

BACH
SONATES ET SOLO
POUR LA FLûTE TRAVERSIÈRE

FRANÇOIS LAZAREVITCH
JEAN RONDEAU
LUCILE BOULANGER
THOMAS DUNFORD

α

MENU

TRACKLIST

TEXTE EN FRANÇAIS

ENGLISH TEXT

DEUTSCH KOMMENTAR

ALPHA COLLECTION

SONATES & SOLO POUR LA FLûTE TRAVERSIÈRE

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

SONATA IN B MINOR FOR FLUTE AND HARPSICHORD, BWV 1030

1	ANDANTE	7'18
2	LARGO E DOLCE	3'27
3-4	PRESTO	1'37 – 4'17

SONATA IN E MINOR FOR FLUTE AND CONTINUO, BWV 1034

5	ADAGIO MA NON TANTO	3'06
6	ALLEGRO	2'46
7	ANDANTE	3'41
8	ALLEGRO	4'56

SONATA IN E MAJOR FOR FLUTE AND CONTINUO, BWV 1035

9	ADAGIO MA NON TANTO	2'19
10	ALLEGRO	3'14
11	SICILIANA	3'24
12	ALLEGRO ASSAI	3'17

SOLO POUR LA FLûTE TRAVERSIÈRE IN A MINOR, BWV 1013

13	ALLEMANDE	5'59
14	CORRENTE	3'51
15	SARABANDE	4'29
16	BOURRÉE ANGLOISE	2'55

SONATA IN A MAJOR FOR FLUTE AND HARPSICHORD, BWV 1032

17	VIVACE	3'55
18	LARGO E DOLCE	3'09
19	ALLEGRO	4'13

TOTAL TIME: 71'56

FRANÇOIS LAZAREVITCH DIRECTION, FLUTE
transverse flute by Alain Weemaels, Brussels, 2010, after Jean-Hyacinthe Rottenburgh

JEAN RONDEAU HARPSICHORD
harpsichord by Jürgen Ammer, Schauenburg, 2013, after an anonymous model from Thuringia,
c.1715, now conserved in Eisenach

LUCILE BOULANGER VIOLA DA GAMBA [BWV 1034 AND BWV 1035]
bass viol by François Bodart, Andenne, 2006, after large seven-string model by Joachim Tielke, 1699

THOMAS DUNFORD ARCHLUTE [BWV 1034]
archlute by Giuseppe Tumiatti, Milan, 1994

« L'INÉGALITÉ
SOUPLE, SAVAMMENT
ARTICULÉE ET
NAVIGUANT PAR
GRADATIONS INFIMES
DE LA QUASI-ÉGALITÉ
JUSQU'À L'INÉGALITÉ
LA PLUS MARQUÉE,
EST UNE RICHESSE
MERVEILLEUSE
DU PHRASÉ »

« En jouant ses propres compositions, il prenait en général un mouvement très rapide ; mais avec cette rapidité, il s'arrangeait néanmoins de manière à introduire dans son exécution une variété telle que sous sa main chaque morceau paraissait être un vrai discours. » (Johann Nikolaus Forkel) L'art du doigté de Bach reposait sur une parfaite maîtrise du poids et de l'indépendance des doigts de la main. Ainsi, chaque note avait son articulation et

son expression propre. Mais par quel moyen le flûtiste d'aujourd'hui peut-il appréhender cette pratique musicale et cette science du discours musical cultivées au milieu du XVIII^e siècle – en un mot, tout ce qui ne s'écrivait pas ?

Une source passionnante et peu connue se trouve à la Bibliothèque royale de Copenhague, les *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement Par Monsr. Quantz*. Johann Joachim Quantz est sans aucun doute le plus grand flûtiste allemand des années 1730-1750, et il est généralement cité comme dedicataire possible du *Solo pour la flûte traversière* en la mineur de Bach. Quantz, qui a de surcroît rencontré Bach à plusieurs reprises à Dresde et à Berlin, est aussi l'auteur du fameux *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*.

On mesure l'importance des *Solfeggi* du fait qu'ils n'énoncent aucune règle théorique ou générale, mais proposent à notre réflexion un ensemble de cas précis et concrets. On y lit notamment combien l'articulation est une donnée fondamentale du jeu ; de sa richesse dépend l'expressivité du discours musical. Les *Solfeggi* recèlent des combinaisons d'articulations extraordinairement variées que la seule lecture de l'*Essai* ne laissait pas même imaginer. La combinaison constante des trois articulations de base (les coups de langue *ti*, *ri* et *did'll*, enseignés par Quantz) permet d'épouser avec souplesse et précision chaque inflexion de la ligne mélodique. Les notes principales sont mises subtilement en relief, et celles d'un même mot musical sont regroupées ensemble.

La mise en pratique de ces combinaisons d'articulations variées débouche tout naturellement sur la pratique des notes inégales. Quantz déconseille formellement d'articuler les notes brèves avec une articulation identique standardisée, car celle-ci « n'est pas de bon effet, parce que les notes deviennent toutes égales, lesquelles doivent pourtant selon le bon gout être un peu inégales ». Les *Solfeggi* donnent une bonne quarantaine d'indications de jeu inégal, témoignant de la réalité et de la vivacité de cette pratique en Allemagne au milieu du XVIII^e siècle. L'une de ces indications, relative aux doubles croches d'une *Allemande* pour flûte seule en *mi* mineur de Blockwitz, retient particulièrement notre attention : « Inégal mais pas pointé ». Ce flûtiste, qui officiait à la cour de Dresde aux côtés de Buffardin, figure parmi ceux que Bach a été en mesure de rencontrer à l'occasion de ses voyages fréquents dans cette ville. Or on est frappé par la proximité du style d'écriture de cette *Allemande* de Blockwitz avec celle composée

par Bach pour son *Solo pour la flûte traversière en la mineur*. Dans ces deux œuvres, on trouve des doubles croches continues en motifs arpégés, et une anacrouse amorcée systématiquement sur la deuxième double croche. Dans ces deux pièces écrites en doubles croches quasiment ininterrompues, le jeu en notes inégales a une vertu supplémentaire : il permet d'estomper l'effet étrange produit par les prises de respiration du musicien, grâce à l'espace accru qu'il génère entre la première note, allongée, et la seconde, écourtée d'autant.

La caractérisation des notes brèves, à la lumière des *Solfeggi*, ouvre un champ immense à l'interprète. Une série de notes de même rythme, écrites égales, peut être interprétée « inégal », ou « très inégal », ou « pas très inégal », ou « égal », ou « presque également », ou « [pas] trop également, mais pas non plus trop inégalement », etc. selon le mouvement, le style de la pièce, son tempo, etc. Cette variété est aussi réelle à l'intérieur d'une même pièce et d'une même phrase musicale, selon le contexte, le dessin mélodique, la proximité ou non d'un mouvement cadentiel, etc.

L'inégalité souple, savamment articulée et naviguant par gradations infimes de la quasi-égalité jusqu'à l'inégalité la plus marquée, est une richesse merveilleuse du phrasé. N'y a-t-il pas là une clé précieuse pour renouer avec cette « variété telle que sous [la main de Bach] chaque morceau paraissait être un vrai discours » (Forkel) ? Il est bien naturel d'appliquer à la musique de Bach ce que Quantz appliquait à sa propre musique comme à celles de Telemann, de ses collègues Zarth, Graun, des fils Bach, Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel. Et ce dans tous les *tempi*, dans tous les genres, dans la musique « travaillée » comme dans la musique « galante ».

D'après François Lazarevitch

‘FLEXIBLE INEQUALITY,
SKILFULLY ARTICULATED
AND MOVING VERY
GRADUALLY FROM
VIRTUAL EQUALITY TO
THE MOST PRONOUNCED
INEQUALITY, MAKES FOR
WONDERFULLY RICH
PHRASING’

‘In the execution of his own pieces, he generally took the time very brisk, but contrived, besides this briskness, to introduce so much variety in his performance that under his hand was, as it were, like a discourse’ (Johann Nikolaus Forkel). Thus Bach’s own keyboard playing was based on perfect control of the pressure

exerted by the fingers, and their independence. Each note had its own articulation and expression. But how can a flautist today comprehend musical practice and the art of discourse in music as cultivated in the mid-eighteenth century – in short, everything that was not written down?

A fascinating and little-known source is to be found in the Royal Danish Library in Copenhagen: the *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l’enseignement, Par Monsr. Quantz*. Johann Joachim Quantz was undoubtedly the greatest German flautist of the years 1730-1750. He met Bach several times in Dresden and Berlin, and is generally cited as a possible dedicatee of the *Solo pour la Flûte Traversière* in A minor. Quantz also wrote the famous flute method *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*.

The real value of the *Solfeggi* lies in the fact that the work gives no theoretical or general rules, but proposes, as food for thought, a set of specific, concrete cases.

It points out, notably, that articulation is a fundamental aspect of performance, as rich articulation makes for an expressive musical discourse. The *Solfeggi* present an extraordinary variety of combinations of flute articulations that are hardly imaginable from a reading of the *Versuch*. The constant combination of three basic articulations (the tonguings ‘ti’, ‘ri’ and ‘did’ll’, taught by Quantz) enables the player to follow flexibly and accurately every inflection in the melodic line. The principal notes are subtly highlighted and those of a single musical ‘word’ are grouped together.

The use of these varied combinations naturally leads to the practice of unequal notes. Quantz strongly advises against using the same standardised articulation for short notes, which ‘does not have a good effect, since it makes all the notes alike, but to conform to good taste they must be made somewhat unequal’. In the *Solfeggi* there are some forty indications of unequal playing, which goes to show the reality of this practice and its abiding nature in mid-eighteenth-century Germany. It is worth taking a closer look in particular at the indication ‘unequal aber nicht als puncte’ (unequal but not to the extent of being dotted) for the semiquavers in an Allemande in E minor for solo flute by Blockwitz. The latter, a flautist who worked at the Dresden court alongside Buffardin, was among those whom Bach may have met during his frequent visits to that city. One is struck by the similarity between the style found in Blockwitz’s Allemande and that of its counterpart in Bach’s *Solo pour la flûte traversière*. In both pieces there are continuous semiquavers with arpeggio figures, and an anacrusis systematically begun on the second semiquaver. In these two pieces, written in almost uninterrupted semiquavers, playing in unequal notes has a further advantage: it

lessens the strange effect produced by the player's intakes of breath, by generating more space between the first note, which is lengthened, and the second, which is correspondingly shortened.

The characterisation of short notes, in the light of the *Solfeggi*, opens up a vast field of possibilities for the performer. A series of notes with the same rhythm, written as equal, may be interpreted in a variety of ways: as 'unequal' or 'very unequal' or 'not very unequal', or 'equal' or 'almost equal' or '[not] too equal, but not too unequal either', and so on. This variety also holds true within the same piece and within the same musical phrase, depending on the context, the melodic pattern, the presence or absence of a cadential progression nearby, etc.

Flexible inequality, skilfully articulated and moving very gradually from virtual equality to the most pronounced inequality, makes for wonderfully rich phrasing. Is this the precious key that enables us to 'introduce so much variety' that every piece written by Bach becomes 'like a discourse'? It is perfectly natural to apply to the music of Bach what Quantz applied not only to his own music, but also to that of Telemann, of his colleagues Zarth and Graun, and of Bach's sons Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel. And this in every tempo, every genre, and in both 'learned' and 'galant' music.

After François Lazarevitch

„DIE FLEXIBLE
UNGLEICHHEIT,
KUNSTVOLL ARTIKULIERT
UND IN FEINSTEN
ABSTUFUNGEN ZWISCHEN
FAST-GLEICHHEIT
UND AUSGEPRÄGTER
UNGLEICHHEIT
NAVIGIEREND, IST
EINE WUNDERVOLLE
BEREICHERUNG DER
PHRASIERUNG“

„Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach“ (Johann Nikolaus Forkel). Bachs Kunst des Fingersatzes beruhte auf einer vollendeten Beherrschung des Drucks und der Unabhängigkeit seiner Finger. So erhielt

jede Note ihr eigene Artikulation und ihren eigenen Ausdruck. Wie aber kann der Flötist von heute die in der Mitte des 18. Jahrhunderts gepflegte musikalische Praxis und ihr Wissen um die musikalische Rede aufgreifen – auch das nicht schriftliche Fixierte?

Eine fesselnde, wenig bekannte Quelle befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen: die *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement Par Monsr. Quantz*. Johann Joachim Quantz ist zweifellos der größte deutsche Flötist der Jahre 1730-1750; allgemein wird angenommen, dass Bach ihm seine *Partita a-Moll* für Flöte widmete. Quantz, der Bach darüber hinaus mehrmals in Dresden und Berlin traf, ist auch der Verfasser des berühmten *Versuchs einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*.

Die *Solfeggi* verkünden keinerlei theoretische oder allgemeine Regel; hingegen unterbreiten sie uns ein Ensemble präziser und konkreter Fälle. Wir lesen hier namentlich, dass die Artikulation eine Grundgegebenheit des Spiels darstellt, von deren Reichtum die Expressivität des musikalischen Diskurses abhängt. Die Mannigfaltigkeit ihrer hier aufgezeigten Verbindungen übertrifft die von der Lektüre des Quantzschen *Versuchs* geweckten Erwartungen bei weitem. Die konstante Verbindung der drei grundlegenden Artikulationen (nämlich der von Quantz unterrichteten Zungenstöße ti, ri und did'll) erlaubt, sich auf jeden Wechsel der melodischen Linie geschmeidig und präzise einzustellen. Die Hauptnoten werden subtil hervorgehoben, und die desselben musikalischen Motivs miteinander verbunden.

Die praktische Ausführung dieser Verbindungen unterschiedlicher Artikulationen führt naturgemäß zur Ausführung ungleicher Noten. Quantz rät ausdrücklich davon ab, kurze Noten immer auf dieselbe Weise zu artikulieren, denn „sonst werden die Noten alle gleich, die doch dem guten Geschmack gemäß ein wenig ungleich bleiben müssen“. Die *Solfeggi* geben über vierzig Fingerzeige für ein ungleichförmiges Spiel und zeugen damit von der Wirklichkeit und Lebendigkeit dieser Praxis im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Einer dieser Hinweise in Bezug auf die Achtelnoten einer *Allemande* für Flöte solo in a-Moll von Blockwitz verdient besondere Aufmerksamkeit: „Ungleich aber nicht punktiert“. Dieser Flötist, der am Dresdner Hof an der Seite von Buffardin spielte, gehört zu denen, die Bach bei einer seiner vielen Reisen in diese Stadt traf. Die stilistische Verwandtschaft dieser *Allemande* von Blockwitz mit derjenigen, die Bach für seine *Partita a-Moll* für Flöte solo „gelehrten“, ist augenfällig. In beiden

Werken finden sich kontinuierlich arpeggierte Achtelnoten und ein systematisch auf der zweiten Achtelnote einsetzender Auftakt. In diesen beiden fast ununterbrochen aus Achtelnoten bestehenden Stücken hat das Spiel mit den ungleichen Noten eine zusätzliche Wirkung: dank dem Abstand zwischen der ersten, verlängerten Note und der zweiten, entsprechend verkürzten, werden die Atempausen des Musikers und ihr unerwünschter Effekt kaschiert.

Die von den *Solfeggi* vorgeschlagene Charakterisierung der kurzen Noten eröffnet dem Interpreten ein ungeheuer weites Feld: eine Reihe von Noten, die denselben Rhythmus haben und gleich notiert sind, kann je nach Satz, Stil des Stücks, Tempo usw. als „ungleich“, „sehr ungleich“, „nicht sehr ungleich“, „gleich“ oder „fast gleich“, ja als „nicht sehr gleich, aber auch nicht sehr ungleich“ usw. gespielt werden. Je nach Kontext, Melodiebogen, Nähe oder Abstand zur Kadenz usw. gilt diese Mannigfaltigkeit auch innerhalb desselben Stücks und derselben musikalischen Phrase.

Die flexible Ungleichheit, kunstvoll artikuliert und in feinsten Abstufungen zwischen Fast-Gleichheit und ausgeprägter Ungleichheit navigierend, ist eine wundervolle Bereicherung der Phrasierung. Liegt hier nicht ein wertvoller Schlüssel dafür, „daß jedes Stück unter seiner (nämlich Bachs) Hand wahrhaft zu sprechen schien“ (Forkel)? Sollte das, was Quantz auf seine eigene Musik applizierte, nicht auch auf diejenige Bachs, Telemanns, seiner Kollegen Zarth und Graun und die der Bachs-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emmanuel anzuwenden sein? Und zwar in allen *tempi*, allen Gattungen, in der streng komponierten Musik ebenso wie in der „galanten“?

Nach François Lazarevitch

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 20 to 22 December 2013, chapel of the church of Notre-Dame de Bon-Secours, Paris (France)

Aline Blondiau PRODUCER, SOUND ENGINEER, EDITING AND MASTERING

Jean-François Brun, Clément Geoffroy HARPSICHORD TUNING

François Lazarevitch would like to thank Philippe Allain-Dupré, Valérie Balssa, Olivier Bénichou, Aline Blondiau, Jean-François Brun, Stéphane Delplace, Vincent De Bast, Julien Dubois, Hélène d'Yvoire, Clément Geoffroy, Barthold Kuijken, Fanny Leclercq, Reinhard von Nagel and Pierre Séchet

The autograph manuscript of the Sonata in A major BWV 1032 is unfortunately incomplete: about 46 bars of the second part of the opening Vivace are missing. For this recording, Stéphane Delplace made a reconstruction of this section

ALPHA CLASSICS

Didier Martin DIRECTOR

Louise Burel PRODUCTION MANAGER

Amélie Boccon-Gibod EDITORIAL COORDINATOR

Valérie Lagarde ARTWORK

Claire Boisteau BOOKLET EDITOR

Mary Pardoe ENGLISH TRANSLATION (Charles Johnston REVISION)

Achim Russer GERMAN TRANSLATION

Cover © plainpicture/Millennium/Regis Feugere

Alpha 490 Original CD: Alpha 186

Made in the Netherlands © Les Musiciens de Saint-Julien, Alpha Classics/Outhere Music

France 2013 & © Alpha Classics/Outhere Music France 2019


Les Musiciens
de Saint-Julien
FRANÇOIS LAZAREVITCH

 MECENAT
MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE



■ **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**

PESCODD 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**

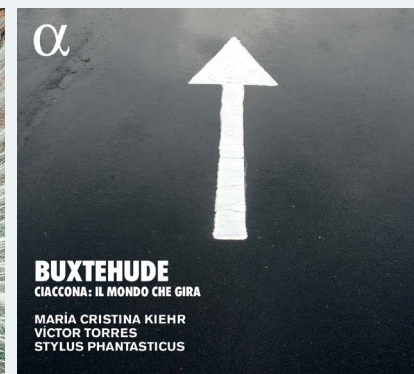
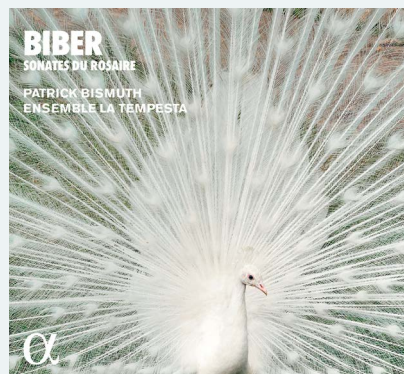
AMANT DE MON ÂME
YAÏR HAREL, MEIRAV BEN DAVID-HAREL,
MICHÈLE CLAUDE, NIMA BEN DAVID
ALPHA 341

■ **ZELENKA**

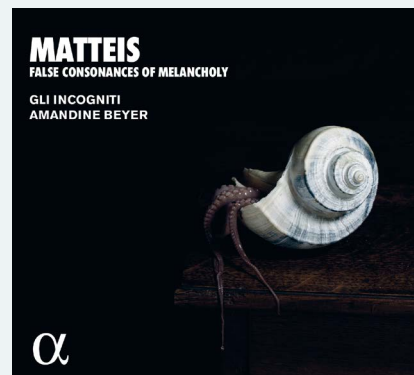
MISSA VOTIVA, ZWV 18
COLLEGIUM 1704, VÁKLAV LUKS
ALPHA 355

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

