

ZELENKA

**I PENITENTI AL SEPOLCHRO
DEL REDENTORE, ZWV 63**

**COLLEGIUM 1704
COLLEGIUM VOCALE 1704
VÁCLAV LUKS**

α

MENU

TRACKLIST

TEXTE EN FRANÇAIS

ENGLISH TEXT

DEUTSCH KOMMENTAR

ALPHA COLLECTION

I PENITENTI AL SEPOLCHRO DEL REDENTORE, ZWV 63 **JAN DISMAS ZELENKA** (1679-1745)

1	SINFONIA. ADAGIO – ANDANTE – ADAGIO	7'32
2	ARIA [DAVIDDE]. <i>SQUARCIA LE CHIOME</i>	10'08
3	RECITATIVO SECCO [DAVIDDE]. <i>TRAMONTATA È LA STELLA</i>	1'09
4	RECITATIVO ACCOMPAGNATO [MADDALENA]. <i>OIMÈ, QUASI NEL CAMPO</i>	1'21
5	ARIA [MADDALENA]. <i>DEL MIO AMOR, DIVINI SGUARDI</i>	10'58
6	RECITATIVO SECCO [PIETRO]. <i>QUAL LA DISPERSA GREGGIA</i>	1'38
7	ARIA [PIETRO]. <i>LINGUA PERFIDA</i>	6'15
8	RECITATIVO SECCO [MADDALENA]. <i>PER LA TRACCIA DEL SANGUE</i>	0'54

- | | | |
|----|---|-------|
| 9 | ARIA [MADDALENA]. <i>DA VIVO TRONCO APERTO</i> | 11'58 |
| 10 | RECITATIVO ACCOMPAGNATO [DAVIDDE].
<i>QUESTA CHE FU POSSENTE</i> | 1'25 |
| 11 | ARIA [DAVIDDE]. <i>LE TUE CORDE, ARPE SONORA</i> | 8'31 |
| 12 | RECITATIVO SECCO [PIETRO].
<i>TRIBUTO ACCETTO PIÙ, PIÙ GRATO DONO</i>
RECITATIVO SECCO [MADDALENA].
<i>AL DIVIN NOSTRO AMANTE</i>
RECITATIVO SECCO [DAVIDDE].
<i>QUAL IO SOLEVA UN TEMPO</i> | 2'34 |
| 13 | CORO E ARIA [DAVIDDE]. <i>MISERERE MIO DIO</i> | 7'07 |

TOTAL TIME: 71'30

MARIANA REWERSKI CONTRALTO MADDALENA

ERIC STOKLOSSA TENOR DAVIDDE

TOBIAS BERNDT BASS PIETRO

COLLEGIUM 1704

HELENA ZEMANOVÁ FIRST VIOLIN SUPER SOLO

**MARKÉTA KNITTLOVÁ, JAN HÁDEK, EDUARDO GARCÍA,
ELEONORA MACHOVÁ, ADÉLA MIŠOŇOVÁ** VIOLIN I

**JANA CHYTILOVÁ, SIMONA TYDLITÁTOVÁ, PETRA
ŠČEVKOVÁ, KATEŘINA ŠEDÁ, MAGDALENA MALÁ** VIOLIN II

**ANDREAS TORGENSEN, MICHAL DUŠEK, LYDIE
CILLEROVÁ, DAGMAR MAŠKOVÁ** VIOLA

LIBOR MAŠEK, HANA FLEKOVÁ CELLO

ONDŘEJ BALCAR, ONDŘEJ ŠTAJNOCHR DOUBLE BASS

JULIE BRANÁ, LUCIE DUŠKOVÁ FLUTE

**MICHAEL BOSCH, TEREZA PAVELKOVÁ, SUSANNE
REGEL, PETRA MYŠKOVÁ** OBOE

GYÖRGYI FARKAS BASSOON

JAN ČIŽMÁŘ LUTE

PABLO KORNFELD HARPSICHORD

COLLEGIUM VOCALE 1704

**STANISLAVA MIHALCOVÁ, BARBARA SOJKOVÁ,
RENATA PUŠOVÁ** SOPRANO

**MARKÉTA CUKROVÁ, MARTA FADLJEVIČOVÁ,
KAMILA ŠEVČIKOVÁ** ALTO

HASAN EL-DUNIA, ČENĚK SVOBODA TENOR

TOMÁŠ KRÁL, JAROMIR NOSEK, MARTIN KOTULAN BASS

VÁCLAV LUKS CONDUCTOR

**« LA PARTITION
DÉBORDE
D'ÉLÉMENTS
INSTRUMENTAUX
DE LA PLUS GRANDE
VIRTUOSITÉ,
ENTENDUS
JUSQU'À PRÉSENT
SURTOUT DANS
LE RÉPERTOIRE
SOLISTE »**

Dresde, en 1719, fut le témoin de gigantesques festivités célébrant le mariage du dauphin Frédéric-Auguste de Saxe (futur prince électeur Frédéric-Auguste II de Saxe et roi Frédéric-Auguste III de Pologne) et de l'archiduchesse Marie-Josèphe d'Autriche. Le père du dauphin – le prince électeur de Saxe et roi de Pologne Auguste II le Fort – s'était converti au catholicisme en 1697, et cet acte, motivé par de fortes raisons politiques, provoqua la méfiance de l'Europe catholique. Grâce à cette conversion, le prince électeur de Saxe put obtenir la couronne polonaise, mais gagner la confiance et le respect des alliés catholiques apparut être un autre défi pas moins difficile.

L'arrivée de Marie-Josèphe apporta dans la métropole saxonne l'esprit de la culture catholique d'Europe du Sud enraciné, avant tout, dans la tradition italienne. Il n'est guère étonnant que la musique du compositeur tchèque Jan Dismas Zelenka – qui, au moment de l'arrivée de Marie-Josèphe, avait la fonction de contrebassiste de l'orchestre de cour – fût proche de l'esprit de la princesse habsbourgeoise et qu'elle le prît en affection. Zelenka avait fait ses études auprès des Jésuites à Prague, et il pouvait avoir rencontré Marie-Josèphe lors de ses études à Vienne, en 1716-1719, auprès du fameux Johann Joseph Fux (1660-1741). De plus, au vu de la géographie de l'Europe à l'époque, Marie-Josèphe et Zelenka étaient voisins. Les dédicaces innombrables de ses œuvres plus tardives à l'archiduchesse nous font estimer qu'elle le soutenait tout particulièrement au sein de la cour de Dresde.

Marie-Josèphe a fortement marqué l'exécution de la musique à la cour de Dresde, avant tout celle de l'église catholique de cour. Sa tentative de rapprocher la forme de la liturgie de Dresde à celle des habitudes viennoises a débouché, entre autres, sur des exécutions d'oratorios italiens le Vendredi

Saint et le Samedi Saint. Ce type d'oratorio était déjà populaire à Vienne à la fin du XVII^e siècle sous des noms différents tels qu'*oratorio al sepolcro* ou *componimento sacro al sepolcro*, et reprenant la thématique de la contemplation par des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament du tombeau du Rédempteur. L'oratorio-sepolcro en un volume s'approchait, dans son langage et dans sa structure musicale, de l'opéra, et son exécution était en général une représentation scénique. Le fait de jouer l'opéra à l'église était très éloigné de la tradition luthérienne, c'est pourquoi l'oratorio-sepolcro ne s'est développé à Dresde qu'à partir de 1724, avec le directeur musical Johann David Heinichen (1683-1729).

La première œuvre de ce genre présentée à Dresde fut l'*Oratorio tedesco al Sepolcro santo* (1724) de Heinichen, et la composition des oratorios-sepolcro fut dès lors réservée à Heinichen et Giovanni Alberto Ristori (1692-1753). Zelenka avait peu d'occasions de composer et de diriger la musique à l'église de cour, mais la situation changea au fur et mesure de la dégradation de la santé de Heinichen. Zelenka devint le véritable directeur musical, bien qu'il n'ait jamais été officiellement nommé à ce poste.

Zelenka composa ses premiers oratorios-sepolcro avant son départ pour ses études à Vienne, en 1716. Les compositions marquées *Musica ad Sepulcrum Sacrum* utilisant – à la différence des oratorios-sepolcro viennois – les textes latins font partie de ses plus jeunes œuvres conservées, et portent déjà la marque de son style unique à l'invention et l'expressivité étonnantes. Il commença la composition de son premier oratorio italien pour l'église de cour de Dresde immédiatement après la mort de Heinichen. Pendant l'absence de Hasse à Dresde, Zelenka créa, en 1735, son « *Componimento sacro* » *Gesù al Calvario* ZWV 62, et, une année plus tard, son oratorio *I Penitenti al Sepolchro del Redentore* ZWV 63, sur un texte de Stefano Benedetto Pallavicini.

I Penitenti al Sepolchro del Redentore fut joué pour la première fois le Vendredi Saint 30 mars 1736 ; et son langage musical intense marque la dernière période créative de Zelenka, celle que l'on retrouve aussi dans la *Missa votiva* ZWV 18 (1739) ou dans ses dernières messes des années 1740-1741. On reconnaît à première vue que Zelenka avait à sa disposition les instrumentistes d'un des meilleurs orchestres européens de l'époque formé par le premier violon Johann Georg

Pisendel, le plus remarquable violoniste au nord des Alpes, dont la virtuosité se reflète dans l'écriture de Zelenka pour l'orchestre. La partition déborde d'éléments instrumentaux de la plus grande virtuosité, entendus jusqu'à présent surtout dans le répertoire soliste, tels que les passages *legato* d'une durée extrême, l'enchaînement des staccatos, la dynamique précise et détaillée, des ornements innombrables, de longs passages de pizzicato, etc. On peut y observer l'un des éléments les plus typiques de son langage musical : le désir de connaître les limites du « possible », son goût pour l'expérimentation, déjà présente dans ses premiers opus tels que les compositions pour instruments à vent ainsi que dans les œuvres tardives. Dans la dernière étape de sa vie, Zelenka abandonne peu à peu l'instrumentation brillante des trompettes et des cors, et, en revanche, travaille avec encore plus d'invention les couleurs des cordes dominantes complétées par les sons des bois.

Pallavicini ne conçoit pas son livret sur la base d'une histoire biblique mais propose une rencontre inventée entre le roi David (Davidde), Marie-Madeleine (Maddalena) et saint Pierre (Pietro). Le croisement imaginaire de personnages bibliques et l'apparition libre des thématiques de l'Ancien et du Nouveau Testament étaient courants dans les oratorios-sepolcro. Zelenka illustre d'une façon très suggestive, très personnelle, les images poétiques du roi David s'arrachant les cheveux et heurtant sa poitrine dans son air initial, ou la tristesse de Marie-Madeleine inscrite dans ses airs d'amour et de piété incarnés dans les métaphores les plus raffinées. L'image de la langue perfide dans l'air de saint Pierre devient presque physiquement réelle, de même que sonnent les cordes du roi David posées sur le tombeau du Rédempteur dans l'air final. Le chœur « *Miserere mio Dio* », avec dialogue entre le hautbois solo et le roi David prenant le rôle du psalmiste, comble cette œuvre d'une façon impressionnante. Cette libre paraphrase du psaume du même nom devient la prière finale de tous les participants, d'une beauté et d'une profondeur extraordinaires.

D'après Václav Luks, 2009

**‘THE SCORE IS
BRIMMING WITH
INSTRUMENTAL
FEATURES
DEMANDING THE
HIGHEST VIRTUOSITY,
HITHERTO HEARD
ESSENTIALLY IN THE
SOLO REPERTORY’**

In 1719, Dresden was the scene of monumental festivities celebrating the marriage of Crown Prince Friedrich August of Saxony (later Elector Friedrich August II of Saxony and King Frederick Augustus III of Poland) to Archduchess Maria Josepha of Austria. The prince's father – the Elector of Saxony and King of Poland Augustus II the Strong – had converted to Catholicism in 1697, an act prompted by powerful political motives which had aroused the distrust of Catholic Europe. Thanks to his conversion, he had obtained the Polish crown, but to gain the

confidence and respect of the Catholic allies appeared to be another and no less difficult challenge.

The arrival of Maria Josepha brought to the Saxon capital the spirit of southern European Catholic culture, rooted above all in Italian tradition. It is hardly surprising that the music of the Czech composer Jan Dismas Zelenka (who was a double bass player in the court orchestra when she first came to Dresden) struck a favourable chord with the Habsburg princess and that she became fond of him. Zelenka had studied in Prague with the Jesuits, with whom he maintained regular contact, and he could have met Maria Josepha during his studies in Vienna with the famous Johann Joseph Fux (1660-1741) in 1716-19. What is more, given the European geopolitical context of the period, princess and composer were neighbours. The innumerable dedications of his later works to Maria Josepha allow us to surmise that she was his surest supporter at the Dresden court.

Maria Josepha had a considerable influence on the music performed at the Dresden court, especially that of the court's Catholic church (Katholische Hofkirche). Her efforts to bring the form of liturgy customary in Dresden closer to Viennese habits led among other things to performances of Italian oratorios on Good Friday and Holy Saturday. This type of oratorio was already popular in Vienna in the late seventeenth century under a variety of names such as 'oratorio al Sepolcro' or 'componimento

sacro al Sepolcro', but always on the same theme, depicting Old and New Testament characters meditating at the Sepulchre of the Redeemer. The *sepolcro* oratorio in a single 'act' was close in musical language and structure to opera, and was generally given a staged performance. The notion of performing opera in church was very far removed from the Lutheran tradition, which is why the *sepolcro* only began to develop in Dresden from 1724 onwards, under the Kapellmeister Johann David Heinichen (1683-1729).

The first work of this type presented in Dresden was Heinichen's *Oratorio tedesco al Sepolcro santo* (1724). For the rest of the 1720s, composition of *sepolcri* was reserved for Heinichen and Giovanni Alberto Ristori (1692-1753). Zelenka at first had few opportunities to compose and conduct music at the Hofkirche, but this situation changed as Heinichen's health steadily declined. Zelenka became de facto Kapellmeister, although he was never officially appointed to the position.

The young Zelenka had composed his first *sepolcri* – commissioned by Prague patrons – before leaving to study in Vienna in 1716. These compositions, entitled 'Musica ad Sepulcrum Sacrum', are set to Latin texts, unlike the Viennese *sepolcro* oratorios. They are among his earliest surviving works, and already bear the stamp of his uniquely inventive and astonishingly expressive style.

Zelenka began work on his first Italian oratorio for the Dresden Hofkirche immediately after Heinichen's death. During Hasse's absence from Dresden, in 1735, Zelenka gave the first performance of his 'Componimento sacro' *Gesù al Calvario* ZWV 62, on a libretto by Michelangelo Boccardi, followed a year later, in 1736, by his 'oratorio' *I Penitenti al Sepolchro del Redentore* ZWV 63, on a text by Stefano Benedetto Pallavicini.

I Penitenti al Sepolchro del Redentore was given its first performance on Good Friday (30 March) 1736. Its intense musical language, typical of Zelenka's final creative period, is also to be found in the *Missa votiva* ZWV 18 (1739) and his late masses of 1740-41. It is immediately apparent that he could count on musicians from one of the finest European orchestras of the period, trained by its leader Johann Georg Pisendel, the most remarkable violinist north of the Alps, whose consummate skills are reflected in Zelenka's writing for orchestra. The score is brimming with instrumental

features demanding the highest virtuosity, hitherto heard essentially in the solo repertory, such as extremely lengthy legato passages, successive staccatos, precisely detailed dynamics, countless ornaments, long pizzicato sections, and so forth. One may observe here one of the most typical elements of his musical language: the desire to probe the limits of what is 'possible', the taste for experimentation already present in his early compositions, like those for wind instruments, and which continues right up to the late works. In the final stage of his life, Zelenka gradually abandoned luxuriant scoring with trumpets and horns, only to show still greater inventiveness in exploiting the dominant timbres of the strings complemented by the sound of woodwind.

Pallavicini did not base his libretto on an actual Bible story, but proposed an imaginary meeting between King David (Davidde), Mary Magdalene (Maddalena) and St Peter (Pietro). Encounters between biblical characters who could never have met in reality and free treatment of Old and New Testament themes were common features in the conception of the *sepolcro* oratorios. Zelenka illustrates in a highly personal and evocative way the poetic images of King David desperately tearing his hair and smiting his breast in his first aria, or the sadness of Mary Magdalene as portrayed in her arias overflowing with love and piety, embodied in the most refined of metaphors. The image of the perfidious tongue in St Peter's aria takes on an almost physical reality, as does that of David's harp laid on the Redeemer's tomb in his final aria. The chorus 'Miserere mio Dio', with its dialogue between the solo oboe and King David assuming his role as psalmist, provides the work with an impressive culmination. This free paraphrase of the psalm 'Miserere' becomes the closing prayer of all the participants, radiating extraordinary beauty and profundity.

From a text by Václav Luks, 2009

„DIE PARTITUR STRÖMT ÜBER VON INSTRUMENTALEN ELEMENTEN HÖCHSTER VIRTUOSITÄT, WIE SIE BISLANG VOR ALLEM IM SOLISTISCHEN REPERTOIRE ZU HÖREN WAREN“

Im Jahr 1719 war Dresden Schauplatz gigantischer Festveranstaltungen, die der Vermählung des Thronfolgers Friedrich-August von Sachsen (des späteren Kurfürsten Friedrich-August II. von Sachsen und Königs von Polen) mit der Erzherzogin Maria Josepha von Österreich galten. August der Starke, der Vater des Bräutigams, hatte sich 1697 zum Katholizismus bekehrt. Seine Konversion hatte dem Kurfürsten von Sachsen zur polnischen Krone verholfen, aber auch

Misstrauen bei katholischen Verbündeten ausgelöst. Die Vermählung seines Sohns mit der österreichischen Erzherzogin war daher ein wichtiger politischer Erfolg.

Maria Josephas Ankunft brachte den insbesondere in der italienischen Tradition verwurzelten Geist der katholischen Kultur Südeuropas in die sächsische Metropole. Kein Wunder, dass die Musik des tschechischen Komponisten Jan Dismas Zelenka – der bei der Ankunft Maria Josephas an der Hofkapelle als Kontrabassist amtierte – dem Geist der Habsburgerin nahestand und sie ihn schätzte. Zelenka hatte bei den Jesuiten in Prag studiert; möglicherweise ist er Maria Josepha bei dem berühmten Johann Joseph Fux (1660-1741) begegnet, den er während seinen musikalischen Studien in Wien (1716-1719) frequentierte. Die ungezählten Widmungen seiner späteren Werke an die Kurfürstin lassen darauf schließen, dass sie ihn am Dresdner Hof ganz besonders favorisierte.

Maria Josepha prägte das musikalische Leben an diesem Hof, insbesondere das der Katholischen Hofkirche. Ihr Bemühen, die in Dresden praktizierte Formen der Liturgie den Wiener Bräuchen anzunähern, führte unter anderem zu Aufführungen italienischer Oratorien am Karfreitag und Karsamstag. Dieser in Wien gegen Ende des 17. Jahrhunderts unter Bezeichnungen wie *Oratorio al sepolcro* oder *Componimento sacro al sepolcro* geläufige Oratorientypus greift das Thema der Kontemplation von Gestalten aus dem Alten und dem Neuen Testament am Grab des Erlösers auf. In seiner Struktur und musikalischen Sprache nähert sich das *Oratorio-sepolcro* der Oper an, und es wird generell auch

szenisch inszeniert. Da es der lutherischen Tradition äußerst fernlag, in der Kirche eine Oper aufzuführen, entwickelte sich das *Oratorio-sepolcro* in Dresden erst ab 1724 unter dem Hofkapellmeister Johann David Heinichen (1683-1729).

Das erste Werk dieser Gattung, das in Dresden dargeboten wurde, war Heinichens *Oratorio tedesco al Sepolcro Santo* (1724). In den folgenden Jahren blieb die Komposition solcher Werke Heinichen selbst und Giovanni Alberto Ristori (1692-1753) vorbehalten. Zelenka erhielt zunächst wenig Gelegenheit, an der Hofkirche aufgeführt zu werden oder dort zu dirigieren. Dies änderte sich in dem Maß, in dem das körperliche Befinden Heinichens sich verschlechterte und Zelenka zu ihrem eigentlichen musikalischen Leiter aufstieg; allerdings wurde er in dieser Funktion nie offiziell bestellt.

Seine ersten *Oratorii-sepolcro* hatte Zelenka komponiert, bevor er 1716 zu einer Studienreise nach Wien aufbrach. Diese Kompositionen, die er als *Musica ad Sepulcrum Sacrum* bezeichnete und die sich – anders als die Wiener *Oratorii-sepolcro* – lateinischer Texte bedienen, gehören zu seinen frühesten erhaltenen Werken; bereits in ihnen ist sein einzigartiger, überraschend erfindungsreicher und expressiver Stil unverkennbar. Nach dem Tod Heinichens begann er unverzüglich mit der Komposition seines ersten italienischen Oratoriums für die Dresdner Hofkirche. 1735 schuf er während Hasses Abwesenheit von Dresden sein „*Componimento sacro*“ *Gesù al Calvario* (Z WV 62) und ein Jahr später sein Oratorium *I Penitenti al Sepolchro del Redentore* (Z WV 63) nach einem Text von Benedetto Pallavicini.

I Penitenti al Sepolchro del Redentore wurde erstmals am 30. März 1736 aufgeführt, einem Karfreitag. Zelenkas intensive Musiksprache, die sich auch in der *Missa votiva* (Z WV 18) von 1739 und in seinen letzten Messen aus den Jahren 1740-1741 wiederfindet, kennzeichnet die letzte produktive Epoche seines Schaffens. Schon auf den ersten Blick ist erkennbar, dass Zelenka eines der besten europäischen Orchester zu Gebote stand: Die Virtuosität des Orchesters, das Johann Georg Pisendel, der bemerkenswerteste Violinist nördlich der Alpen, geschaffen hatte, spiegelt sich in Zelenkas Komposition wieder. Die Partitur strömt über von instrumentalen Elementen höchster Virtuosität, wie sie bislang vor allem im solistischen Repertoire zu hören waren – so die extrem gedehnten Legato-Passagen, die kaum abreißen Staccatos, die präzise und detaillierte Dynamik, die zahllosen

Verzierungen, lange Pizzicato-Passagen usw. Darin kommt eines der typischsten Merkmale seiner Musiksprache zum Vorschein: Das Verlangen, bis an die Grenzen des Möglichen zu gehen, die Experimentierlust, die in seinen frühesten Werken wie den Kompositionen für Blasinstrumente ebenso gegenwärtig ist wie im Spätwerk. In seiner letzten Schaffensperiode nimmt Zelenka die brillante Orchestrierung durch Trompeten und Hörnern allerdings weitgehend zurück und wendet seine Inventionslust mehr den dominierenden, durch Holzbläser ergänzten Klangfarben der Streicher zu.

Pallavicinis Libretto hat nicht die biblische Geschichte zur Grundlage, sondern eine imaginäre Begegnung zwischen dem König David (Davidde), Maria Magdalena (Maddalena) und Sankt Petrus (Pietro). Das bunte Zusammenwürfeln biblischer Gestalten und die freie Assoziation von Themenkomplexen des Alten und des Neuen Testaments waren in den *Oratorii-Sepulchro* gängige Münze. Zelenka illustriert auf höchst suggestive, sehr persönliche Weise die poetischen Auftritte von König David, der sich in seiner Eingangsarie die Haare ausreißt und sich an die Brust schlägt, und die Trauer Maria Magdalenas, die sich in ihren mit raffiniertesten Metaphern gespickten Liebes- und Mitleidsarien kundgibt. Das Bild der verräterischen Zunge wird in der Arie des Heiligen Petrus fast physisch erfahrbar, und ebenso intensiv klingen die Saiten des Königs David, die er in der Schlussarie auf dem Grab des Erlösers niederlegt. Der Chor *Miserere mio Dio* mit seinem Dialog zwischen der Solo-Oboe und dem König David in der Rolle des Psalmisten krönt dieses Werk auf eindrucksvolle Weise. Die freie Paraphrase des gleichnamigen Psalms, eine Passage von außerordentlicher Schönheit und Tiefe, wird zum abschließenden Gebet aller Beteiligten.

Nach Václav Luks, 2009

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 11 to 14 November 2008, at Troja Palace, Prague (Czech Republic)
Franck Jaffrès, Alban Moraud RECORDING PRODUCERS, SOUND ENGINEERS & EDITING
Philippe Teissier du Cros Boxon MIXING

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

Veronika Hyksová FRENCH TRANSLATION

Achim Russer GERMAN TRANSLATION

Cover © PLAINPICTURE/DESIGN PICS/DAVID PRICHARD

Alpha 622

Original CD: ZZT 090803

Made in the Netherlands

© Zig-Zag Territoires 2009 & © Alpha Classics/Outthere Music France 2020

*Festival
de Sable*

■ **ALBINONI** SINFONIE A CINQUE, OP.2
ENSEMBLE 415, C. BANCHINI
ALPHA 486

■ **À L'OMBRE D'UN ORMEAU**
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN, F. 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
B. COCSET
ALPHA 301 2 CD

■ **BACH** MISSÆ BREVES, BWV 234 AND 235
ENSEMBLE PYGMALION, R. PICHON
ALPHA 302

■ **BACH** GOLDBERG VARIATIONS
C. FRISCH, CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 303 2 CD

■ **BACH** SONATES POUR VIOLON OBLIGÉ
ET CLAVECIN, BWV 1014-1019
F. MALGOIRE, B. RANNOU
ALPHA 487 2 CD

■ **BACH** TOCCATAS, BWV 910-916
B. RANNOU
ALPHA 488

■ **BACH** SUITES FRANÇAISES
B. RANNOU
ALPHA 328 2 CD

■ **BACH** SUITES ANGLAISES
B. RANNOU
ALPHA 344 2 CD

■ **BACH** CANTATAS, BWV 170 AND 35
LE BANQUET CÉLESTE, D. GUILLON
ALPHA 343

■ **BACH** SONATES ET SOLO
POUR LA FLûTE TRAVERSIÈRE
F. LAZAREVITCH, J. RONDEAU, L. BOULANGER,
T. DUNFORD
ALPHA 490

■ **BACH** SONATAS, CHORALES AND TRIOS
LES BASSES RÉUNIES, B. COCSET
ALPHA 316

■ **BACH, BULL, BYRD, GIBBONS, HASSLER,
PACHELBEL, RITTER, STROGERS**
G. LEONHARDT
ALPHA 317

■ **BACH** PIÈCES POUR ORGUE
F. JACOB
ALPHA 489 2 CD

■ **BACH COLTRANE**
R. IMBERT, A. ROSSI, J.-L. DI FRAYA, M. PÉRES,
QUATUOR MANFRED
ALPHA 318

■ **C.P.E. BACH** CONCERTI A FLAUTO
TRAVERSO OBLIGATO
A. 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
J. HUREL, ORCHESTRE D'Auvergne, A. VAN BEEK
ALPHA 346

■ **C.P.E. BACH** SONATAS FOR VIOLIN AND FORTEPIANO
A. BEYER, E. STERN
ALPHA 329

■ **BARA FAUSTUS' DREAM** AYRES, BALLADS
AND BROKEN CONSORTS c.1600
LES WITCHES
ALPHA 347

■ **BARRIÈRE** SONATES POUR LE VIOLONCELLE
AVEC LA BASSE CONTINUE
B. COCSET, LES BASSES RÉUNIES
ALPHA 330

■ **LE BERGER POÈTE** SUITES ET SONATES
POUR FLûTE ET MUSETTE
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN, F. LAZAREVITCH
ALPHA 332

■ **BIBER** SONATES DU ROSAIRE
P. BISMUTH, ENSEMBLE LA TEMPESTA
ALPHA 491 2 CD

■ **BOESSET** JE MEURS SANS MOURIR
LE POÈME HARMONIQUE, V. DUMESTRE
ALPHA 331

■ **BUXTEHUDE** CIACCONA: IL MONDO CHE GIRA
M. C. KIEHR, V. TORRES, STYLUS PHANTASTICUS
ALPHA 492

■ **BYRD** PESCODD TIME
B. CUILLER
ALPHA 319

■ **BYRD** HARPSICHORD MUSIC
G. LEONHARDT
ALPHA 348

■ **LE MUSICHE DI BELLEROFONTE CASTALDI**
G. LAURENS, LE POÈME HARMONIQUE, V. DUMESTRE
ALPHA 320

■ **CHARPENTIER** VÊPRES POUR SAINT LOUIS
LES PAGES ET LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE
BAROQUE DE VERSAILLES, O. SCHNEEBELI
ALPHA 493

■ **F. COUPERIN** PIÈCES POUR CLAVECIN
B. RANNOU
ALPHA 494 2 CD

■ **L. COUPERIN** SUITES ET PAVANE
S. SEMPÉ
ALPHA 333

■ **DOWLAND** LUTE SONGS
D. GUILLON, É. BELLOCQ
ALPHA 334

■ **DOWLAND** LACHRIMÆ
T. DUNFORD, R. HUGHES, R. VAN MECHELEN,
P. AGNEW, A. BUET
ALPHA 326

■ **DUFAY** FLOS FLORUM
ENSEMBLE MUSICA NOVA
ALPHA 349

■ **DUFAY** MISSA SE LA FACE AY PALE
DIABOLUS IN MUSICA, A. GUERBER
ALPHA 495

■ **ESTE LIBRO ES DE DON LUIS ROSSI** MONTEVERDI,
BASSANI, DE MACQUE, TRABACI, GESUALDO
ENSEMBLE POÏESIS, M. FOURQUIER
ALPHA 496

■ **ET LA FLEUR VOLE** AIRS À DANSER
ET AIRS DE COUR c.1600
LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN, F. LAZAREVITCH
ALPHA 314

■ **FIRENZE 1616**
LE POÈME HARMONIQUE, V. DUMESTRE
ALPHA 321

■ **FORQUERAY** PIÈCES DE VIOLE
MISES EN PIÈCES DE CLAVECIN
B. RANNOU
ALPHA 322 2 CD

■ **HAYDN** FLUTE SONATAS
J. HUREL, H. 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
C. LEFILLIÂTRE, LE POÈME HARMONIQUE, V. DUMESTRE
ALPHA 350

■ **LASSUS** ORACULA
DÆDALUS, R. FESTA
ALPHA 337

■ **LOVE IS STRANGE** WORKS FOR LUTE CONSORT
LE POÈME HARMONIQUE, V. DUMESTRE
ALPHA 305

■ **MACHAUT** MESSE DE NOSTRE DAME
DIABOLUS IN MUSICA, A. GUERBER
ALPHA 351

■ **MARAIS** FOLIES D'ESPAGNE, SUITE EN MI,
LE LABYRINTHE
ENSEMBLE SPIRALE, M. MULLER
ALPHA 338

■ **MATTEIS** FALSE CONSONANCES OF MELANCHOLY
GLI INCOGNITI, A. BEYER
ALPHA 497

■ **MONTEVERDI, MARAZZOLI** COMBATTIMENTI!
LE POÈME HARMONIQUE, V. DUMESTRE
ALPHA 306

■ **MOZART** QUINTETTE AVEC CLARINETTE K 581,
QUATUORS K 380 ET K 378
F. HÉAU, QUATUOR MANFRED
ALPHA 498

■ **MOZART** CONCERTO FOR 2 PIANOS, CONCERTO
FOR FLUTE AND HARP, HORN CONCERTO, K447
Y. KANEKO, F. THEUNS, M. DE HAER, U. HÜBNER,
ANIMA ETERNA, J. VAN IMMERSEEL
ALPHA 339

■ **MOZART** SYMPHONIES NOS.39, 40, 41,
BASSOON CONCERTO
ANIMA ETERNA, J. GOWER, J. 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, V. DUMESTRE
ALPHA 308

■ **RAMEAU** PIÈCES DE CLAVECIN
B. RANNOU
ALPHA 309 2 CD

■ **RAMEAU** PIÈCES DE CLAVECIN
C. FRISCH
ALPHA 324

■ **RAYON DE LUNE**
AROMATES, M. CLAUDE
ALPHA 340

■ **TARTINI** SONATE A VIOLINO SOLO, ARIA DEL TASSO
C. BANCHINI, P. BOVI
ALPHA 353

■ **TELEMANN** OUVERTURE ET CONCERTI
POUR DARMSTADT
LES AMBASSADEURS, A. KOSSENKO
ALPHA 499

■ **VALENTINI** CONCERTI GROSSI, OP.7
ENSEMBLE 415, C. BANCHINI
ALPHA 310

■ **VENEZIA STRAVAGANTISSIMA**
CAPRICCIO STRAVAGANTE RENAISSANCE ORCHESTRA,
S. SEMPÉ
ALPHA 327

■ **VIVALDI** CELLO SONATAS
M. CECCATO, ACCADEMIA OTTOBONI
ALPHA 325

■ **VIVALDI** CONCERTOS FOR FOUR VIOLINS
ENSEMBLE 415, C. BANCHINI
ALPHA 311

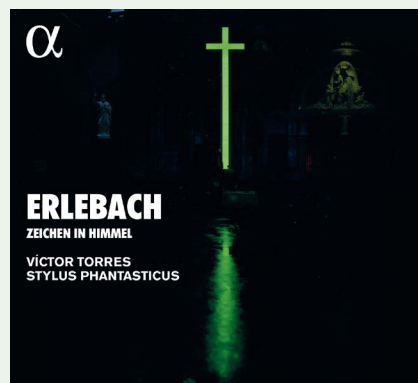
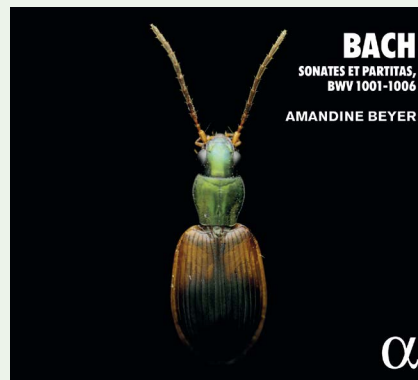
■ **VIVALDI** THE FOUR SEASONS, OP.8
AND OTHER CONCERTOS
GLI INCOGNITI, A. BEYER
ALPHA 312

■ **VIVALDI** CELLO SONATAS
B. COCSET, LES BASSES RÉUNIES
ALPHA 313

■ **VIVALDI** CONCERTI PER IL FLAUTO TRAVERSIER
A. KOSSENKO, ARTE DEI SUONATORI
ALPHA 354

■ **YEDID NEFESH** AMANT DE MON ÂME
Y. HAREL, M. BEN DAVID-HAREL,
M. CLAUDE, N. BEN DAVID
ALPHA 341

■ **ZELENKA** MISSA VOTIVA, ZWV 18
COLLEGIUM 1704, V. LUKS
ALPHA 355



- 71** **BACH**
SONATES EN TRIO, BWV 525-530
BENJAMIN ALARD
ALPHA 609
- 72** **BACH**
SONATES ET PARTITAS, BWV 1001-1006
AMANDINE BEYER
ALPHA 610
- 73** **BONONCINI**
LA NEMICA D'AMORE FATTA AMANTE
ADRIANA FERNÁNDEZ, MARTÍN ORO, FURIO ZANASI, ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI
ALPHA 611
- 74** **ERLEBACH**
ZEICHEN IN HIMMEL
VÍCTOR TORRES, STYLUS PHANTASTICUS
ALPHA 612
- 75** **FÉVIN**
REQUIEM D'ANNE DE BRETAGNE
DOULCE MÉMOIRE, DENIS RAISIN DADRE, YANN-FAÑCH KEMENER
ALPHA 613
- 76** **FRESCOBALDI**
CANZONI
BRUNO COCSET, LES BASSES RÉUNIES
ALPHA 614
- 77** **LA BELLA NOEVA**
MARCO BEASLEY, GUIDO MORINI, ACCORDONE
ALPHA 615



- 78 LEJEUNE**
MOTETS POUR LE CULTE CATHOLIQUE ET PSAUMES PROTESTANTS
LES PAGES ET LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES, OLIVIER SCHNEEBELI
ALPHA 616
- 79 MARAIS**
LA RÊVEUSE ET AUTRES PIÈCES DE VIOLE
SOPHIE WATILLON
ALPHA 617
- 80 MOZART**
CONCERTONE
ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI
ALPHA 618
- 81 SCARLATTI**
SONATES, NAPLES, 1685
OLIVIER CAVÉ
ALPHA 619
- 82 VIVALDI**
GLORIA, MAGNIFICAT
LE CONCERT SPIRITUEL, HERVÉ NIQUET
ALPHA 620
- 83 WESTHOFF**
SONATES POUR VIOLON ET BASSE CONTINUE
DAVID PLANTIER, LES PLAISIRS DU PARNASSE
ALPHA 621
- 84 ZELENSKA**
I PENITENTI AL SEPOLCHRO DEL REDENTORE, ZWV 63
COLLEGIUM 1704, COLLEGIUM VOCALE 1704, VÁCLAV LUKS
ALPHA 622

