

BACH

TOCCATAS, BWV 910-916

BLANDINE RANNOU

α

MENU

TRACKLIST

TEXTE EN FRANÇAIS

ENGLISH TEXT

DEUTSCH KOMMENTAR

ALPHA COLLECTION

TOCCATAS, BWV 910-916

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

1	TOCCATA IN F SHARP MINOR, BWV 910	11'51
2	TOCCATA IN G MINOR, BWV 915	9'46
3	TOCCATA IN D MAJOR, BWV 912	12'25
4	TOCCATA IN E MINOR, BWV 914	7'32
5	TOCCATA IN C MINOR, BWV 911	11'25
6	TOCCATA IN D MINOR, BWV 913	14'47
7	TOCCATA IN G MAJOR, BWV 916	8'18

TOTAL TIME: 76'04

BLANDINE RANNOU HARPSICHORD

harpsichord Anthony Sidey, copy after a Ruckers-Hemsch instrument (1636-1763),
Paris, 1988, by Anthony Sidey and Frédéric Bal

« CES TOCCATAS
TRADUISENT
AVEC ÉLOQUENCE
L'ATTACHEMENT
DU JEUNE BACH
POUR LA TRADITION
CONTRAPUNTIQUE
DE L'ALLEMAGNE
DU NORD »

Johann Sebastian Bach venait d'avoir vingt ans lorsqu'il commença à écrire ses toccatas pour clavecin. Comme pour en finir avec sa phase d'apprentissage, ces pièces magistrales rendent un vibrant hommage aux grands maîtres de l'Allemagne du Nord qui l'avaient fasciné par leur art du contrepoint. Ces *Toccatas* s'inscrivent dans une histoire longue d'un

siècle. Le terme vient d'Italie, où la toccata désigne initialement une pièce destinée à « toucher » (*toccare*) l'instrument, plus particulièrement les instruments polyphoniques solistes (orgue, clavecin, luth...). D'où un style plutôt démonstratif, voire virtuose, qui se fonde traditionnellement sur l'alternance entre des passages véloces, libres, harmoniquement assez osés, et des sections écrites en contrepoint sérieux (fugues ou simples imitations).

En Allemagne du Nord, les organistes du XVII^e siècle ont développé un style contrapuntique savant qui s'accompagnait d'une recherche harmonique originale et inventive – ce que certains ont qualifié de *stylus fantasticus*. Parmi ces musiciens, Buxtehude jouissait d'une réputation qui dépassait largement Lübeck, où il était organiste à la Marienkirche et où il animait les fameux *Abendmusiken*. En 1703, Haendel et Mattheson visitèrent ce maître âgé de soixante-dix ans, certainement dans l'idée de briguer sa succession... Deux ans plus tard, le jeune Bach suivra le même

chemin et fera le voyage à pied d'Arnstadt à Lübeck. Il semble qu'une condition les fera tous reculer : le poste était apparemment destiné à celui qui épouserait la fille de Buxtehude, Anna Margareta.

La *Toccata* en *ré* mineur BWV 913 a certainement été composée par Bach à son retour de Lübeck car l'influence de Buxtehude y est nettement audible. Cette pièce virtuose cultive même une certaine similitude avec la *Toccata* en *ré* mineur BWV 155 du vieil organiste. Comportant quatre mouvements, elle comprend une introduction, une première fugue, une section lente puis une seconde fugue conclusive. La *Toccata* en *ré* majeur BWV 912 est datée de la même époque (vers 1705-1708).

Les *Toccatas* en *mi* mineur BWV 914 et en *sol* mineur BWV 915 semblent être légèrement postérieures (1707-1710). La *Toccata* BWV 914 comporte, comme la BWV 912, plusieurs parties constituant un grand prélude avant que la fugue ne vienne opposer un « démenti » contrapuntique à ce précédent quasi improvisé. Cette fugue à trois voix, ample et alerte, se caractérise par la récurrence des notes répétées de son sujet (dans un style presque violonistique). L'articulation de la *Toccata* en *sol* mineur BWV 915 diffère sensiblement : les deux fugues, elles-mêmes introduites par des sections libres, font tendre cette toccata vers un double couple « prélude et fugue ». Cette impression est soulignée par le fait que la première fugue (double) prend plus de poids que la seconde (simple).

Les *Toccatas* en *fa* dièse mineur BWV 910 et en *ut* mineur BWV 911 datent des années 1709-1712. La BWV 910 enchaîne encore des sections contrastantes. La BWV 911

ne comporte d'une fugue (à trois voix, longue et vigoureuse), cette dernière précédée d'une introduction composée dans la manière libre, puis d'un *adagio* dans un style un peu archaïque.

Très nettement différente des six précédentes, la *Toccata* en *sol* majeur BWV 916 ne répond pas à la même logique d'organisation. Elle est à rapprocher du *Concerto italien* BWV 971. Elle est construite comme un triptyque à l'italienne et s'approche du modèle pré-vivaldien du concerto. Bach avait d'ailleurs étudié les concertos de Giuseppe Torelli et en avait dirigé un à Weimar. Comme le résume Alberto Basso, dans cette œuvre, « le principe dominant est celui du concerto, dialoguant entre *solo* et *tutti*, mais avec de larges trouées de libre invention dans le style du *passeggiato de toccata*, ou de rigoureuse observance dans le style de la fugue ».

Les sept toccatas de Bach pour clavecin ne constituent pas un cycle. Leur grande unité de style (à l'exception de la *Toccata* BWV 916) permet pourtant de les considérer comme un corpus homogène qui traduit avec éloquence l'attachement qu'éprouva ce jeune compositeur pour la tradition contrapuntique de l'Allemagne du Nord. Ceci reste d'autant plus important à noter qu'au début du XVIII^e siècle commençait à apparaître une autre acception de la toccata, plus virtuose, conçue comme un mouvement perpétuel, sans travail motivique obligé. Bach assume en fait une certaine forme d'archaïsme dans ses toccatas, mais au profit d'une inventivité impressionnante, qui dépasse largement la maîtrise d'écriture de ceux qui l'avaient précédé.

D'après Emmanuel Hondré

‘THESE TOCCATAS
ELOQUENTLY CONVEY
THE YOUNG BACH’S
ATTACHMENT TO
THE CONTRAPUNTAL
TRADITION OF
NORTH GERMANY’

Johann Sebastian Bach had just turned twenty when he began writing his toccatas for harpsichord. As if to bring his period of apprenticeship to an end, these magisterial pieces pay vibrant homage to the great masters of north Germany who had fascinated him with their art

of counterpoint. They belong to a tradition that was already a century old. The term comes from Italy, where ‘toccata’ originally designated a piece intended for ‘touching’ (*toccare*) an instrument, and more especially a solo polyphonic instrument (organ, harpsichord, lute). This resulted in a decidedly demonstrative, indeed virtuoso style, traditionally founded on the alternation between rapid passages in free form, fairly bold harmonically, and sections written in serious counterpoint (fugues or simple imitative style).

In north Germany, the organists of the seventeenth century developed a learned contrapuntal style that was accompanied by original and inventive harmonic explorations – what has sometimes been called the *stylus fantasticus*. Among these composers, Dietrich Buxtehude enjoyed a reputation that reached far beyond Lübeck, where he was organist at the Marienkirche and organised the famous *Abendmusiken*. In 1703, Handel and Mattheson visited the seventy-year-old master, certainly with the purpose of soliciting his succession. Two years later, the young Bach did the same, travelling on foot from Arnstadt to Lübeck. It would seem that there was one condition

that made all three back down: the post was apparently earmarked for the man who would agree to marry Buxtehude's daughter Anna Margareta.

Bach certainly composed the Toccata in D minor BWV 913 on his return from Lübeck, for Buxtehude's influence is clearly audible; this virtuoso piece even cultivates a certain resemblance to the elderly organist's Toccata in D minor BuxWV 155. It consists of four movements: an introduction, a first fugue, a slow section, then a second, concluding fugue. The Toccata in D major BWV 912 dates from the same period (1705-08).

The Toccatas in E minor BWV 914 and G minor BWV 915 seem to be slightly later in date (1707-10). The Toccata BWV 914, like BWV 912, contains several sections that constitute a large-scale prelude, before the fugue appears as if to present a contrapuntal 'contradiction' of the previous, quasi-improvisatory movement. This fugue for three voices, broad and lively, is characterised by the recurrence of the repeated notes of its subject (in almost violinistic style). The structure of the Toccata in G minor BWV 915 differs noticeably from this: the two fugues are both introduced by sections in free form, so that the piece as a whole leans towards the design of a pair of 'preludes and fugues'. This impression is strengthened by the fact that the first (double) fugue carries greater weight than the second (a single fugue).

The Toccatas in F sharp minor BWV 910 and C minor BWV 911 come from the years 1709-12. BWV 910 is once again a sequence of contrasting section. The Toccata BWV 911 has only one fugue (long and energetic, in three voices), preceded by an introduction in the free manner and an Adagio in slightly archaic style.

Markedly different from the six previous works, the Toccata in G major BWV 916 does not follow the same organisational logic. It may be compared with the Italian Concerto BWV 971, for it is built as a triptych, after the Italian fashion, and resembles the pre-Vivaldian model of the concerto. Bach had studied the concertos of Giuseppe Torelli and directed one of them at Weimar. As Alberto Basso puts it, in this work, 'the dominant principle is that of the concerto, with its dialogue between solo and tutti, but featuring broad swathes of free invention in the *passeggiato* style of the toccata, and of rigorous observance of the fugal style'.

Bach's seven toccatas for harpsichord do not constitute a cycle. Their great unity of style (aside from the Toccata BWV 916) does however permit us to view them as a homogeneous corpus that eloquently conveys the attachment the young composer felt for the contrapuntal tradition of north Germany. It is all the more important to note this fact since, at the beginning of the eighteenth century, a different type of toccata began to appear: a more virtuoso piece, conceived as a *perpetuum mobile*, without obligatory motivic working. In fact, Bach assumes a certain form of archaism in his toccatas, but he does so to confer on them an impressive degree of inventiveness that considerably surpasses the technical mastery of his predecessors.

After Emmanuel Hondsé

„DIESE TOKKATEN SPRECHEN DEUTLICH FÜR DIE VERBUNDENHEIT BACHS MIT DER NORDDEUTSCHEN TRADITION DES KONTRAPUNKTS“

Mit knapp zwanzig Jahren begann Bach, seine Tokkaten für Cembalo zu komponieren. Als wolle er zeigen, dass seine Lehrjahre nunmehr zu Ende sind, erweist er mit diesen Stücken den großen norddeutschen Meistern seine Reverenz, deren Kunst des Kontrapunkts ihn fasziniert hatte. Tokkaten waren seit einem Jahrhundert zu einem festen Bestandteil der

musikalischen Praxis geworden. Der Begriff stammt aus Italien und leitet sich von dem Verb *toccare* ab, das ursprünglich das „Berühren“ polyphoner Solisteninstrumente (Orgel, Cembalo, Laute...) meinte. Daher der demonstrative, ja virtuose Stil dieser Stücke, in denen traditionell schnelle, freie, harmonisch recht gewagte Passagen mit streng kontrapunktischen (Fugen oder dergleichen) alternieren.

Im 17. Jahrhundert entwickelten die norddeutschen Organisten einen kunstvollen Kontrapunktstil, der mir einer originellen und erfindungsreichen Weiterentwicklung der Harmonik einherging – manche bezeichneten dies als *stylus phantasticus*. Buxtehudes Ruf drang weit über die Grenzen von Lübeck hinaus, wo er als Organist an der Marienkirche und *spiritus rector* der berühmten „Abendmusiken“ wirkte. 1703 suchten Händel und Mattheson den siebzigjährigen Meister auf, vermutlich in dem Bestreben, seine Nachfolge anzutreten... Zwei Jahre später folgte Bach ihrem Beispiel; die Strecke von Arnstadt (Thüringen) nach Lübeck legte er zu Fuß zurück. Eine Klausel scheint alle Kandidaten letztlich abgeschreckt zu haben – sie hätten eine Verheiratung mit Anna Margareta, Buxtehudes ältester Tochter, in Kauf nehmen müssen.

Die *Tokkata in d-Moll BWV 913* komponierte Bach mit Sicherheit nach seiner Rückkehr aus Lübeck, denn Buxtehudes Einfluss lässt sich deutlich heraushören. In diesem virtuosens Stück ist sogar eine gewisse Ähnlichkeit mit dessen *Tokkata in d-Moll BuxWV 155* erkennbar. Ihre vier Sätze enthalten eine Einleitung, eine erste Fuge, einen langsamen Teil und eine abschließende zweite Fuge. Die *Tokkata in d-Moll BWV 912* datiert aus demselben Zeitraum (etwa 1705-1708).

Die *Tokkata in e-Moll BWV 914* und die in *g-Moll BWV 915* scheinen etwas später entstanden zu sein (1707-1710). Die *Tokkata BWV 914* beginnt ebenso wie die *BWV 912* mit einem großen, aus mehreren Teilen zusammengesetzten Präludium; diesem fast improvisiert wirkenden Vorspiel setzt die Fuge ein kontrapunktisches „Dementi“ entgegen. Für diese umfangreiche und rasche dreistimmige Fuge ist die Häufigkeit von Notenwiederholungen im Thema (fast wie bei einer Komposition für Violine) kennzeichnend. Die *Tokkata in g-Moll BWV 915* ist deutlich anders aufgebaut: Die von freien Abschnitten präludierten beiden Fugen bilden nahezu eine Doppeleinheit „Präludium und Fuge“ – ein Eindruck, der dadurch bestätigt wird, dass die erste Fuge (doppelt) gewichtiger ist als die zweite (einfach).

Die *Tokkata in fis-Moll BWV 910* und die in *c-Moll BWV 911* datieren aus den Jahren 1709-1712. *BWV 911* enthält nur eine (dreistimmige, lange und kraftvolle) Fuge, präludiert von einer frei wirkenden Einleitung und einem etwas archaisch anmutenden Adagio.

Von den sechs vorangegangenen unterscheidet sich die *Tokkata G-Dur BWV 916* in ihrem Aufbau sehr deutlich. Ähnlich dem *Italienischen Konzert BWV 971* ist sie nach

italienischer Manier dreiteilig und nähert sich dem *concerto*-Modell, das bis zur Zeit Vivaldis im Schwange war. Bach hatte übrigens die *concerti* von Giuseppe Torelli untersucht und eines von ihnen in Weimar dirigiert. Nach Alberto Basso ist in der *Tokkata BWV 916* „das dominierende Prinzip das des *concerto* mit seiner Abwechslung zwischen *solo* und *tutti*, jedoch ist weiten Passagen im Stil eines freien *passeggiato* und einer strengen Fuge Raum belassen“.

Die sieben Tokkaten, die Bach für das Cembalo komponiert hat, bilden keinen Zyklus. Sieht man von der *Tokkata BWV 916* ab, kennzeichnet sie jedoch eine stilistische Einheit, die es erlaubt, sie als homogenen Korpus zu betrachten, in dem die Verbundenheit des frühen Bach mit der norddeutschen Kontrapunkttradition beredt zum Ausdruck kommt. Dies festzuhalten ist um so wichtiger, als sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine neue Auffassung von der Tokkata als Virtuosenstück ausbreitet, das als *perpetuum mobile* konzipiert ist und in dem die obligate motivische Arbeit dahinschwindet. Daran gemessen ist Bachs Auffassung archaisch geprägt, kommt jedoch einer beeindruckenden Erfindungsgabe zugute, deren Meisterschaft die seiner Vorläufer weit überragt.

Nach Emmanuel Hondré

Le texte d'origine de cet enregistrement ainsi que sa traduction anglaise et allemande sont disponibles sur notre site / The original booklet notes for this recording and its French and German translations are available on our website / Andere Texte zu dieser Aufnahme sind (auch in englischer und französischer Übersetzung) auf unserer Website abrufbar
alpha-classics.com

Recorded from 3 to 8 January 2005, Studio Flagey, Brussels (Belgium)

Franck Jaffrès PRODUCER AND SOUND ENGINEER

Alban Moraud EDITING

ALPHA CLASSICS

Didier Martin DIRECTOR

Louise Burel PRODUCTION MANAGER

Amélie Boccon-Gibod EDITORIAL COORDINATOR

Valérie Lagarde ARTWORK

Claire Boisteau BOOKLET EDITOR

Charles Johnston ENGLISH TRANSLATION

Achim Russer GERMAN TRANSLATION

Cover © plainpicture/Niels Schubert

Alpha 488

Original CD: ZZT 050501

Made in the Netherlands

© Zig Zag Territoires 2005 & © Alpha Classics/Outhere Music France 2019



■ **À L'OMBRE D'UN ORMEAU**

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN
FRANÇOIS LAZAREVITCH
ALPHA 342

■ **AVISON**

CONCERTOS IN SEVEN PARTS
DONE FROM THE LESSONS
OF DOMENICO SCARLATTI
CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 315

■ **BACH**

BRANDENBURG CONCERTOS
CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 300 2 CD

■ **BACH**

CELLO SUITES
BRUNO COCSET
ALPHA 301 2 CD

■ **BACH**

MISSÆ BREVES, BWV 234 AND 235
ENSEMBLE PYGMALION, RAPHAËL PICHON
ALPHA 302

■ **BACH**

GOLDBERG VARIATIONS
CÉLINE FRISCH, CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 303 2 CD

■ **BACH**

SUITES FRANÇAISES
BLANDINE RANNOU
ALPHA 328 2 CD

■ **BACH**

SUITES ANGLAISES
BLANDINE RANNOU
ALPHA 344 2 CD

■ **BACH**

CANTATAS, BWV 170 AND 35
LE BANQUET CÉLESTE, DAMIEN GUILLON
ALPHA 343

■ **BACH**

SONATAS, CHORALES AND TRIOS
LES BASSES RÉUNIES, BRUNO COCSET
ALPHA 316

■ **BACH, BULL, BYRD, GIBBONS,
HASSLER, PACHELBEL, RITTER,
STROGERS**

GUSTAV LEONHARDT
ALPHA 317

■ **BACH COLTRANE**

RAPHAËL IMBERT, ANDRÉ ROSSI,
JEAN-LUC DI FRAYA, MICHEL PÉRES,
QUATUOR MANFRED
ALPHA 318

■ **C.P.E. BACH**

CONCERTI A FLAUTO TRAVERSO OBLIGATO
ALEXIS KOSSENKO, ARTE DEI SUONATORI
ALPHA 304

■ **C.P.E. BACH**

SYMPHONIES AND CELLO CONCERTO
CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 345

■ **C.P.E. BACH**

FLUTE CONCERTOS AND SONATA
JULIETTE HUREL,
ORCHESTRE D'Auvergne, ARIE VAN BEEK
ALPHA 346

■ **C.P.E. BACH**

SONATAS FOR VIOLIN AND FORTEPIANO
AMANDINE BEYER, EDNA STERN
ALPHA 329

■ **BARA FAUSTUS' DREAME**

AYRES, BALLADS AND BROKEN
CONSORTS c.1600
THE WITCHES
ALPHA 347

■ **BARRIÈRE**

SONATES POUR LE VIOLONCELLE
AVEC LA BASSE CONTINUE
BRUNO COCSET, LES BASSES RÉUNIES
ALPHA 330

■ **LE BERGER POÈTE**

SUITES ET SONATES POUR FLûTE
ET MUSETTE
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN,
FRANÇOIS LAZAREVITCH
ALPHA 332

■ **BOESSET**

JE MEURS SANS MOURIR
LE POÈME HARMONIQUE,
VINCENT DUMESTRE
ALPHA 331

■ **BYRD**

PESCOTT TIME
BERTRAND CUIILLER
ALPHA 319

■ **BYRD**

HARPSICHORD MUSIC
GUSTAV LEONHARDT
ALPHA 348

■ **LE MUSICHE
DI BELLEROFONTE CASTALDI**

GUILLEMETTE LAURENS,
LE POÈME HARMONIQUE,
VINCENT DUMESTRE
ALPHA 320

■ **L. COUPERIN**

SUITES ET PAVANE
SKIP SEMPÉ
ALPHA 333

■ **DOWLAND**

LUTE SONGS
DAMIEN GUILLON, ÉRIC BELLOCQ
ALPHA 334

■ **DOWLAND**

LACHRIMÆ
THOMAS DUNFORD, RUBY HUGHES,
REINOUD VAN MECHELEN,
PAUL AGNEW, ALAIN BUET
ALPHA 326

■ **DUFAY**

FLOS FLORUM
ENSEMBLE MUSICA NOVA
ALPHA 349

■ **ET LA FLEUR VOLE**

AIRS À DANSER ET AIRS DE COUR c.1600
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN,
FRANÇOIS LAZAREVITCH
ALPHA 314

■ **FIRENZE 1616**

LE POÈME HARMONIQUE,
VINCENT DUMESTRE
ALPHA 321

■ **FORQUERAY**

PIÈCES DE VIOLE MISES EN PIÈCES
DE CLAVECIN
BLANDINE RANNOU
ALPHA 322 2 CD

■ **HAYDN**

FLUTE SONATAS
JULIETTE HUREL, HÉLÈNE COUVERT
ALPHA 335

■ **ISTANPITTA**

DANSES FLORENTINES DU TRECENTO
H. AGNEL, D. CHEMIRANI, M. NICK,
H. TOURNIER, I. AGNEL
ALPHA 336

■ **KONGE AF DANMARK**

MUSICAL EUROPE AT THE COURT
OF CHRISTIAN IV
LES WITCHES
ALPHA 323

■ **LALANDE**

TENEBRÆ
CLAIRE LEFILLIÂTRE, LE POÈME
HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 350

■ **LASSUS**

ORACULA
DÆDALUS, ROBERTO FESTA
ALPHA 337

■ **LOVE IS STRANGE**

WORKS FOR LUTE CONSORT
LE POÈME HARMONIQUE,
VINCENT DUMESTRE
ALPHA 305

■ **MACHAUT**

MESSE DE NOSTRE DAME
DIABOLUS IN MUSICA, ANTOINE GUERBER
ALPHA 351

■ **MARAIS**

FOLIES D'ESPAGNE, SUITE EN MI,
LE LABYRINTHE
ENSEMBLE SPIRALE, MARIANNE MULLER
ALPHA 338

■ **MONTEVERDI, MARAZZOLI**

COMBATTIMENTI!
LE POÈME HARMONIQUE,
VINCENT DUMESTRE
ALPHA 306

■ **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

■ **MOZART**

SYMPHONIES NOS.39, 40, 41,
BASSOON CONCERTO
ANIMA ETERNA, JANE GOWER,
JOS VAN IMMERSEEL
ALPHA 352 2 CD

■ **NOBODY'S JIG**

17TH-CENTURY DANCES
FROM THE BRITISH ISLES
LES WITCHES
ALPHA 307

■ **PERGOLESI**

STABAT MATER, MARIAN MUSIC
FROM NAPLES
LE POÈME HARMONIQUE,
VINCENT DUMESTRE
ALPHA 308

■ **RAMEAU**

PIÈCES DE CLAVECIN
BLANDINE RANNOU
ALPHA 309 2 CD

■ **RAMEAU**

PIÈCES DE CLAVECIN
CÉLINE FRISCH
ALPHA 324

■ **RAYON DE LUNE**

AROMATES, MICHÈLE CLAUDE
ALPHA 340

■ **TARTINI**

SONATE A VIOLINO SOLO,
ARIA DEL TASSO
CHIARA BANCHINI, PATRIZIA BOVI
ALPHA 353

■ **VALENTINI**

CONCERTI GROSSI, OP.7
ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI
ALPHA 310

■ **VENEZIA STRAVAGANTISSIMA**

CAPRICCIO STRAVAGANTE RENAISSANCE
ORCHESTRA, SKIP SEMPÉ
ALPHA 327

■ **VIVALDI**

CELLO SONATAS
MARCO CECCATO, ACCADEMIA OTTOBONI
ALPHA 325

■ **VIVALDI**

CONCERTOS FOR FOUR VIOLINS
ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI
ALPHA 311

■ **VIVALDI**

THE FOUR SEASONS, OP.8
AND OTHER CONCERTOS
GLI INCOGNITI, AMANDINE BEYER
ALPHA 312

■ **VIVALDI**

CELLO SONATAS
BRUNO COCSET, LES BASSES RÉUNIES
ALPHA 313

■ **VIVALDI**

CONCERTI PER IL FLAUTO TRAVERSIER
ALEXIS KOSSENKO, ARTE DEI SUONATORI
ALPHA 354

■ **YEDID NEFESH**

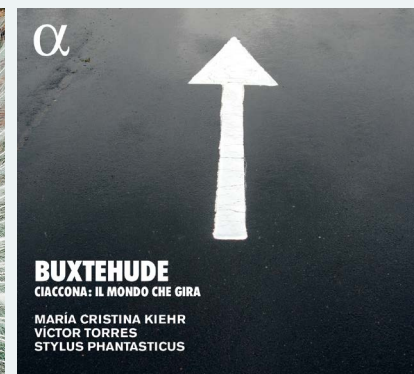
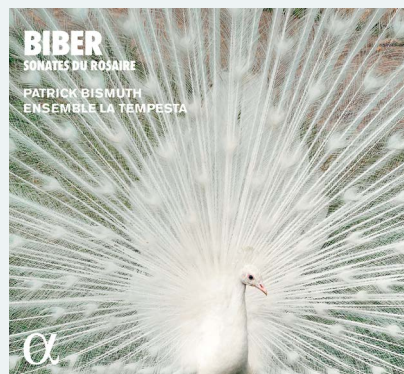
AMANT DE MON ÂME
YAÏR HAREL, MEIRAV BEN DAVID-HAREL,
MICHÈLE CLAUDE, NIMA BEN DAVID
ALPHA 341

■ **ZELENKA**

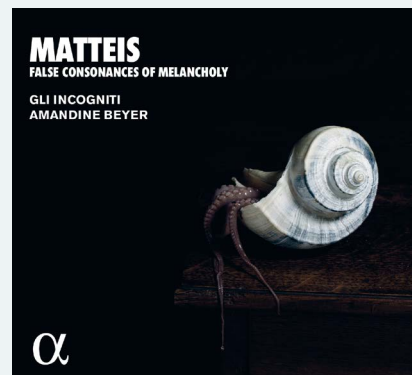
MISSA VOTIVA, ZWV 18
COLLEGIUM 1704, VÁKLAV LUKS
ALPHA 355

α COLLECTION

Vol. 57 à 70



- 57 ALBINONI**
SINFONIE A CINQUE, OP.2
ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI
ALPHA 486
- 58 BACH**
SONATES POUR VIOLON OBLIGÉ ET CLAVECIN, BWV 1014-1019
FLORENCE MALGOIRE, BLANDINE RANNOU
ALPHA 487 **2 CD**
- 59 BACH**
TOCCATAS, BWV 910-916
BLANDINE RANNOU
ALPHA 488
- 60 BACH**
PIÈCES POUR ORGUE
FRANCIS JACOB
ALPHA 489 **2 CD**
- 61 BACH**
SONATES ET SOLO POUR LA FLûTE TRAVERSIÈRE
FRANÇOIS LAZAREVITCH, JEAN RONDEAU, LUCILE BOULANGER, THOMAS DUNFORD
ALPHA 490
- 62 BIBER**
SONATES DU ROSAIRE
PATRICK BISMUTH, ENSEMBLE LA TEMPESTA
ALPHA 491 **2 CD**
- 63 BUXTEHUDE**
CIACCONA: IL MONDO CHE GIRA
MARÍA CRISTINA KIEHR, VÍCTOR TORRES, STYLUS PHANTASTICUS
ALPHA 492



- 64 CHARPENTIER**
VÊPRES POUR SAINT LOUIS
LES PAGES ET LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE
DE VERSAILLES, OLIVIER SCHNEEBELI
ALPHA 493
- 65 F. COUPERIN**
PIÈCES POUR CLAVECIN
BLANDINE RANNOU
ALPHA 494 **2 CD**
- 66 DUFAY**
MISSA SE LA FACE AY PALE
DIABOLUS IN MUSICA, ANTOINE GUERBER
ALPHA 495
- 67 ESTE LIBRO ES DE DON LUIS ROSSI**
MONTEVERDI, BASSANI, DE MACQUE, TRABACI, GESUALDO
ENSEMBLE POÏESIS, MARION FOURQUIER
ALPHA 496
- 68 MATTEIS**
FALSE CONSONANCES OF MELANCHOLY
GLI INCOGNITI, AMANDINE BEYER
ALPHA 497
- 69 MOZART**
QUINTETTE AVEC CLARINETTE K 581, QUATUORS K 380 ET K 378
FLORENT HÉAU, QUATUOR MANFRED
ALPHA 498
- 70 TELEMANN**
OUVERTURE ET CONCERTI POUR DARMSTADT
LES AMBASSADEURS, ALEXIS KOSSENKO
ALPHA 499

