advice to his friend Manuel de Falla influenced the composition of *Nights in the Gardens of Spain*, a work inspired by Rusiñol, who wrote: 'The garden is a landscape turned into poetry, an evocation...' Falla's fascination with Granada was shared by Albéniz, who around this time was invoking the *cante*, the Andalusian singing style of Granada, in his piano piece *La Vega*, a work that anticipates the subtle depths of *Iberia* – it left a powerful impression on Debussy.

Indeed, the relationship between Albéniz and Debussy, though personally quite distant, is aesthetically very close. The two composers were to develop the area of *evocation* – which with its portion of nostalgia is quite different from an *impression*. It was no coincidence that Albéniz began to compose *Iberia* at the time the first of Debussy's *Images* was published, in 1905. Although Albéniz never mentioned any idea of following Debussy's example, there is an obvious affinity between his *Iberia* and Debussy's *Images* (premiered by pianist Ricard Viñes on 6 February 1906).

The first of the twelve pieces, entitled *Prelude* in Albéniz's manuscript, was renamed *Evocación* in the published edition, as if to declare his programmatic intentions. Although in the years around the turn of the century Albéniz had been greatly involved with opera and zarzuela, in 1905 – despite his health starting to deteriorate – he immersed himself in what was to be the synthesis of his whole life: the *Twelve new impressions in four books* (entitled *Iberia* by the end of 1906, as we learn in a letter to his friend and constant advisor, the pianist Joaquim Malats).

As a composer, Albéniz took many liberties with formal structure, though ever-attentive to its needs: yet it is the performer that we sense behind the many significant markings of character in the score, such as 'a Tempo / mocking, dry, without pedal, and raffish' – an indication towards the end of *Lavapiés*, a piece that evokes the sounds and images of a louche quarter of Madrid that he had known in his youth – including a skiful imitation of the sound of a barrel organ. Or take the son 'Tarara' quoted at the opening of *The Feast of Corpus Christi in Seville* – a clear reference to the popular sphere, even though nothing is literally depicted but rather evoked, amid a welter of rhythms and timbres of extraordinary complexity to challenge performer and musicologist alike. Albéniz often plays around with contrary musical planes, as in *El Polo* – a virtual exercise in Cubism. He also shows his sense of fun in describing 'an Andalusian dance and song, which has no resemblance to the sport that bears the same name'. The sound of Andalusian guitar strings – imitated also by Debussy in his own contemporary orchestral work *Ibéria* – can be heard throughout Albéniz's piano music, even though he never wrote for that archetypically Spanish instrument (Falla too avoided writing for the guitar until later, in 1920). Besides some quite disconcerting indications – e.g. '*pppp but sonorous*' at bar 202 of *Jerez* – Albéniz often adds extra colours to the complex internal structure of his pieces by means of an idiosyncratic harmonic process, often inserting micro-variations into chords that are structurally similar.

Albeniz wrote this series of twelve pieces during a concentrated period of about two years, towards the end of which he was struggling to surmount the onset of his final illness, for which he sought out the more clement air of Nice, while remaining incurably nostalgic for the land of his birth. The performer too has a considerable challenge to surmount, in the enormous technical difficulties of this genuine *tour de force*.





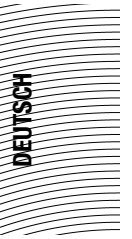
# EIN WAHRER *TOUR DE FORCE*

VON JORGE DE PERSIA

**„Iberia ist ein buchstäblich unerhörtes Werk: Noch nie war etwas Vergleichbares zu hören, nicht einmal etwas Ähnliches...“ Vladimir Jankélévitch**

Issac Albéniz arbeitete an diesen zwölf Musikstücken, die er in vier „Heften“ zusammenstellte, zwischen Dezember 1905 und Januar 1908. Die drei ersten Stücke wurden in Paris komponiert. *Rondeña* (damit beginnt das zweite Heft) wurde in Nizza geschrieben, desgleichen das dritte Heft. *Málaga* wurde im Juli 1907 in Paris beendet; es folgten *Eritaña* (August 1907), das Albéniz als „*unas Sevillanas aflijás*“ bezeichnet und dem befreundeten Pianisten Joaquim Malats nach Barcelona schickte. *Navarra* legte er als „unverschämt ordinär“ beiseite (dieses Stück wurde nach Albéniz' Tod von seinem Schüler Déodat de Séverac vollendet); er komplettierte das letzte Heft im Januar 1908 mit *Jerez*. Die Hefte wurden fast umgehend nach ihrer jeweiligen Fertigstellung bei dem von René de Castéra gegründeten Verlag *Édition Mutuelle* veröffentlicht; die Änderungen überwachte der Komponist zum größten Teil selbst; krankheitshalber konnte er jedoch bei der Redaktion des vierten Hefts nicht mitwirken, das Blanche Selva im Februar 1909 in Paris für den Druck einrichtete. Nur wenig später, am 18. Mai, starb Albéniz in Cambo-les-Bains, im französischen Teil des Baskenlands.

Trotz nationalstaatlicher Grenzen ist Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine kulturelle Drehscheibe, und die Stadt der Weltausstellungen, in der Claude Debussy zu Hause ist, empfängt russische und spanische (überwiegend katalanische) Künstler, die, dem Orientalismus oder Hispanizismus abhold, an der musikalischen Erneuerung arbeiten wie Picasso an der der Bildenden Künste. In diesem brodelnden Paris lässt Isaac Albéniz sich um 1893 nieder. Der namhafte Pianist träumt davon, für das Musiktheater zu arbeiten. Er wurde 1860 in Camprodon geboren, einer spanischen Kleinstadt in den Pyrenäen, wo sein Vater, der baskischer Herkunft war, das Zollamt leitete. Drei Jahre später zog die Familie nach Barcelona um und der Knabe begann, musikalische Veranlagungen zu zeigen. Bereits zu Beginn des folgenden Jahrzehnts studierte er am Pariser Konservatorium, später in Leipzig und zwischen 1876 und 1879 am Brüsseler Konservatorium.



Unter dem Einfluss seines Kompositionslehrers Felipe Pedrell entwickelte Albéniz Interesse an Domenico Scarlatti (1685-1757), an Volksliedern und an den großen polyphonen Kompositionen des Tomás Luis de Victoria (1548-1611). In den 1880er Jahren verband er seine internationalen Auftritte als Pianist mit dem Komponieren, im Wesentlichen für Klavier. Der Katalog seiner musikalischen Arbeiten erschien 1886 in einer ersten Biographie, die ihm Antonio Guerra widmete (*Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*, Madrid).

Am Ende des 19. Jahrhunderts hat die spanische Musik es schwer, sich jenseits der Landesgrenzen zu behaupten. Zwar bezeugen Bizets *Carmen* (1875) und Sarasates virtuose *Jotas*, von denen Lalo und Saint-Saëns sich inspirieren lassen, dass diese Musik ankommt – und doch behauptet ein Kritiker, die beste spanische Musik, die er bei der Weltausstellung gehört habe, stamme von Rimski-Korsakow! Die zarten Weisen, die Albéniz vor 1895 komponierte, haben zwar einen gewissen Erfolg. Aber nun will er in Neuland vorstoßen. Er sucht Anschluss an die bedeutendsten Künstler des katalanischen *Modernismo* und des Brüsseler *Art nouveau* – Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Darío Regoyos und Les XX. Die Malerei gewinnt starken Einfluss auf seine musikalische Entwicklung. In Paris und Nizza verkehren französische und spanische Künstler mehrerer Generationen bei Albéniz: Alle schätzen sein fröhliches Wesen und bewundern seine Arbeit. Seine Ratschläge beeinflussen die *Nächte in spanischen Gärten* von Manuel de Falla, die Rusiñol angeregt hat, demzufolge „der Garten eine poetisierte Landschaft ist, er evoziert...“ Von Granada ist Rusiñol ebenso beeindruckt wie sein Freund Albéniz, der zur selben Zeit die *cante* dieser andalusischen Stadt in *La Vega* aufgreift, einem Werk, das Debussy stark beeindruckt und das die Tiefgründigkeit von *Iberia* antizipiert.

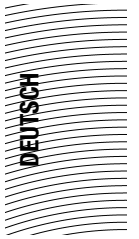
Die Beziehung zwischen Albéniz und Debussy, obgleich eher distanziert, ist auf ästhetischer Ebene unmittelbar zu spüren. Beide Komponisten entwickeln mit einer gewissen Nostalgie das Feld der *Evokation*, das nicht dasselbe ist wie das der *Impression*. Nicht zufällig setzt die Reihe der vier Hefte von *Iberia* zu dem Zeitpunkt ein, als Debussy das erste seiner *Images* veröffentlicht (Ende 1905). Selbst wenn Albéniz niemals von einer *Fortsetzung* spricht, kommt man nicht umhin, eine Nähe zwischen seinen „Heften“ und den *Images* Debussys zu sehen, die Ricardo Viñes am 6. Februar 1906 am Klavier zum ersten Mal aufführt.



Das erste Stück von *Iberia* hieß im Manuskript noch *Prélude*; in der gedruckten Fassung wird es zu *Evocación*: eine programmatische Umbenennung. Im folgenden Jahrzehnt befasst Albéniz sich vor allem mit Vokalmusik, aber ab 1905, als seine Gesundheit sich zu verschlechtern beginnt, vertieft er sich in die Synthese seines Lebens: in die *Douze nouvelles impressions en quatre cahiers*, denen er Ende 1906 – wie ein Brief an seinen Freund und Lieblingspianisten Joaquim Malats belegt – den Namen *Iberia* gibt.

Albéniz nimmt sich Freiheiten mit der Form heraus (ohne sie zu vernachlässigen), wobei hinter den vielen und bedeutsamen Spielanweisungen, die er dem Charakter der Stücke widmet, der Interpret zu spüren ist, so etwa am Ende von *Lavapiés: a Tempo / narquois, sec, sans pédale, et canaille* – „spöttisch, trocken, ohne Pedal und ordinär“; Albéniz denkt dabei sicherlich an Bilder und Töne, wie er sie in seiner Jugend kennengelernt hatte, etwa den Klang der Drehorgel, den er einige Takte zuvor trefflich nachgeahmt hat. Auch *Tarara* am Anfang von *Corpus Christi (Séville – Fête Dieu)* bezieht sich offenkundig auf den volkstümlichen Bereich, obwohl nichts von all dem buchstäblich zu nehmen, sondern eher für Interpreten und Experten inmitten hochkomplizierter rhythmischer und klangfarblicher Bearbeitungen bloß evoziert ist. Bisweilen, etwa in *El Polo*, spielt Albéniz in quasi kubistischer Manier mit entgegengesetzten Ebenen. Was ihn nicht hindert, humorvoll anzumerken: „Lied und Tanz aus Andalusien, nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Sportart.“ Die Saiten der andalusischen Gitarre – die auch Debussy in seinem gleichzeitig komponierten Orchesterstück *Iberia* einsetzt – sind in Albéniz' Klaviermusik ebenfalls sehr präsent, obwohl weder er noch Granados je für dieses so hochgradig spanische Instrument geschrieben haben (was de Falla 1920 tun wird). Neben manchmal rätselhaften Hinweisen (*pppp aber klangvoll*, Takt 202 in *Jerez*) fügt er der internen, komplexen Struktur der Stücke durch eine eigenwillige harmonische Behandlung Farbeffekte hinzu, etwa indem er bisweilen in formal ähnliche Akkorde kleine Variationen einbaut.

Albéniz verfasste die zwölf Klavierstücke, denen er den Titel *Iberia* gab, im Verlauf zweier Jahre. Bei der Komposition der letzten Stücke hatte er mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen; er hoffte, in Nizza bessere klimatische Bedingungen vorzufinden, blieb jedoch nostalgisch seinem Heimatland verhaftet. *Iberia* stellt den Interpreten vor enorme Schwierigkeiten, die nur in einer förmlichen Tour de Force zu bewältigen sind.



LIVE RECORDING IN JULY 2021 AT FLAGEY, BRUXELLES (BELGIUM)

FRANCK JAFFRÈS RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION

ACHIM RUSSER GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE & ALINE LUGAND-GRIS SOURIS DESIGN & ARTWORK

MARCO BORGGREVE COVER & INSIDE PHOTOS (P.3)

FONDS DE LA FAMILLE ALBÉNIZ (MUSEU ALBÉNIZ DE CAMPRODON) INSIDE PHOTOS (P.6-7)

**ALPHA CLASSICS**

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 829

© & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2022

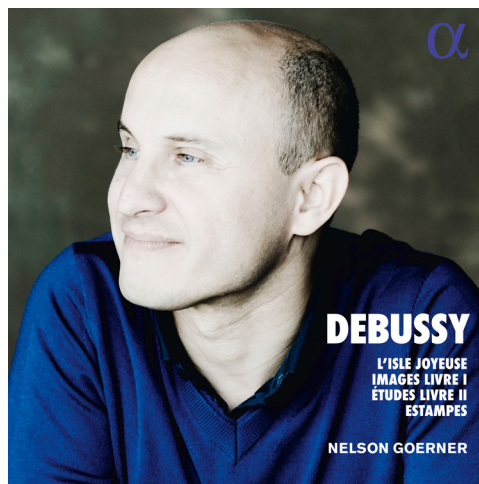
**ALSO AVAILABLE**



ALPHA 559



ALPHA 557



ALPHA 404



ALPHA 395



