



B E E T H O V E N

Intégrale des Sonates et Variations pour violoncelle et piano

YEGOR DYACHKOV violoncelle | JEAN SAULNIER piano

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

CD 1

Sonate pour violoncelle et piano n° 1 en fa majeur, op. 5 n° 1

Cello Sonata No. 1 in F Major, Op. 5 No. 1

- | | | |
|----|----------------------------|---------|
| 1. | I. Adagio sostenuto | [2:48] |
| 2. | II. Allegro | [14:13] |
| 3. | III. Rondo. Allegro vivace | [6:46] |

- | | | |
|----|--|--------|
| 4. | Sept variations sur «Bei Männern, welche Liebe fühlen»
de «La Flûte enchantée» de Mozart en mi bémol majeur, WoO 46
<i>Seven Variations on "Bei Männern, welche Liebe fühlen" from
"The Magic Flute" by Mozart in E-flat Major, WoO 46</i> | [9:22] |
|----|--|--------|

Sonate pour violoncelle et piano n° 2 en sol mineur, op. 5 n° 2

Cello Sonata No. 2 in G Minor, Op. 5 No. 2

- | | | |
|----|------------------------------------|---------|
| 5. | I. Adagio sostenuto e espressivo | [5:09] |
| 6. | II. Allegro molto più tosto presto | [10:16] |
| 7. | III. Rondo. Allegro | [9:14] |

CD 2

Sonate pour cor ou violoncelle en fa majeur, op. 17

Horn or Cello Sonata in F Major, Op. 17

- | | | |
|----|---|---------|
| 1. | I. Allegro moderato | [8:02] |
| 2. | II. Poco adagio, quasi andante | [1:20] |
| 3. | III. Rondo. Allegro moderato | [5:08] |
| 4. | Douze variations sur « Ein Mädchen oder Weibchen »
de « La Flûte enchantée » de Mozart en fa majeur, op. 66
<i>Twelve Variations on "Ein Mädchen oder Weibchen"</i>
<i>from "The Magic Flute" by Mozart in F Major, Op. 66</i> | [10:03] |

Sonate pour violoncelle et piano n° 3 en la majeur, op. 69

Cello Sonata No. 3 in A Major, Op. 69

- | | | |
|----|----------------------------|---------|
| 5. | I. Allegro ma non tanto | [12:36] |
| 6. | II. Scherzo. Allegro molto | [5:12] |
| 7. | III. Adagio cantabile | [1:39] |
| 8. | IV. Allegro vivace | [7:07] |

CD 3

Sonate pour violoncelle et piano n° 4 en do majeur, op. 102 n° 1

Cello Sonata No. 4 in C Major, Op. 102 No. 1

- | | | |
|----|-------------------------------|--------|
| 1. | I. Andante | [2:40] |
| 2. | II. Allegro vivace | [5:07] |
| 3. | III. Adagio – Tempo d'andante | [2:33] |
| 4. | IV. Allegro vivace | [4:36] |

- | | | |
|----|--|---------|
| 5. | Douze variations sur « See, the conqu'ring hero comes »
de Handel en sol majeur, WoO 45
<i>Twelve Variations on "See, the conqu'ring hero comes",</i>
<i>by Handel in G Major, WoO 45</i> | [12:29] |
|----|--|---------|

Sonate pour violoncelle et piano n° 5 en ré majeur, op. 102 n° 2

Cello Sonata No. 5 in D Major, Op 102 No. 2

- | | | |
|----|---|--------|
| 6. | I. Allegro con brio | [6:42] |
| 7. | II. Adagio con molto sentimento d'affetto | [7:53] |
| 8. | III. Allegro fugato | [4:23] |

Bien que grâce à Joseph Haydn et à Wolfgang Amadeus Mozart le violoncelle joua à partir des années 1770 un rôle plus important au sein des formations de musique de chambre, la sonate pour violoncelle et piano (ou clavecin) n'avait toujours pas bénéficié à la fin du siècle des changements qui avaient entre autres transformé la sonate pour violon. D'un côté, il y avait la sonate de violoncelle avec simple accompagnement et de l'autre, la sonate de piano avec violoncelle obligé. Dans les deux cas, on ne pouvait parler de collaboration réelle et organique entre les deux instruments.

C'est à Ludwig van Beethoven que l'on doit une nouvelle manière de concevoir la relation entre le piano et le violoncelle. L'occasion lui fut donnée lors d'un séjour à l'automne 1796 à la cour du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, mélomane et passionné de violoncelle. Beethoven, alors considéré comme un compositeur-pianiste prometteur, y écrivit deux sonates pour violoncelle, l'une en *fa* majeur, l'autre en *so*/ mineur, qui surent à la fois mettre son talent de pianiste en valeur et satisfaire le roi en donnant à son instrument favori ainsi qu'à l'un des meilleurs musiciens de l'orchestre de sa cour, Jean-Louis Duport, la chance de briller. Les deux sonates présentent une structure inhabituelle en deux parties sans mouvement lent dont l'absence est compensée par des introductions lentes développées. Ne sachant comment traiter un instrument dont le registre se trouvait au milieu de celui du piano, Beethoven préféra se passer d'un mouvement qui aurait exposé ce qu'il considérait alors comme une incompatibilité. Si de nombreux passages virtuoses sont confiés au piano, celui-ci sait aussi se faire discret et permet au violoncelle de prendre la parole. Malgré la priorité que son titre, en français, de « Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncelle obligé » semble établir, nous sommes ici en présence pour la première fois d'une collaboration entre le violoncelle et le piano traités comme des partenaires égaux.

Manifestement satisfait de sa collaboration avec Duport, Beethoven composa également lors de ce séjour deux séries de variations : sur l'air « See the Conqu'ring Hero Comes » de l'oratorio *Judas Macchabée* de Handel ainsi que sur « Ein Mädchen oder Weibchen » du singspiel *La Flûte enchantée* de Mozart. En plus de son admiration pour ces deux compositeurs, ces œuvres révèlent l'attachement de Beethoven à l'art de la variation, un genre qui allait revenir de nombreuses fois dans ses compositions. Les deux œuvres suivent le schéma classique du « thème et variations » avec ses changements de tempo, le recours à des

tonalités mineures et sa variation conclusive plus développée. L'air de Handel dans lequel un hommage est rendu à un souverain se voulait-il un compliment intéressé à Frédéric-Guillaume ? Manifestement, Beethoven fit grande impression car non seulement le séjour berlinois fut, selon ses dires, très lucratif mais le roi lui-même lui fit remettre une tabatière en or remplie de louis d'or.

Beethoven revint au thème varié, en 1801, cette fois sur l'air « Bei Männern, welche Liebe fühlen », encore une fois de *La Flûte enchantée* (avec le piano dans le rôle de Pamina et le violoncelle dans celui de Papageno). Adoptant toujours le schéma classique dans la succession de ses variations, Beethoven semble s'éloigner de la représentation de l'amour parfait et idéalisé dans l'air de Mozart pour nous offrir sa propre vision nuancée où l'humour, la tendresse mais aussi le sérieux voire le doute sont également présents.

Lorsque Beethoven retourna au genre de la sonate pour violoncelle à l'hiver 1807-8, son langage musical avait entre-temps considérablement évolué. La Sonate en *la* majeur, op. 69 appartient à la période dite médiane de Beethoven, souvent qualifiée d'« héroïque » en raison de la brillance, du souffle et de l'ampleur des œuvres composées au cours de celle-ci. Dédiée à son ami, le baron Ignaz von Gleichenstein, un violoncelliste amateur, la sonate révèle le chemin parcouru : si Beethoven avait repensé la nature de la collaboration entre le violoncelle et le piano dans ses deux sonates précédentes, c'est à partir de celle-ci que l'on peut parler d'une véritable égalité entre les instruments. Ayant entre-temps résolu le problème de l'équilibre sonore, Beethoven leur confie une répartition égale au sein de la texture : partage du matériau thématique, passages imitatifs, échange constant des rôles entre soliste et accompagnateur sans pour autant subordonner un instrument à l'autre. Mieux au fait des caractéristiques du violoncelle, Beethoven fait appel à l'ensemble de son registre et met en valeur son art du cantabile unique. Avec cette œuvre, contemporaine de ses cinquième et sixième symphonies, Beethoven établit le modèle de la sonate pour violoncelle que suivront plus tard les Felix Mendelssohn et Johannes Brahms.

Les deux sonates pour violoncelle op. 102, respectivement en *ut* et en *ré* majeur, ont été composées durant l'été 1815 après une période de crise personnelle. Elles ouvrent pour ainsi dire la période tardive de Beethoven dont les principales caractéristiques sont le refus de la séduction sonore, les successions

rapides voire abruptes de sections contrastées, la densité de l'écriture, le retour aux anciennes formes contrapuntiques et la souplesse formelle. Dédiées à la comtesse Anna-Maria Erdödy, ces sonates ont vraisemblablement été composées pour le violoncelliste Joseph Linke, un ami de Beethoven qui avait participé à la création de plusieurs de ses quatuors.

Comme la plupart des œuvres composées durant cette période, les sonates op. 102 ont suscité l'étonnement de ses contemporains. On put lire dans le *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* après leur première exécution : « Tout ici est différent, bien différent, de ce que l'on a reçu ailleurs, même de ce maître lui-même. » L'indication de sa main, « freie Sonate » [sonate libre], qui apparaît sur la page titre de la partition manuscrite de la sonate op. 102/1, décrit parfaitement ces deux œuvres à l'allure improvisée. Témoignage de l'intérêt accru de Beethoven pour l'écriture contrapuntique, le dernier mouvement de l'opus 102/2 est une fugue, comme si, au moment où il parvenait à la liberté absolue et annonçait le romantisme musical, il sentait en même temps le besoin de revenir à la forme dont Bach se fit le champion, unifiant ainsi le passé et le futur de la musique.

Et si ces cinq sonates en cachaient une autre ? La sonate op. 17 dont la version originale est pour cor, a bel et bien été publiée avec une version alternative pour violoncelle de la main même de Beethoven. Mieux : cette version tient compte des spécificités de l'instrument. Elle mérite donc de se joindre à cette intégrale de la musique pour violoncelle et piano. Composée, dit-on, en moins de deux jours en avril 1800 pour un concert auquel Beethoven apprit, *in extremis*, sa participation, cette sonate pour violoncelle « deux et demi » (puisqu'elle a été composée entre la seconde et la troisième) de conception traditionnelle exerce son charme par son brio, sa bonne humeur et sa virtuosité.

Traversant les trois périodes créatives du compositeur, les sonates pour violoncelle et piano de Beethoven constituent un corpus unique au sein de son œuvre. Au sujet de cette intégrale, le violoncelliste Yegor Dyachkov révèle que ce projet « revêt un sens particulier dans un parcours artistique. La plupart des artistes ne le font qu'une fois parce que cette entreprise ne s'impose qu'après une longue fréquentation des œuvres, lorsque les différentes pistes d'interprétation sont parvenues à une forme

d'équilibre. » De son côté, le pianiste Jean Saulnier ajoute que « le fait que nous ayons tous les deux bien intégré les conventions stylistiques nous permet, paradoxalement, de s'affranchir d'un discours normatif. J'ai l'impression que notre jeu évolue davantage dans un climat de dialogue et d'échanges spontanés qui revitalisent la trame narrative des œuvres. »

Moins connues que certaines des sonates pour violon comme « le Printemps » ou « à Kreutzer », les cinq sonates pour violoncelle de Beethoven sont plus intimes, plus personnelles et plus expérimentales qu'elles. Plus difficiles d'approche aussi. Avec elles, on a l'impression d'entendre la voix même du compositeur qui semble se révéler comme nulle part ailleurs.

© Jean-Pascal Vachon 2021

In the 1770s, thanks to Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart, the cello began to play a more important role in chamber music. Nonetheless, the sonata for cello and piano (or harpsichord) did not benefit from the changes that had transformed the violin sonata. In neither of the two forms of cello and piano sonata — for cello with simple accompaniment on the one hand, or for piano with cello obbligato — can we speak of real, organic collaboration between the two instruments.

It is to Ludwig van Beethoven that we owe a new concept of the relationship between piano and cello. He had the opportunity to make this innovation when, in the autumn of 1796, he was visiting the court of Frederick William II, King of Prussia, a music lover who was passionately fond of the cello. Beethoven, then considered a promising composer-pianist, wrote two cello sonatas during that visit, one in F major and the other in G minor. They were designed not only to showcase Beethoven's talent as a pianist, but also to please the king by featuring his favorite instrument, and by giving one of the best instrumentalists in the court orchestra, the cellist Jean-Louis Duport, a chance to shine. The two sonatas are unusually structured. Each is in two parts, with slowly developing introductions to compensate for the absence of slow movements; not knowing how to deal with an instrument whose range falls in the middle of the piano's, Beethoven preferred to do without a movement that would have exposed what he considered an incompatibility. Numerous virtuoso passages are assigned to the piano but, at times, it discreetly allows the cello to sing. Despite what the title, in French — *Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncelle obligé* — seems to indicate, we have here, for the first time, a collaboration in which the cello is almost an equal partner to the piano.

During his visit to the Prussian court, clearly pleased to be working with Duport, Beethoven also composed two series of variations: one on the aria "See the Conqu'ring Hero Comes" from Handel's oratorio *Judas Macchabeus*, and the other on "Ein Mädchen oder Weibchen" from Mozart's *Singspiel The Magic Flute*. These works reveal not only Beethoven's admiration for these two composers, but also his fondness for the art of variation, a genre to which he would return many times in later compositions. The two works mentioned follow the classic schema of theme and variations, with changes in tempo, shifts to minor keys, and a more developed final variation. Was the choice of Handel's aria, which pays

homage to a sovereign, intended as a compliment to Frederick William? Beethoven clearly made quite an impression in Berlin. He reported that his trip was quite lucrative, and that the king in person had given him a golden snuffbox stuffed with *louis d'or*.

Beethoven returned to the theme and variation genre in 1801, this time on the aria "Bei Männern, welche Liebe fühlen," also from *The Magic Flute* (with the piano playing Pamina and the cello Papageno). Still keeping to the classical schema in the succession of his variations, Beethoven seems to move away from Mozart's idealized representation of perfect love to offer us his own nuanced vision, one in which humor and tenderness are mixed with seriousness and, perhaps, doubt.

By the winter of 1807-8, when Beethoven wrote his next cello sonata, his musical language had considerably evolved. The Sonata in A major, Op. 69, belongs to what is known as Beethoven's middle period — also known, because of the brilliance, drive, and scale of its works, as his "heroic" period. Dedicated to Baron Ignaz von Gleichenstein, the composer's friend and an amateur cellist, this sonata reveals the progress Beethoven had made. His two preceding cello sonatas had reconceived the nature of the cello and piano collaboration; but from Op. 69 on one can say that the instruments become truly equal. Having now solved the problem of sonic balance, Beethoven apportions equal textural roles to the two instruments: they share thematic material, engage in imitative passages, and, rather than one instrument being subservient to the other, constantly alternate between the roles of soloist and accompanist. With improved understanding of the cello's characteristics, Beethoven uses its entire register and highlights its unique cantabile sound. With this work, contemporaneous with his sixth and seventh symphonies, Beethoven established the model for the cello sonata which, later, would be followed by Felix Mendelssohn and Johannes Brahms.

Beethoven composed the two cello sonatas of Op. 102 — in C and D major, respectively — during the summer of 1815 after a period of personal crisis. They mark the start of the composer's last period, which is characterized by his rejecting beauty in favor of expressiveness in sound, rapidly if not abruptly alternating sequences of contrasted sections, dense writing, a return to old contrapuntal styles, and

suppleness of form. Dedicated to the Countess Anna-Maria Erdödy, these sonatas were actually composed for the cellist Joseph Linke, a friend of Beethoven who played for the premieres of several of his string quartets.

Like most of the works Beethoven wrote during this period, the Op. 102 sonatas were greeted by his contemporaries with astonishment. Reporting on their first performance, the critic for the *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* wrote: “Everything here is different, utterly different, from what has been heard before, even from this master himself.” The indication *freie Sonate* [free sonata], written in Beethoven’s own hand on the title page of the manuscript of the Sonata Op. 102/1, perfectly captures these two works’ improvised feel. The last movement of the Op. 102/2 is a fugue, testifying to Beethoven’s heightened interest in contrapuntal writing. It is as if, just when he was attaining absolute freedom and announcing the advent of musical Romanticism, Beethoven also felt the need to return to the form championed by Bach, and thus unify music, past and future.

Is it possible that these five sonatas are hiding yet another? The sonata Op. 17, originally for horn, was published in an alternative version that was prepared by Beethoven himself and that, what’s more, takes into account the cello’s distinctive features. This sonata deserves to be included in the complete works of Beethoven for cello and piano. Op. 17 is said to have been written in less than two days, in April 1800, for a concert in which Beethoven learned, with very little advance notice, that he was to be expected to participate. Cello Sonata No. 2½ — it was composed between No. 2 and No. 3 — is traditional in concept and charms with its brio, good humor, and virtuosity.

Spanning the composer’s three creative periods, Beethoven’s sonatas for cello and piano constitute a unique group within his oeuvre. The project of recording all these sonatas “marks a milestone in an artistic career,” says cellist Yegor Dyachkov. “Most artists undertake such a project only once, and only when, after having spent a long time in the company of these works, the various possible interpretive paths reach a kind of equilibrium.” Pianist Jean Saulnier adds: “Paradoxically, the fact that we have both

fully integrated the stylistic conventions unshackled us from a standard approach. I have the impression that our playing of these works, evolving in a climate of dialogue and spontaneous exchanges, has revitalized their narrative weave.”

Compared to his better known violin sonatas, such as the “Spring” or the “Kreutzer,” Beethoven’s five cello sonatas are more intimate, personal, and experimental; and more difficult to approach. They give you the impression that here you are hearing, clearer than anywhere else, the composer’s own voice.

© Jean-Pascal Vachon 2021
Translated by Seán McCutcheon



YEGOR DYACHKOV

violoncelle / cello

Depuis qu'il a été proclamé Artiste de l'année par Radio-Canada en 2000, année de son premier concert au Lincoln Center de New York, le violoncelliste Yegor Dyachkov se produit régulièrement en Europe, en Asie et en Amérique. Il est l'invité de grands orchestres tels que ceux d'Anvers, Genève, Rio de Janeiro, Montréal, Toronto et Vancouver, et participe à de nombreux festivals internationaux, dont ceux d'Évian, Kronberg, Lanaudière, Ottawa, Seattle et Tanglewood. Accordant une place de choix à la musique nouvelle, il prend part, sous l'égide de Yo-Yo Ma, au «Silk Road Project» et crée plusieurs œuvres que lui dédient Christos Hatzis, Jacques Hétu, Michael Oesterle, André Prévost et Ana Sokolović. Il signe une douzaine d'albums accueillis avec éloges par la critique, notamment pour Chandos, Analekta et ATMA Classique. Chambriste recherché, il collabore avec les quatuors Arditti, Borromeo et St. Lawrence, les pianistes Anton Kuerti, Charles-Richard Hamelin, Martin Roscoe et Andrew Armstrong, les violonistes James Ehnes, Jonathan Crow, Antje Weithaas, Tessa Lark et Noah Bendix-Balgley, et les violoncellistes Colin Carr et Steven Isserlis. Il forme en outre avec Jean Saulnier l'un des duos violoncelle-piano les plus accomplis et est membre fondateur de l'Ensemble Magellan et du Trio de Montréal. Il est professeur de violoncelle et de musique de chambre à l'Université de Montréal et enseigne également à l'École de musique Schulich de l'Université McGill.

Since his selection as Artist of the Year by the CBC in 2000—the same year he made his Lincoln Center debut in New York—cellist Yegor Dyachkov has toured throughout Europe, Asia and the Americas. He has appeared with major orchestras in Antwerp, Geneva, Rio de Janeiro, Montréal, Toronto and Vancouver and performed at international festivals in Évian, Kronberg, Lanaudière, Ottawa, Seattle, and Tanglewood. A champion of new music, Dyachkov was invited by Yo-Yo Ma to participate in the Silk Road Project and premiered works dedicated to him by Christos Hatzis, Jacques Hétu, Michael Oesterle, André Prévost and Ana Sokolović. He has recorded a dozen critically acclaimed albums on several labels, including Chandos, Analekta and ATMA Classique. Deeply committed to chamber music, he has worked with the Arditti, Borromeo and St. Lawrence quartets, pianists Anton Kuerti, Charles-Richard Hamelin, Martin Roscoe and Andrew Armstrong, violinists James Ehnes, Jonathan Crow, Antje Weithaas, Tessa Lark and Noah Bendix-Balgley, as well as cellists Colin Carr and Steven Isserlis. In addition to his long-standing duo with pianist Jean Saulnier, he is a founding member of the Magellan Ensemble and the Montreal Piano Trio. He teaches cello and chamber music at the Université de Montréal and is also a professor at McGill University's Schulich School of Music.



JEAN SAULNIER

piano

Le pianiste Jean Saulnier mène une carrière active d'interprète et de pédagogue. Son aisance, sa souplesse et la qualité de son écoute en font un partenaire recherché, comme en témoignent ses nombreuses collaborations avec certains des musiciens canadiens et étrangers les plus réputés. Il a remporté plusieurs prix lors de concours nationaux et internationaux, notamment au prestigieux Prix d'Europe et aux concours William Kapell et Leschetizky. Il se produit au Canada, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en Europe et a été l'invité de grands orchestres tels que l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Orchestre symphonique de Québec, l'Orchestre Métropolitain, le Rochester Philharmonic Orchestra et l'ensemble I Musici de Montréal. Avec ses partenaires de longue date, le violoncelliste Yegor Dyachkov et le clarinetiste André Moisan, il a enregistré plusieurs chefs-d'œuvre du répertoire de musique de chambre sous les étiquettes Pelléas, ATMA Classique, Analekta et Doberman-Yppan. Il a en outre réalisé, sur un piano Pleyel de 1848, un enregistrement de Chopin dont on a souligné l'originalité et le raffinement. Il est professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, où il enseigne depuis plus de 25 ans, et participe régulièrement à différents festivals, dont le Festival Orford Musique, le Gijón International Piano Festival et le Porto Pianofest.

Jean Saulnier leads an active career as a pianist and a pedagogue. His insight and flexibility have made him a highly sought-after collaborator, as can attest his extensive work with some of the most renowned Canadian and international musicians. A recipient of numerous prizes in national and international competitions—including the Prix d'Europe and the William Kapell and Leschetizsky competitions—Saulnier has performed across Canada, the United States, South America and Europe. He has been guest soloist with celebrated orchestras such as the Orchestre Symphonique de Montréal, the Orchestre Symphonique de Québec, Orchestre Métropolitain, the Rochester Philharmonic Orchestra and I Musici de Montréal. Performing with his long-time partners, cellist Yegor Dyachkov and clarinetist André Moisan, Saulnier has recorded many major chamber works on numerous labels, including Pelléas, ATMA Classique, Analekta and Doberman-Yppan. He has received critical acclaim for the refinement and originality of his recording of a Chopin recital on an 1848 Pleyel. He is currently Full Professor at the Université de Montréal's Faculty of Music, where he has been teaching for the past 25 years. He is a regular guest at a number of festivals, including the Orford Music Festival, the Gijón International Piano Festival and Porto Pianofest.

© 2022, Yegor Dyachkov et Jean Saulnier sous licence exclusive avec Disques ATMA inc.
Yegor Dyachkov and Jean Saulnier under exclusive licence with Disques ATMA inc.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère
du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

*We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department
of Canadian Heritage (Canada Music Fund).*

Producteur délégué / *Executive producer* **Guillaume Lombart**

Réalisateur et preneur de son / *Producer and sound engineer* **Carl Talbot**

Assistant preneur de son / *Assistant sound engineer* **Philippe Bouvrette**

Réalisatrice déléguée / *Producer delegate* **Anne-Marie Sylvestre**

Salle Claude-Champagne, Faculté de musique de l'Université de Montréal, Montréal (Québec) Canada
29-31 août 2020 / *August 29-31, 2020*

11-14 octobre 2020 / *October 11-14, 2020*

Technicien de piano / *Piano technician* **Marc St-Pierre**

Piano Steinway Model D (Hambourg)

Graphisme / *Graphic design* **Adeline Payette-Beauchesne**

Photos **Elizabeth Delage**

Directeur de production et responsable du livret / *Production manager and booklet editor*
Michel Ferland

Aussi disponible à notre boutique de téléchargement en qualité studio sur **ATMACLASSIQUE.COM**
*Also available as a studio master quality download at **ATMACLASSIQUE.COM***



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Faculté de musique
Université
de Montréal