

MOZART

CONCERTOS POUR FLÛTE
CONCERTO POUR FLÛTE ET HARPE

FRANÇOIS LAZAREVITCH
SANDRINE CHATRON

LES MUSICIENS
DE SAINT-JULIEN

α

MENU

- › TRACKLIST
- › FRANÇAIS
- › ENGLISH
- › DEUTSCH





WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

CONCERTO POUR FLÛTE EN *RÉ* MAJEUR, KV 314

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | I. Allegro aperto | 6'56 |
| 2 | II. Adagio ma non troppo | 5'52 |
| 3 | III. Rondeau. Allegro | 6'20 |

CONCERTO POUR FLÛTE ET HARPE EN *DO* MAJEUR, KV 299

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 4 | I. Allegro | 10'12 |
| 5 | II. Andantino | 7'46 |
| 6 | III. Rondeau. Allegro | 9'44 |

CONCERTO POUR FLÛTE EN *SOL* MAJEUR, KV 313

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 7 | I. Allegro maestoso | 8'24 |
| 8 | II. Adagio ma non troppo | 7'49 |
| 9 | III. Rondo. Tempo di Menuetto | 7'27 |

TOTAL TIME: 70'35

Les cadences des Concertos KV 313 et 314 ont été réalisées par François Lazarevitch ; celles du Concerto KV 299 ont été composées par Pierre Chépélov. Pour chacune d'elles, les nombreuses cadences laissées par W.A. Mozart à l'usage de ses concertos pour piano ont été la principale source d'inspiration et d'imitation .

FRANÇOIS LAZAREVITCH FLÛTE & DIRECTION
SANDRINE CHATRON HARPE

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

JOSEF ŽÁK 1^{ER} VIOLON

SOPHIE IWAMURA, IZLEH HENRY, BÉRENGÈRE MAILLARD VIOLONS I

TOMOE BADIAROVA, CAMILLE AUBRET, LAURE MASSONI VIOLONS II

LUCIA PERALTA, DIANE CHMELA, CHLOÉ PARISOT ALTOS

PATRICK LANGOT, MANON PAPASERGIO VIOLONCELLES

CHLOÉ LUCAS CONTREBASSE

ELSA FRANK, NATHALIE PETIBON HAUTBOIS

MINA JANG, CLÉMENT LEFÈVRE FLÛTES TRAVERSÈRES

LIONEL RENOUX, THÉO SUCHANEK CORS

« SI LA MUSIQUE DE MOZART EST SI BELLE, C'EST QU'ELLE EST FAITE D'UNE SUBLIME SIMPLICITÉ »

FRANÇOIS LAZAREVITCH

Cet album dédié à Mozart est relativement inattendu de la part des Musiciens de Saint-Julien. Est-ce un tournant ?

François Lazarevitch. Comme souvent dans mes projets musicaux, il y a une part de défi pour nous. Ici, celui, pour moi, de jouer ces concertos dont la partie soliste est assez consistante tout en assumant la préparation de l'orchestre, et celui, pour Les Musiciens de Saint-Julien, de se responsabiliser individuellement pour jouer quasiment sans chef et trouver ensemble leur profonde cohérence. Cette approche de Mozart s'inscrit pour nous dans la continuité de notre travail, à la fois sur les concertos et sur l'ensemble du répertoire de la flûte.

La nouveauté la plus visible concerne surtout la densité de nos effectifs. Même si, depuis 2020, nous proposons régulièrement des programmes de concert en formation orchestrale, c'est la première fois que nous sommes aussi nombreux sur un enregistrement. Cela fonctionne plutôt bien grâce à la confiance mutuelle et à la connivence qui nous unissent, particulièrement avec le premier violon Josef Žák et avec les chefs de pupitre. Cela met en lumière le travail solide réalisé ensemble en amont et les échanges que j'ai de longue date avec certaines et certains.

Vous aimez nourrir vos interprétations de la lecture de traités anciens. Sur quoi vous êtes-vous appuyé pour Mozart ?

F. L. Tout d'abord, on peut déplorer l'absence de source autographe pour les deux concertos pour flûte : on ne dispose que d'une première édition du KV 313 datant de 1803 et d'une copie manuscrite du KV 314 réalisée au XVIII^e siècle. Seul le concerto pour flûte et harpe existe sous la forme d'un manuscrit autographe daté « Paris, 1778 », qu'il est d'ailleurs intéressant de comparer avec un second manuscrit d'un copiste inconnu. Il est aussi pertinent d'observer la version initiale pour hautbois du concerto

KV 314, qui, en dehors des divergences liées aux possibilités de chaque instrument, inspire des idées neuves de phrasé, de nuances et d'ornementation.

Les traités parus à l'époque de Mozart ou juste après sont également passionnants. En 1777-1778, période de composition de ces concertos, les grands traités de Quantz pour la flûte, de Carl Philipp Emanuel Bach pour le clavier et de Leopold Mozart pour le violon sont encore dans l'air du temps. D'autres ouvrages comme ceux de Johann Adam Hiller donnent des exemples d'ornementations, et il faut également évoquer l'*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (1791) de Johann George Tromlitz, qui aborde l'articulation et les ornements, et le *Klavierschule* (1789) de Daniel Gottlob Türk. Tous ces ouvrages faisaient référence pour l'interprétation, alors même que la musique était en train de changer. J'ai trouvé également inspirante la lecture de *L'Art de jouer Mozart au piano* de Paul et Eva Badura-Skoda.

Enfin, les enregistrements de musique mécanique de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle constituent par ailleurs des exemples sonores instructifs. La lecture des écrits du père Marie-Dominique-Joseph Engramelle sur ce sujet – *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres* – et une partie de *L'Art du facteur d'orgue* du moine dominicain Dom Bedos, contemporains de ces concertos, donne aussi une foule d'informations. Tout cela nous permet de saisir au plus près ce qui évoluait et ce qui perdurait dans l'art d'interpréter.

En ce qui concerne les cadences, ont-elles été écrites par Mozart ?

F. L. Il n'existe pas de cadences de la plume de Mozart pour ces trois concertos. J'ai écrit celles des concertos pour flûte en m'inspirant des cadences que Mozart avait pu composer pour ses concertos pour piano. C'est un travail absolument passionnant, dont Türk, déjà évoqué plus haut, parle très bien : « Peut-être ne serait-il pas inapproprié de comparer la cadence à un rêve. Nous rêvons souvent en quelques minutes à des événements réels vécus, qui nous impressionnent par leurs sensations les plus vives, mais qui sont sans cohérence ni conscience claire. Ainsi en est-il de la cadence. » Par ses ruptures, par les surprises qu'elle cultive, la cadence serait donc comme le rêve du mouvement auquel elle se rattache.

Pour le concerto pour flûte et harpe, j'ai fait appel au compositeur Pierre Chépélov, qui s'intéresse aussi aux répertoires anciens. L'aspect harmonique de la harpe nécessitait quelque chose de très écrit. Pierre s'est imprégné des sources anciennes et a exploité les exemples laissés par Mozart ; puis tous les trois, avec Sandrine, nous avons travaillé en coopération, en fonction des besoins liés à nos instruments respectifs.

Dans ces concertos, on retrouve menuet et gavotte. La présence de ces danses baroques, dont vous êtes très familiers, vous a-t-elle permis d'infuser dans la musique de Mozart votre pratique des répertoires plus anciens ou populaires ?

F. L. Oui, en effet. Le dernier mouvement des concertos est souvent un moment de détente dansé, qui apparaît après un premier mouvement un peu solennel et un deuxième plus lyrique. Il est particulièrement intéressant de voir comment Mozart développe le menuet du concerto en *sol*. Cela m'a ramené à ce que dit un danseur que j'apprécie beaucoup, Yvon Guilcher : une danse est avant tout une mélodie, une ligne, un trajet. Cette façon de voir nous incite à ne surtout pas suraccueillir les temps forts, et c'est tout un travail que nous tentons de faire avec Les Musiciens de Saint-Julien, y compris pour Mozart : nous reconnecter à l'horizontalité de la danse et dynamiser la ligne *de l'intérieur*, tout en nuances. Cela nous ramène à la difficulté de jouer des mélodies toutes simples, qui ne sollicitent pas la virtuosité. C'est sans doute ce que les musiques traditionnelles m'ont apporté de plus beau : le respect des mélodies simples, qui n'est pas si éloigné du « bon goût » dont parlent les traités anciens. Si la musique de Mozart est si belle, c'est qu'elle est faite d'une sublime simplicité, encore faut-il réussir à en atteindre la profondeur.

Sur quels instruments jouez-vous ces trois concertos ?

F. L. Je joue les deux concertos pour flûte sur une flûte à une clé, copie d'un instrument de l'époque mozartienne mais sensiblement identique à ceux employés à l'époque baroque. En ce qui concerne le concerto pour flûte et harpe, le duc de Guines, qui est le commanditaire de l'œuvre, possédait

visiblement un instrument tout à fait moderne pour l'époque, une flûte avec une patte d'*ut* – ce qui explique aussi la tonalité de ce concerto. Je le joue donc sur une flûte à huit clés (des instruments réalisés dans les années 90 par Rudolf Tutz père et revus par Rudolf Tutz fils). Sandrine quant à elle joue sur sa harpe ancienne de François-Joseph Naderman.

Propos recueillis le 13 février 2024 par Claire Boisteau

“MOZART’S MUSIC IS SO BEAUTIFUL BECAUSE IT IS CRAFTED WITH SUCH SUBLIME SIMPLICITY”

FRANÇOIS LAZAREVITCH

ENGLISH

An album dedicated to Mozart is not what we’d usually expect from the Musiciens de Saint-Julien. Is this a change of direction?

François Lazarevitch. There’s often an element of challenge for us in the musical projects I undertake. In this case, the challenge is for me to play these concertos with their fairly substantial solo parts at the same time as I’m preparing the orchestra, whilst Les Musiciens de Saint-Julien have to take individual responsibility for performing practically without a conductor and yet creating a profoundly coherent ensemble. This approach to Mozart is actually an extension of our work, not only on the concertos but also on the flute repertoire as a whole.

The most visible change concerns the number of players we employ. Although we’ve been offering regular concert programmes as an orchestral ensemble since 2020, this is the first time that there have been so many of us on a recording. It works rather well thanks to the mutual trust and the complicity that bind us together, particularly so with our concert master Josef Žák and the section principals. This also highlights the solid work we’ve already done and the long-established communication that I have been able to establish with various players.

You like to base your interpretations on readings of ancient treatises. What did you draw on for Mozart?

F. L. First of all, it’s unfortunate that no autograph source for the two flute concertos has survived: the earliest source material is a first edition of KV 313 dating from 1803 and a manuscript copy of KV 314 that was made in the 18th century. The autograph manuscript of the concerto for flute and harp has survived and bears the marking “Paris, 1778”; it is extremely interesting to compare this with a later manuscript copy of the work made by an unknown copyist. It is also significant to look at Mozart’s initial version of the concerto KV 314 for oboe for, if we discount the differences linked to the

possibilities of each instrument, it becomes a source of inspiration for new phrasings, dynamics and ornamentation.

The treatises on music and its performance published during or just after Mozart's time are equally fascinating. The great treatises by Quantz (flute), Carl Philipp Emanuel Bach (keyboard instruments) and Leopold Mozart (violin) were still in vogue in 1777-1778, when these concertos were composed. Other works such as those by Johann Adam Hiller also give examples of ornamentation; in this connection we should also mention Johann George Tromlitz's *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (1791) which deals with articulation and ornamentation, and Daniel Gottlob Türk's *Klavierschule* (1789). All these works were references for interpretation for performers of the time, even as the music itself was changing. Also particularly inspiring was Paul and Eva Badura-Skoda's *Interpreting Mozart on the Keyboard*.

Recordings of mechanical music from the late 18th and early 19th centuries also provide instructive sound examples. Father Marie-Dominique-Joseph Engramelle's *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres* and part of *L'Art du facteur d'orgue* by the Dominican monk Dom Bedos, both of which date from the same period as these concertos, also provide a wealth of information. All of the above allow us to gain the best possible idea of what was evolving and what was enduring in the art of interpretation at that time.

Concerning the cadenzas: were they written by Mozart?

F. L. Mozart left no cadenzas for these three concertos. I wrote the cadenzas for the flute concertos based on cadenzas that Mozart had composed for his piano concertos. It's absolutely fascinating work, as Türk – mentioned above – describes so well: “It might not be inappropriate to compare a cadenza to a dream. We often dream in the space of a few minutes about real events we have experienced in the most vivid and striking terms, but without coherence or clear awareness. It is the same for a cadenza: thanks to its sudden changes and the surprises it cultivates, the cadenza is like the dream of the movement to which it is attached”.

I called upon the composer Pierre Chépélov, also interested in early repertoire, to help with a cadenza for the concerto for flute and harp. The harmonic aspect of the harp required something that had to be

clearly notated: Pierre immersed himself in source material from the period and researched Mozart's cadenzas for other instruments, after which he, I and Sandrine collaborated, bearing in mind the needs of our respective instruments.

These concertos include minuets and gavottes. Has the presence of these familiar baroque dances enabled you to infuse Mozart's music with your own way of performing earlier or traditional repertoire?

F. L. Yes, indeed. The last movement of the concertos is often a moment of relaxation in dance form that follows a first movement that is a little solemn and a second that is more lyrical. It's particularly interesting to see how Mozart develops the minuet in the concerto in G, as it reminds me of what a dancer whom I like very much, Yvon Guilcher, says: a dance is a melody, a line, and a journey above all else. This way of looking at things encourages us not to overemphasise the strong beats and this is what we try always to do with Les Musiciens de Saint-Julien, even with Mozart: to reconnect with the horizontality of the dance and to energise the line from within through dynamics. This of course raises the difficulty of playing simple melodies that do not require virtuosity: what I have learnt most from playing traditional music is to have respect for simple melodies – and this is not so far removed from the 'good taste' that the early treatises describe. If Mozart's music is so beautiful, it's because it's crafted with such sublime simplicity, but you still have to be able to plumb its depths.

On which instruments do you play these three concertos?

F. L. I play the two flute concertos on a one-keyed flute, a copy of an instrument from Mozart's time that is virtually identical to those used in the Baroque period. The Duc de Guines, who had commissioned the flute and harp concerto, clearly possessed a completely modern instrument for the time, a flute with a C foot – which explains the key of the concerto – and I therefore play it on an eight-keyed flute. These instruments were made during the 1990s by Rudolf Tutz (senior) and revised by Rudolf Tutz (junior). Sandrine plays a harp by François-Joseph Naderman (1781-1835).

Interview from 13 February 2024 by Claire Boisteau





„MOZARTS MUSIK IST SO SCHÖN, WEIL SIE IN EINER SUBLIMEN EINFACHHEIT ERSCHAFFEN WURDE“

FRANÇOIS LAZAREVITCH

Dieses Mozart-Album ist für die Musiciens de Saint-Julien eine ziemlich überraschende Aufnahme. Stellt es einen Wendepunkt dar?

François Lazarevitch. Wie oft bei meinen musikalischen Projekten birgt auch dieses eine gewisse Herausforderung für uns. In diesem Fall besteht sie für mich darin, die Konzerte mit ihrem recht umfangreichen Solopart zu spielen und gleichzeitig das Orchester zu leiten. Und Les Musiciens de Saint-Julien müssen individuell Verantwortung übernehmen, um quasi ohne Dirigenten zu spielen und gemeinsam zu einem kohärenten Ganzen zu finden. In dieser Herangehensweise an Mozart finden wir eine Kontinuität in unserer Arbeit, sowohl was die Konzerte als auch das gesamte Flötenrepertoire betrifft.

Die offensichtlichste Veränderung betrifft vor allem unsere Besetzungstärke. Obwohl wir seit 2020 regelmäßig Konzertprogramme in Orchesterbesetzung spielen, ist es das erste Mal, dass wir bei einer Aufnahme so viele Ausführende sind. Das funktioniert dank des gegenseitigen Vertrauens und der Verbundenheit recht gut, die wir insbesondere mit dem Konzertmeister Josef Žák und den Stimmführern empfinden. So zahlt sich die solide Arbeit aus, die wir im Vorfeld gemeinsam geleistet haben, ebenso wie der langjährige Dialog mit vielen der Musikerinnen und Musiker.

Um Ihre Interpretationen zu untermauern, lesen Sie gerne historische Traktate. Woran haben Sie sich bei Mozart orientiert?

F. L. Die beiden Flötenkonzerte sind leider nicht autograph überliefert: Es gibt nur eine Erstausgabe von KV 313 aus dem Jahr 1803 und eine handschriftliche Abschrift von KV 314 aus dem 18. Jahrhundert. Lediglich das Konzert für Flöte und Harfe existiert in Form eines autographen Manuskripts mit dem Datum „Paris, 1778“, das interessanterweise mit einer weiteren Abschrift aus der Feder eines

unbekannten Kopisten verglichen werden kann. Es ist auch wichtig, die ursprüngliche Oboenversion des Konzerts KV 314 zu untersuchen, die, abgesehen von den Abweichungen aufgrund der Möglichkeiten des jeweiligen Instruments, zu neuen Ideen in Bezug auf Phrasierung, Klangfarben und Verzierungen inspiriert.

Spannend sind auch die Traktate, die zu Mozarts Lebzeiten oder kurz danach erschienen sind. In den Jahren 1777 bis 1778, der Entstehungszeit dieser Konzerte, waren die großen Traktate von Quantz über die Flöte, von Carl Philipp Emanuel Bach über Tasteninstrumente und von Leopold Mozart über die Violine noch ganz aktuell. Weitere Schriften wie etwa von Johann Adam Hiller enthalten Beispiele für Verzierungen, und auch Johann George Tromlitz' *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (1791), in dem Artikulation und Verzierungen behandelt werden, und Daniel Gottlob Türks *Klavierschule* (1789) sind zu erwähnen. All diese Werke dienten als Referenz für die Interpretation, obwohl gerade ein Wandel in der Musik stattfand. Schließlich fand ich auch die Lektüre von Paul und Eva Badura-Skodas *L'Art de jouer Mozart au piano* (Die Kunst, Mozart am Klavier zu spielen) inspirierend. Nicht zuletzt bieten mechanische Musikinstrumente aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert lehrreiche Klangbeispiele. Auch die Lektüre der Schriften von Pater Marie-Dominique-Joseph Engramelle zu diesem Thema – *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres* (Die Klangtechnik oder die Kunst, Walzen zu notieren) – und eines Teils von *L'Art du facteur d'orgue* (Die Kunst des Orgelbauers) des Dominikanermönchs Dom Bedos, die zeitgleich mit diesen Konzerten erschienen sind, bietet eine Fülle von Informationen. All dies ermöglicht uns einen genauen Einblick in jene Aspekte der Aufführungspraxis, die sich damals neu entwickelten, sowie in jene, die weiterhin Bestand hatten.

Stammen die Kadenzen von Mozart?

F. L. Zu diesen drei Konzerten gibt es keine Kadenzen aus Mozarts Feder. Ich habe mich beim Schreiben der Kadenzen für die Flötenkonzerte von denen inspirieren lassen, die Mozart für seine Klavierkonzerte komponiert hatte. Das ist eine äußerst faszinierende Arbeit, die der bereits oben erwähnte Türk sehr gut beschreibt: „Vielleicht ließe sich die Kadenz nicht unschicklich mit einem Träume vergleichen. Man durchträumt oft in wenigen Minuten wirklich erlebte Begebenheiten, die Eindruck auf uns machten,

mit der lebhaftesten Empfindung; aber ohne Zusammenhang, ohne deutliches Bewußtseyn. – So auch bey der Kadenz.“ Die Kadenz wirkt also durch ihre Brüche und die Überraschungen, mit denen sie aufwartet, wie der Traum des Satzes, zu dem sie gehört.

Beim Konzert für Flöte und Harfe habe ich mich an den Komponisten Pierre Chépélov gewandt, der sich auch mit historischem Repertoire befasst. Der harmonische Ansatz der Harfe verlangte nach einer schriftlichen Form. Pierre arbeitete sich in die Quellen ein und nutzte die von Mozart überlieferten Beispiele. Anschließend arbeiteten wir zusammen mit Sandrine daran, die idiomatischen Notwendigkeiten unserer jeweiligen Instrumente zu berücksichtigen.

In diesen Konzerten kommen Tanzsätze wie Menuett und Gavotte vor. Konnten Sie durch diese barocken Tänze, mit denen Sie sehr vertraut sind, Ihre Erfahrung mit älterem oder volkstümlichem Repertoire in die Musik Mozarts einfließen lassen?

F. L. Ja, in der Tat. Die Finalsätze der Konzerte wirken oft wie ein Moment tänzerischer Auflockerung, der nach einem etwas feierlichen ersten Satz und einem lyrischeren zweiten Satz erklingt. Besonders interessant ist, wie Mozart das Menuett des Konzerts in G entwickelt. Das hat mich an die Worte Yvon Guilchers erinnert, eines Tänzers, den ich sehr schätze: „Ein Tanz ist vor allem eine Melodie, eine Linie, ein Weg.“ Diese Sichtweise führt dazu, dass wir die starken Taktzeiten nicht übermäßig betonen, und darin liegt ist eine Aufgabe, die wir mit Les Musiciens de Saint-Julien auch bei Mozart zu erfüllen versuchen: eine Verbindung zur Horizontalität des Tanzes herzustellen und die Linie von innen heraus zu dynamisieren, mit all ihren Nuancen. Das führt zurück zu der Schwierigkeit, ganz simple Melodien zu spielen, die keine Virtuosität erfordern. Das ist wahrscheinlich das Schönste, was ich von traditioneller Musik gelernt habe: den Respekt vor einfachen Melodien, der gar nicht so weit von jenem „guten Geschmack“ entfernt ist, von dem in alten Traktaten die Rede ist. Mozarts Musik ist deshalb so schön, weil sie in einer sublimen Einfachheit erschaffen wurde.

Auf welchen Instrumenten spielen Sie diese drei Konzerte?

F. L. Ich spiele die beiden Flötenkonzerte auf einer Einklappenflöte, der Kopie eines Instruments aus der Mozart-Zeit, die aber im Wesentlichen mit den im Barock verwendeten Instrumenten identisch

ist. Was das Konzert für Flöte und Harfe betrifft, so besaß der Herzog von Guines, der das Werk in Auftrag gab, offensichtlich ein für die damalige Zeit sehr modernes Instrument, eine Flöte mit einem C-Fuß – was auch die Tonart des Konzerts erklärt. Ich spiele es also auf einer Flöte mit acht Klappen (auf Instrumenten, die in den 1990er Jahren von Rudolf Tutz sen. hergestellt und von Rudolf Tutz jun. überarbeitet wurden). Sandrine spielt auf ihrer historischen Harfe von François-Joseph Naderman.

Interview vom 13. Februar 2024 von Claire Boisteau

DEUTSCH

François Lazarevitch et ses musiciens souhaitent honorer la mémoire de Jean-François Driant qui les a incités à porter l'effectif de l'ensemble à l'orchestre Mozart et remercient Camille Barnaud, directrice du Volcan – Scène nationale du Havre et son équipe qui les ont suivis dans ce projet. Ils remercient également Aude Tortuyaux et son équipe à la Seine Musicale.

Cet enregistrement a été réalisé avec le soutien de l'Adami et du FONPEPS.
Les Musiciens de Saint-Julien sont conventionnés par le Ministère de la culture – DRAC de Normandie.
Ils bénéficient de l'aide de la Région Normandie et de la Ville du Havre.
L'Adami gère et fait progresser les droits des artistes-interprètes en France et dans le monde.
Elle les soutient également financièrement pour leurs projets de création et de diffusion.

Recorded in June 2023 at Salle Colone, Paris (France)

ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

PETER LOCKWOOD ENGLISH TRANSLATION

SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & **AURORE DUHAMEL** ARTWORK

JEAN-BAPTISTE MILLOT COVER & PHOTOS

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

FANNY LECLERQ EXECUTIVE DIRECTOR

MAUD LEROUGE ASSISTANT PRODUCER

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

MAXIME SÉNICOURT EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1065

© LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN 2024 & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2024

ALSO AVAILABLE



ALPHA 1035



ALPHA 949



ALPHA 768



ALPHA 558

