

BACH
SUITES FRANÇAISES
BLANDINE RANNOU

α

MENU

TRACKLIST

TEXTE EN FRANÇAIS

ENGLISH TEXT

DEUTSCH KOMMENTAR

REPÈRES / LANDMARKS / EINIGE DATEN

ALPHA COLLECTION

SUITES FRANÇAISES

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

CD 1

SUITE NO.5 IN G MAJOR, BWV 816

1	ALLEMANDE	4'16
2	COURANTE	1'50
3	SARABANDE	5'58
4	GAVOTTE	1'04
5	BOURRÉE	1'16
6	LOURE	2'22
7	GIGUE	3'20

SUITE NO.1 IN D MINOR, BWV 812

8	ALLEMANDE	4'49
9	COURANTE	1'58
10	SARABANDE	3'49
11	MENUETS I & II	2'35
12	GIGUE	3'00

SUITE NO.3 IN B MINOR, BWV 814

13	ALLEMANDE	4'07
14	COURANTE	2'07
15	SARABANDE	4'03
16	ANGLAISE	1'21
17	MENUET-TRIO	2'33
18	GIGUE	2'22

SUITE NO.4 IN E FLAT MAJOR, BWV 815

1	ALLEMANDE	3'55
2	COURANTE	1'46
3	SARABANDE	3'47
4	GAVOTTE	1'07
5	MENUET	0'45
6	AIR	1'41
7	GIGUE	2'13

SUITE NO.2 IN C MINOR, BWV 813

8	ALLEMANDE	3'47
9	COURANTE	1'49
10	SARABANDE	4'45
11	AIR	1'18
12	MENUET	1'07
13	GIGUE	2'18

SUITE NO.6 IN E MAJOR, BWV 817

14	ALLEMANDE	3'54
15	COURANTE	1'46
16	SARABANDE	3'49
17	GAVOTTE	1'02
18	POLONAISE	1'24
19	MENUET	0'51
20	BOURRÉE	1'38
21	GIGUE	2'49

TOTAL TIME: 101'13

BLANDINE RANNOU

harpsichord Anthony Sidey, copy after a Ruckers-Hemsch instrument (1636-1763), Paris, 1985,
by Anthony Sidey and Frédéric Bal



[1] Queen Anne (1665-1714)



[2] Sir Christopher Packe,
Lord Mayor of London

[3] Teatro San Carlo, ceiling painted
by Giuseppe Cammarano
(1766-1850)



1685

Naissance de Bach, D. Scarlatti, Haendel. L'Édit de Nantes est révoqué / [Birth of Bach, D. Scarlatti, Handel. Revocation of Edict of Nantes](#) / Geburt von J. S. Bach, D. Scarlatti, Händel. Das Edikt von Nantes wird widerrufen.

1707

Mort de Buxtehude. Les parlements d'Angleterre et d'Écosse se réunissent / [Death of Buxtehude. Union of English and Scottish parliaments](#) / Tod von Buxtehude. Die Parlamente von England und Schottland vereinigen sich. **[1]**

1713

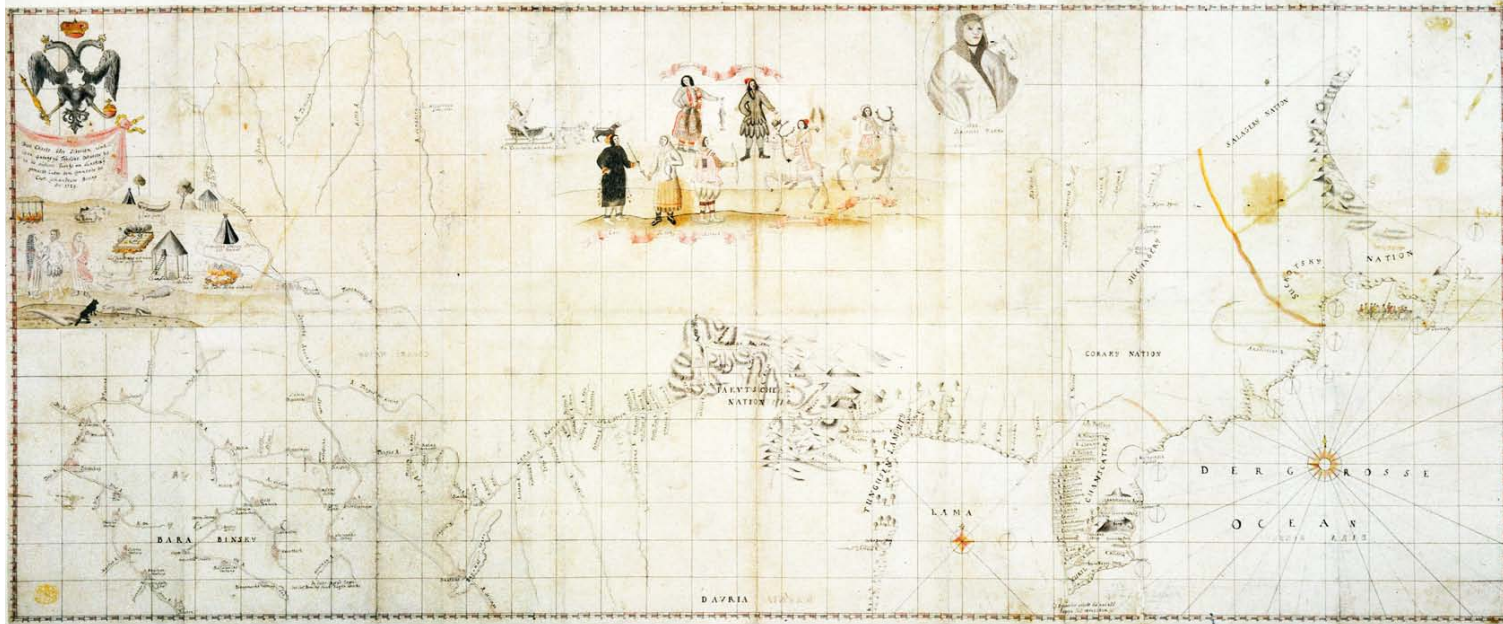
Naissance de Diderot. Mort de Corelli. / [Birth of Diderot. Death of Corelli.](#) / Geburt von Diderot. Tod von Corelli.

1728

La New Royal Academy of Music est fondée à Londres par Haendel / [Handel founds New Royal Academy of Music in London](#) / Händel gründet in London die New Royal Academy of Music.

1732

Naissance de Haydn, Beaumarchais, Fragonard / [Birth of Haydn, Beaumarchais, Fragonard](#) / Geburt von Haydn, Beaumarchais, Fragonard.



[4] Vitus Jonassen Bering (c.1680-1741), Danish navigator and explorer

1733

Mort de F. Couperin. *La serva padrona* de Pergolèse est créé à Naples / **Death of F. Couperin. Premiere of Pergolesi's *La serva padrona* in Naples** / Tod von F. Couperin. Pergolesis *La serva padrona* wird in Neapel uraufgeführt.

1737

Le Teatro San Carlo est inauguré à Naples. Packe réalise la première carte géologique / **Inauguration of Teatro San Carlo in Naples. Christopher Packe makes the first geological map** / In Neapel wird das Teatro San Carlo eröffnet. Packe stellt die erste geologische Karte her. [2] [3]

1741

Mort de Vivaldi. Haendel compose *Le Messie*. Bering complète le relevé topographique de la Russie / **Death of Vivaldi. Handel composes *Messiah*. Bering's Great Northern Expedition ends with his death** / Tod von Vivaldi. Händel komponiert Messias. Bering vervollständigt die Topographie Russlands. [4]

1750

Mort de Bach / **Death of Bach** / Bach stirbt.

**« LA NÉCESSITÉ
DE SE LAISSER DANSER,
CHANTER, PARLER,
VOILÀ PEUT-ÊTRE CE QUE
L'ON PEUT TIRER COMME
ENSEIGNEMENT DE CETTE
ŒUVRE PÉDAGOGIQUE
QUE SONT LES SUITES
FRANÇAISES. »**

UN LIEU DE PASSAGE

Les cinq premières de ces « suites pour le clavessin » ouvrent l'*Anna Magdalena Notenbuch*, 1722. Ces suites ont été également copiées et recopiées par les élèves de Jean-Sébastien Bach, élargissant ainsi leur portée au-delà du cercle familial. On peut penser qu'elles ont, dans l'esprit de Bach, le rôle de pièces formatrices, inscrites dans une démarche pédagogique certaine, de même que les *Inventions*, le *Clavier bien tempéré* ou les six *Partitas* (nommées « exercices pour le clavier »).

Il ne s'agit évidemment pas d'exercices faciles ou d'études à l'intention d'élèves plus ou moins aptes à jouer ces œuvres et que l'on pourrait amener à leur insu à progresser dans l'exécution technique et musicale. Ces suites présentent l'expression simple de ce qu'il est important, même primordial, de transmettre. L'œuvre n'est pas sacralisée en tant que telle : elle est destinée, sans orgueil, à l'édification – au sens architectural du terme – et devient lieu de « passage » des valeurs à transmettre. Nous avons affaire à une certaine recherche de la quintessence plutôt qu'à une démarche simplificatrice. On peut alors tenter d'apercevoir, à la lumière de ces suites, ce qu'il est important de transmettre¹.

Ce qui apparaît d'abord est la danse. Les structures, les formules rythmiques de la danse sont bien présentes, constituant ce langage coutumier et rassurant inscrit dans une tradition française répandue en Europe et déjà assez affranchi des contingences de la musique à danser à proprement parler. Néanmoins, on voit que l'un des éléments

à transmettre pourrait être – même, en quelque sorte, au second degré – de faire danser la musique : il s'agit de connaître les caractéristiques de chaque pièce de danse (tempo, formules rythmiques récurrentes, caractère général, accents portés à des moments précis et convenus) mais aussi de savoir faire danser. Déployer l'énergie, emporter l'auditeur dans des élans rythmiques et dynamiques, oublier le son et utiliser le caractère percussif du clavecin, voilà qui pourrait faire partie de la formation de l'élève.

Mais la finalité, le rôle de la musique au XVIII^e siècle reste avant tout la transmission de l'émotion. S'il est indispensable d'intégrer l'organisation rythmique d'une pièce de danse, c'est d'abord et surtout dans le but d'en dégager l'émotion. Cette émotion, portée par le corps qui danse, trouve sa route à travers le beau chant. Voilà sans doute le deuxième point d'importance. Et dans ces suites, l'émotion parle.

Dans l'extrême simplicité – humilité – peut se développer la grandeur du langage parce qu'alors on est dans l'essentiel : savoir faire si bien chanter et avec tant de génie un simple dessus et sa basse que l'émotion creuse son chemin. Il ne s'agit pas d'une rigole – nous ne sommes pas dans la miniature – mais d'un vrai flux d'émotion, puissant et juste. Alors il faut tenter de mettre en valeur ce chant qui porte l'affect, dans le langage du clavecin : couleur et richesse du son, mise en valeur du dessus par une basse « fondamentale », recherche et mise en lumière de polyphonies implicites, liberté d'ornementer les reprises, agréments... Et peu à peu, ce chant portant l'émotion et lui-même porté par la danse se hiérarchise, à l'image du langage. Et nous

pouvons alors ajouter au plaisir du chant le plaisir du discours... Poser des rapports de force ou du moins d'influence entre les notes, des connections rhétoriques, travailler sur « l'articulation ».

L'utilisation des pièces de danse porte donc à la fois le corps, le cœur et l'esprit vers les plus hautes dimensions, reflète le plus haut degré d'une culture implicite, sans tomber ni dans l'austérité d'une musique objective et intellectuelle, ni dans la légèreté de danses frivoles, ni dans l'aveuglement de l'émotion pour et par elle-même. La nécessité de se laisser danser, chanter, parler, voilà peut-être ce que l'on peut tirer comme enseignement de cette œuvre pédagogique que sont les *Suites françaises*.

Suites merveilleuses, très abouties, peut-être sous-estimées, et qui réussissent à nous parler de tout cela dans la tranquille réalité du clavecin, tout simplement, sans chercher à transcender l'instrument ou à évoquer d'autres mondes sonores. Un clavecin simple et puissant.

D'après Blandine Rannou, 2001

¹ Dans le même ordre d'idées, on peut penser à François Couperin et à son *Art de toucher le clavecin* : petite série de courts et sublimes préludes, d'une exécution redoutable non pas au sens de difficultés techniques insurmontables mais plutôt de la nécessité de trouver la manière de faire sonner l'instrument, de faire parler la musique sans la contrainte de la mesure ; manière d'isoler le propos, de désigner l'essentiel.

**‘THE LESSON TO BE
LEARNED FROM
THESE PEDAGOGICALLY
CONCEIVED FRENCH
SUITES IS, PERHAPS,
THE NECESSITY
OF LETTING
ONESELF DANCE,
SING AND SPEAK.’**

THE ART OF TRANSMISSION

The first five of these ‘suites pour le clavessin’ (suites for the harpsichord) open the *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* of 1722. The suites were also copied and recopied by Bach’s students, thus extending their influence beyond the Bach family circle. It is probable that he thought of the suites as teaching pieces, as with the Inventions, *The Well-Tempered Clavier* and the six Partitas (designated as ‘clavier exercises’).

However, the suites are hardly simple exercises or studies designed to facilitate unconscious technical and musical progress in more or less able students. They are, rather, a simple expression of what was important – even crucial – to pass on. They should not be regarded as ‘sacrosanct’ works as such. Their purpose, devoid of pride, was to ‘edify’ in the architectural sense; in them one encounters the values that Bach wished to transmit to others. They aspire to quintessence rather than simplification. The suites can thus help us to understand which elements were important to transmit.

The first element to appear is the dance. The structures and rhythmic formulas of the dance are clearly present, constituting that common, reassuring language derived from a French tradition widespread in Europe and already free from the contingencies of dance music proper. They nevertheless suggest that Bach wished to transmit the idea – even, as it were, at one remove – of making music dance. It was essential to know the characteristics of each dance movement (tempo, recurring rhythmic

formulas, overall character, accents to be made at precise, agreed points) but also to know how to play for actual dancing. It was part of a student's training to learn how to use energy, to transport the listener through rhythmic and dynamic momentum, to forget sonority for its own sake and take full advantage of the harpsichord's percussive character.

But the role and purpose of eighteenth-century music was, above all, to communicate emotion. Though the player was of course required to assimilate the rhythmic organisation of a dance movement, it was with a view to conveying emotion. That emotion, borne by a dancing body, could equally well be conveyed through a beautiful singing line. And this is probably the second important point to be made. In these suites, emotion speaks.

An extremely simple, even humble, musical language can also be generous. It goes directly to the heart of the matter: the simple treble lines and their bass accompaniments sing so beautifully and with such brilliance that emotion easily makes itself felt. We are not talking here about a mere trickle – Bach is not writing miniatures: the music releases a flood of powerful, heartfelt emotion. It is important for the performer to emphasise the singing line that conveys each piece's *Affekt* through the specific language of the harpsichord, with its colourful, rich sound reinforced by a 'fundamental bass'; to find ways to bring out the implied polyphony and experiment with ornaments and varied repeats. And gradually the melody, carrying the emotion and in itself carried by the dance, forms into a hierarchical organisation, like spoken

discourse. The pleasure of 'singing' is thus compounded with the pleasure of 'speaking': one can create relationships between notes through accentuation, make rhetorical connections and develop articulation.

Thus the use of dance pieces transports body, heart and mind to higher planes, reflecting the highest degree of an implicit culture, without ever falling into the trap of objective, intellectual and austere music, nor into that of a frivolous, lightweight character, while also avoiding facile emotion for its own sake. The lesson to be learned from these pedagogically conceived French Suites is, perhaps, the necessity of letting oneself dance, sing and speak. This marvellous, highly accomplished (though sometimes underestimated) music achieves its ends through the concrete reality of the instrument, without seeking to transcend it or evoke other sound-worlds. Here is a simple yet powerful harpsichord.

From a text by Blandine Rannou (2001)

¹ In the same perspective, one may think of François Couperin and his *Art de toucher le clavecin* (The art of harpsichord playing): a small collection of short and sublime preludes, which are very difficult to play, not because they contain insurmountable technical difficulties, but rather because of what they demand from the performer. One must work out how to make the harpsichord 'sound', make the music speak over the barlines, bring out the intentions, designate the essence.

**„DASS ES NOT TUT,
SICH DEM TANZEN,
SINGEN, SPRECHEN ZU
ÜBERLASSEN – VIELLEICHT
IST DAS DIE LEHRE DIESES
PÄDAGOGISCHEN
WERKS, DER SUITES
FRANÇAISES.“**

EIN ORT DER ÜBERMITTLUNG

Die ersten fünf „Suites pour le clavessin“ stehen am Anfang des *Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin Anno 1722*. Diese Suiten wurden von den Schülern Johann Sebastian Bachs immer wieder abgeschrieben und somit weit über den Familienkreis hinaus verbreitet. Es ist denkbar, dass diese Stücke – ebenso wie die *Inventionen*, *Das wohltemperierte Clavier* und die sechs *Partiten* („Clavierübungen“ genannt) – für Bach Teil eines bestimmten pädagogischen Vorgehens waren.

Offenbar handelt es sich nicht um einfache Übungen oder Etüden für Schüler, die solchen Anforderungen bereits mehr oder weniger gewachsen sind und in ihren technischen und musikalischen Fertigkeiten weiterkommen sollen. Diese Suiten stellen vielmehr eine einfache Fassung dessen dar, was zu übermitteln wichtig, ja vorrangig ist. Das Werk als solches wird nicht sakralisiert: es ist zur Erbauung – im architektonischen Sinn des Wortes – bestimmt und wird zum Ort, an dem die entscheidenden Werte übermittelt werden. Wir haben es eher mit einer Suche nach der Quintessenz zu tun als mit einer Vereinfachung. Im Lichte dieser Suiten kann man versuchen dessen inne zu werden, was zu übermitteln wichtig ist.¹

Was zuallererst ins Auge fällt, ist das Tänzerische. Die Strukturen, die rhythmischen Formeln des Tanzes sind durchaus präsent; sie stellen die gebräuchliche und Sicherheit verbürgende Sprache her, die für eine in Europa verbreitete französische

Form spezifisch und von den Kontingenzen der eigentlichen Tanzmusik bereits weitgehend befreit ist. Dennoch könnte eines der zu übermittelnden Elemente darin bestehen, die Musik – gewissermaßen auch im übertragenen Sinn – zum Tanzen zu bringen: darin, die Merkmale jedes Tanzstücks (Tempo, wiederkehrende rhythmische Formeln, allgemeiner Charakter, Betonung bestimmter konventioneller Momente) zu erkennen, aber auch tanzen zu können. Energie entfalten, den Hörer durch den Rhythmus mitreißen, den Klang hintanstellen und das Schlagzeughafte des Cembalos nutzen – das könnte ebenfalls zur Ausbildung des Schülers gehören.

Aber das Ziel, die Rolle der Musik des 18. Jahrhunderts, bleibt vor allem das Übermitteln von Emotionen. Es ist unerlässlich, die rhythmische Struktur eines Tanzstücks in sich aufzunehmen – aber zunächst und vor allem mit dem Ziel, die damit verbundene Emotion auszulösen. Diese Emotion, getragen von dem tanzenden Körper, findet ihren Weg über schönen Gesang. Das ist sicher der zweite wichtige Punkt. Und in diesen Suiten spricht die Emotion.

Im Gewand extremer Schlichtheit und Bescheidenheit kann die Größe der Sprache sich entwickeln, weil wir hier an dem wesentlichen Punkt sind: eine schlichte Oberstimme und ihren Bass so gut und mit soviel Genie zum Singen zu bringen, dass die Emotion sich Bahn bricht. Nicht als Rinnsal – wir sind nicht in einem Miniaturbereich – sondern als wahre, mächtige und angemessene Emotion. Also müssen wir versuchen, diesen Gesang, der das Gefühl trägt, in der Sprache des Cembalos zur Geltung zu bringen: Farbe und Reichtum des Klangs, Aufwertung der Oberstimme durch einen

„grundierenden“ Bass, Erkundung und Herausarbeitung der impliziten Polyphonien, die Freiheit, Reprisen auszuschnürcen... Und nach und nach, dem Vorbild der Sprache folgend, hierarchisiert sich dieser Gesang, der die Emotion trägt und selber vom Tanz getragen wird. Und dann können wir dem Vergnügen am Gesang den am Diskurs hinzufügen... Kräfteverhältnisse zwischen den Noten herstellen oder zumindest Beziehungen zwischen ihnen, rhetorische Verbindungen, an der „Artikulation“ arbeiten.

Was sich aus diesen Tanzstücken machen lässt, trägt daher Körper, Herz und Geist empor zu höchsten Höhen, spiegelt den äußersten Grad der in ihnen implizierten Kultur und verfällt dabei weder in den Purismus einer objektiven und intellektuellen Musik noch in die Oberflächlichkeit ausgelassener Tänze oder in verblendete Emotionalität als Selbstzweck. Dass es Not tut, sich dem Tanzen, Singen, Sprechen zu überlassen – vielleicht ist das die Lehre dieses pädagogischen Werks, der Suites françaises.

Diesen wundervollen, höchst vollendeten, vielleicht unterschätzten Suiten gelingt es, von all dem mit der ruhigen Realität des Cembalos zu sprechen, ohne über das Instrument hinausgelangen oder andere Klangwelten evozieren zu wollen – in der Sprache eines ebenso schlichten wie machtvollen Cembalos.

Nach Blandine Rannou, 2001

¹ Hier könnte man auch an François Couperin denken und seinen *Art de toucher le clavecin* [“Die Kunst Cembalo zu spielen“], eine Reihe kurzer und sublimer Präludien, die äußerst schwer zu spielen sind, und zwar nicht aufgrund unüberwindbarer technischer Probleme, sondern der Notwendigkeit, die rechte Art und Weise zu finden, um das Instrument zum Klingen, die Musik zum Sprechen zu bringen; eine Art und Weise, das Thema zu isolieren, das Wesentliche herauszuarbeiten.

Photos p. 6-7:

Michael Dahl, Portrait of Queen Anne (1656-1743), private collection © Philip Mould Ltd, London/Bridgeman Images.

Sir Christopher Packe, Lord Mayor of London, 1655, engraving, English School, private collection © Look and Learn/Peter Jackson Collection/Bridgeman Images.

Ceiling painted by Giuseppe Cammarano, Teatro San Carlo, Naples © De Agostini Picture Library/L. Romano/Bridgeman Images.

A map of Siberia drawn on the orders of Vitus Bering © akg-images/Erich Lessing.

Le texte d'origine de cet enregistrement est disponible sur notre site / The complete original booklet notes for this recording are available on our website / Andere Texte zu dieser Aufnahme sind auf unserer Website abrufbar

alpha-classics.com

Recorded from 18 to 21 and from 24 to 28 September 2001,
Chapelle de l'Hôpital Notre-Dame de Bon-Secours, Paris (France)

Franck Jaffrès PRODUCER AND SOUND ENGINEER

Franck Jaffrès and Alban Moraud EDITING

ALPHA CLASSICS

Didier Martin DIRECTOR

Louise Burel PRODUCTION MANAGER

Amélie Boccon-Gibod EDITORIAL COORDINATOR

Valérie Lagarde ARTWORK

Claire Boisteau BOOKLET EDITOR

Marcia Hadjimarkos ENGLISH TRANSLATION

Charles Johnston ENGLISH SUPERVISION

Achim Russer GERMAN TRANSLATION

Cover © Plainpicture/Brabanski

Alpha 328 Original CD: ZZT020401.2

Made in the Netherlands

© Zig Zag Territoires 2001 & © Alpha Classics/Outhere Music France 2017

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

01 BACH

BRANDENBURG CONCERTOS

CAFÉ ZIMMERMANNALPHA 300 **2CD****02 BACH**

CELLO SUITES

BRUNO COCSETAlpha 301 **2CD****03 BACH**

MISSÆ BREVES, BWV 234 & 235

ENSEMBLE PYGMALION, RAPHAËL PICHON

ALPHA 302

04 BACH

GOLDBERG VARIATIONS

CÉLINE FRISCH, CAFÉ ZIMMERMANNALPHA 303 **2CD****05 C.P.E. BACH**

CONCERTI A FLAUTO TRAVERSO OBLIGATO

ALEXIS KOSSENKO, ARTE DEI SUONATORI

ALPHA 304

06 LOVE IS STRANGE

WORKS FOR LUTE CONSORT

LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE

ALPHA 305

07 MONTEVERDI, MARAZZOLI

COMBATTIMENTI!

LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE

ALPHA 306

08 NOBODY'S JIG

17TH-CENTURY DANCES FROM THE BRITISH ISLES

LES WITCHES

ALPHA 307

09 PERGOLESI

STABAT MATER, MARIAN MUSIC FROM NAPLES

LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE

ALPHA 308

10 RAMEAU

PIÈCES DE CLAVECIN

BLANDINE RANNOUALPHA 309 **2CD****11 VALENTINI**

CONCERTI GROSSI, OP.7

ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI

ALPHA 310

12 VIVALDI

CONCERTOS FOR FOUR VIOLINS

ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI

ALPHA 311

13 VIVALDI

THE FOUR SEASONS OP.8 & OTHER CONCERTOS

GLI INCOGNITI, AMANDINE BEYER

ALPHA 312

14 VIVALDI

CELLO SONATAS

BRUNO COCSET, LES BASSES RÉUNIES

ALPHA 313

15 ET LA FLEUR VOLE

AIRS À DANSER & AIRS DE COUR CIRCA 1600

**LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN,
FRANÇOIS LAZAREVITCH**

ALPHA 314

16 AVISON

CONCERTOS IN SEVEN PARTS DONE
FROM THE LESSONS OF DOMENICO SCARLATTI

CAFÉ ZIMMERMANN

ALPHA 315

17 BACH

SONATAS, CHORALES & TRIOS

LES BASSES RÉUNIES, BRUNO COCSET

ALPHA 316

**18 BACH, BULL, BYRD, GIBBONS, HASSLER,
PACHELBEL, RITTER, STROGERS
GUSTAV LEONHARDT**

ALPHA 317

19 BACH COLTRANE

**RAPHAËL IMBERT, ANDRÉ ROSSI,
JEAN-LUC DI FRAYA, MICHEL PÉRES,
QUATUOR MANFRED**

ALPHA 318

20 BYRD

PESCOTT TIME

BERTRAND CUILLER

ALPHA 319

**21 LE MUSICHE DI BELLEROFONTE CASTALDI
GUILLEMETTE LAURENS,
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE**
ALPHA 320

22 DOWLAND

LACHRIMÆ

**THOMAS DUNFORD, RUBY HUGHES,
REINOUD VAN MECHELEN,
PAUL AGNEW, ALAIN BUET**

ALPHA 326

23 FIRENZE 1616

LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE

ALPHA 321

24 FORQUERAY

PIÈCES DE VIOLE MISES EN PIÈCES DE CLAVECIN

BLANDINE RANNOU

ALPHA 322 2CD

25 KONGE AF DANMARK

MUSICAL EUROPE AT THE COURT OF CHRISTIAN IV

LES WITCHES

ALPHA 323

26 RAMEAU

PIÈCES DE CLAVECIN

CÉLINE FRISCH

ALPHA 324

27 VIVALDI

CELLO SONATAS

MARCO CECCATO, ACCADEMIA OTTOBONI

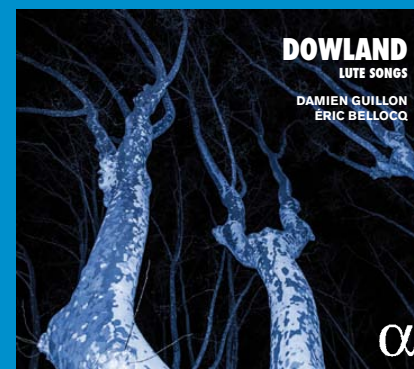
ALPHA 325

28 VENEZIA STRAVAGANTISSIMA

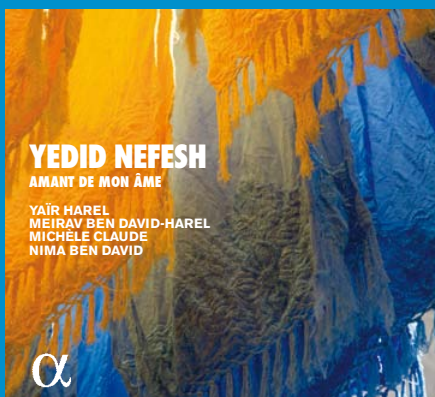
CAPRICCIO STRAVAGANTE RENAISSANCE

ORCHESTRA, SKIP SEMPÉ

ALPHA 327



- 29 **BACH**
SUITES FRANÇAISES
BLANDINE RANNOU
ALPHA 328 2 CD
- 30 **C. P. E. BACH**
SONATAS FOR VIOLIN AND FORTEPIANO
AMANDINE BEYER, EDNA STERN
ALPHA 329
- 31 **BARRIÈRE**
SONATES POUR LE VIOLONCELLE AVEC LA BASSE CONTINUE
BRUNO COCSET, LES BASSES RÉUNIES
ALPHA 330
- 32 **BOESSET**
JE MEURS SANS MOURIR
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 331
- 33 **LE BERGER POÈTE**
SUITES ET SONATES POUR FLûTE ET MUSETTE
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN, FRANÇOIS LAZAREVITCH
ALPHA 332
- 34 **LOUIS COUPERIN**
SUITES ET PAVANE
SKIP SEMPÉ
ALPHA 333
- 35 **DOWLAND**
LUTE SONGS
DAMIEN GUILLON, ÉRIC BELLOCQ
ALPHA 334



36

HAYDN

FLUTE SONATAS

JULIETTE HUREL, HÉLÈNE COUVERT

ALPHA 335

37

ISTANPITTA

DANSES FLORENTINES DU TRECENTO

H. AGNEL, D. CHEMIRANI, M. NICK, H. TOURNIER, I. AGNEL

ALPHA 336

38

LASSUS

ORACULA

DAEDALUS, ROBERTO FESTA

ALPHA 337

39

MARAIS

FOLIES D'ESPAGNE, SUITE EN MI, LE LABYRINTHE

ENSEMBLE SPIRALE, MARIANNE MULLER

ALPHA 338

40

MOZART

CONCERTO FOR 2 PIANOS, CONCERTO FOR FLUTE AND HARP,
HORN CONCERTO K447

**YOKO KANEKO, FRANK THEUNS, MARJAN DE HAER, ULRICH HÜBNER,
ANIMA ETERNA, JOS VAN IMMERSEEL**

ALPHA 339

41

RAYON DE LUNE

AROMATES, MICHÈLE CLAUDE

ALPHA 340

42

YEDID NEFESH

AMANT DE MON ÂME

**YAÏR HAREL, MEIRAV BEN DAVID-HAREL, MICHÈLE CLAUDE,
NIMA BEN DAVID**

ALPHA 341

