

BACH
OUVERTURES-SUITES

ENSEMBLE MASQUES
OLIVIER FORTIN

α

MENU

› **TRACKLIST**

› **FRANÇAIS**

› **ENGLISH**

› **DEUTSCH**



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

OUVERTURE-SUITE N° 1 EN *DO* MAJEUR, BWV 1066

1	Ouverture	5'56
2	Courante	2'27
3	Gavottes 1 & 2	2'54
4	Forlane	1'17
5	Menuets 1 & 2	2'59
6	Bourrées 1 & 2	2'28
7	Passepieds 1 & 2	2'49

OUVERTURE-SUITE N° 2 EN *LA* MINEUR POUR HAUTBOIS ET CORDES, D'APRÈS BWV 1067

8	Ouverture	6'52
9	Rondeau	1'39
10	Sarabande	2'55
11	Bourrées 1 & 2	1'45
12	Polonaise & double	3'46
13	Menuet	1'05
14	Battinerie	1'38

OUVERTURE-SUITE N° 3 EN *RÉ* MAJEUR, BWV 1068

15	Ouverture	6'40
16	Air	3'58
17	Gavottes 1 & 2	3'23
18	Bourrée	1'03
19	Gigue	2'47

OUVERTURE-SUITE N° 4 EN *RÉ* MAJEUR, BWV 1069

20	Ouverture	7'47
21	Bourrées 1 & 2	2'22
22	Gavotte	1'56
23	Menuets 1 & 2	4'30
24	Réjouissance	2'29

TOTAL TIME: **77'31**

ENSEMBLE MASQUES
OLIVIER FORTIN

JASU MOISIO (1-4 & 20-24), **LIDEWEI DE STERCK** (1-7 & 20-24),
MATHIEU LOUX (20-24) HAUTBOIS

JULIEN DEBORDES BASSON

SOPHIE GENT, LOUIS CREAC'H VIOLON

FANNY PACCOUD ALTO

OCTAVIE DOSTALER-LALONDE VIOLONCELLE

BENOÎT VANDEN BEMDEN CONTREBASSE

OLIVIER FORTIN CLAVECIN

JOHANN SEBASTIAN BACH – SUITES POUR ORCHESTRE

PAR PETER WOLLNY

La suite pour orchestre, que l'on appelle parfois simplement « ouverture » à cause de l'importance de son premier mouvement, jouissait d'une grande popularité au début du XVIII^e siècle, en particulier en Allemagne centrale. La vogue de ce genre musical, qui s'inspire du style instrumental développé en France par Jean-Baptiste Lully, prit naissance en Thuringe avec la publication, en 1693, des *VI Ouvertures, Begleitet mit ihren darzu schicklichen Aires, nach Französischer Art und Manier* (« Six ouvertures avec les airs qui leur conviennent, selon l'art et la manière français ») de Philipp Heinrich Erlebach, maître de chapelle de Rudolstadt. Un peu plus de dix ans après, Georg Philipp Telemann, maître de chapelle à Sorau, en Lusace polonaise, puis à Eisenach, perfectionna le genre en adjoignant à la « manière » française la *grandezza* italienne, créant ainsi un séduisant style mixte que devait prendre comme modèle son collègue allemand.

Johann Sebastian Bach avait découvert ce genre pendant sa jeunesse et l'a cultivé jusqu'à sa période tardive, à Leipzig. Johann Christoph Bach, son frère aîné qui l'avait pris chez lui à la mort de leurs parents, avait constitué deux grands recueils, le *Möllersche Handschrift* (« Manuscrit Möller ») et l'*Andreas-Bach-Buch* (« Livre d'Andreas Bach »), qui contiennent aussi bien de véritables suites pour ensemble instrumental que des transcriptions pour clavecin. Johann Sebastian avait lui-même utilisé dès avant 1710 ce modèle formel dans deux œuvres pour clavier, les ouvertures en *fa* majeur BWV 820 et en *sol* mineur BWV 822. Il adoptera encore le style de l'ouverture à la française dans la deuxième partie de la *Clavier-Übung* (1735) et dans une des *Variations Goldberg* (1741). Il semble avoir considéré tout particulièrement les grands mouvements liminaires comme un défi artistique, comme le montre le fait qu'il a utilisé cette forme – associée à un ensemble vocal – dans pas moins de six chœurs d'entrée de cantates religieuses (BWV 61, 194, 119, 20, 110, 97). On peut donc supposer que les quatre suites pour orchestre qui nous sont parvenues (BWV 1066-1069) ne représentent que le reste – certes d'une valeur inestimable – d'un ensemble d'œuvres beaucoup plus nombreuses. Les sources manuscrites dont nous disposons pour ces compositions datent de l'époque de Leipzig et suggèrent que les suites y ont été exécutées dans

le cadre de festivités municipales et de concerts du *collegium musicum*, qui commençaient d'habitude, semble-t-il, par une ouverture.

Nous connaissons l'Ouverture en *ut* majeur BWV 1066 par les manuscrits des parties séparées pour les interprètes, datant de 1724 environ. On ignore à quelle occasion elle fut alors exécutée, mais on peut supposer que cette copie des parties est le témoignage d'un concert donné par le nouveau cantor de Saint-Thomas, invité à diriger l'un des *collegium musicum* de l'université. Bach avait sans doute déjà composé l'œuvre à Coethen, voire à Weimar. L'atmosphère festive du premier mouvement et la succession finement travaillée des danses sont associées de façon magistrale à la douceur touchante de lignes mélodiques très chantantes. Ébloui par l'univers sonore exceptionnel dans lequel il se trouve plongé, l'auditeur peut ne pas percevoir les nombreuses subtilités artistiques que présentent les différents mouvements. Ainsi, dans la *Gavotte II*, les cordes reprennent un motif de fanfare traditionnel que Bach a également utilisé dans les *Concertos brandebourgeois* – dans les deux cas néanmoins, nous ignorons ce qu'il a voulu exprimer en insérant ces citations. Et dans le *Passepied II*, sous les chaînes de croches berçantes des hautbois, on entend à nouveau la mélodie du *Passepied I* aux cordes, dans le registre grave.

L'Ouverture en *si* mineur BWV 1067 fait partie des œuvres de la période tardive de Leipzig. Les manuscrits conservés semblent indiquer qu'elle a été exécutée vers 1739 et vers le milieu des années 1740. Il est difficile de reconstituer la genèse de cette suite. De nombreuses erreurs de copie dans les parties originales incitent à penser que l'œuvre avait été écrite à l'origine un ton plus bas – en *la* mineur – et donc probablement pour un autre instrument soliste que la flûte traversière : dans le présent enregistrement, nous avons tenté de reconstituer cette hypothétique première version avec un hautbois comme instrument soliste. La suite obéit dans presque tous ses mouvements au principe de la forme concertante, opposant l'instrument à vent soliste à un groupe de cordes qui l'accompagne. Il s'agit d'une œuvre d'une beauté austère, dans laquelle l'habileté contrapuntique et l'expression mélancolique se combinent de manière très originale avec les rythmes clairement dessinés des danses. Bach s'est servi dans cette œuvre de toute la palette des techniques de composition qu'il avait acquises au fil des ans, et la diversité des modèles stylistiques et formels qu'il pratique ici, jointe à l'intense expressivité et au caractère rationnel de son écriture, annoncent déjà les compositions des dernières années de sa vie.

L'Ouverture en *ré* majeur BWV 1068 est une œuvre pleine de mystères. Le manuscrit original

des parties instrumentales, qui nous est parvenu sous forme fragmentaire, peut être daté des environs de 1731, mais une analyse de l'œuvre incite à conclure qu'il devait en exister une version antérieure, uniquement pour cordes, qui pourrait avoir été composée à Coethen ou pendant les premières années passées à Leipzig. La partie lente du premier mouvement, aux rythmes pointés traditionnels, prend un caractère de grandeur héroïque, presque symphonique, qui impressionnait encore Mendelssohn et Goethe. Dans la section *Allegro* qui suit, cette magnificence française cède soudain la place à un mouvement de concerto à l'italienne, dans lequel le premier violon joue en soliste pendant de longs passages, se détachant du tissu dense de la fugue, d'une grande aisance d'écriture. Le deuxième mouvement, l'*Air*, incomparable par l'élégance de sa mélodie, est l'un des grands miracles de la musique occidentale : en dix-huit mesures seulement, Bach parvient à créer un univers éthéré, détaché de tout lien terrestre. Les trois mouvements suivants, *Gavotte*, *Bourrée* et *Gigue*, nous ramènent à l'atmosphère festive de l'*Ouverture* introductive et nous conduisent vers l'apothéose finale sur des tempos en constante accélération.

L'*Ouverture en ré* majeur BWV 1069 est sans doute elle aussi à situer dans le contexte des concerts que donnait Bach avec le *collegium musicum*. Dans la forme et l'instrumentation qui nous sont parvenues, elle remonte probablement aux années 1730, mais on peut voir que les parties de trompettes et de timbales constituent un ajout ultérieur et que l'œuvre avait sans doute été conçue à l'origine pour un ensemble instrumental analogue à celui de l'*Ouverture en ut* majeur BWV 1066. À la fin de 1725, Bach a remanié le mouvement d'ouverture pour en faire le chœur initial de sa cantate de Noël *Unser Mund sei voll Lachens* BWV 110, en ajoutant, dans la section médiane fuguée, des parties vocales ou bien entièrement composées pour l'occasion, ou bien dérivées des parties instrumentales. Ce fut alors qu'il ajouta les trompettes et les timbales, qu'il utilisa par la suite dans trois des quatre mouvements de danse qui suivent. En écoutant l'œuvre dans sa version originale sans trompettes ni timbales – le présent enregistrement en fournit l'occasion –, on remarquera à quel point le dialogue entre les cordes et les hautbois est extraordinairement subtil. L'effectif inhabituellement opulent du groupe des bois – trois hautbois et un basson – permet de produire des effets de « double chœur » dans le traitement orchestral, ce que Bach sait exploiter de multiples façons – par exemple dans la *Bourrée I*, où le matériau thématique est réparti entre les deux groupes instrumentaux, ou encore dans la *Gavotte I*, où les hautbois et les cordes alternent dans un espace très resserré. L'œuvre culmine avec la *Réjouissance*, rythmiquement et mélodiquement complexe, qui se divertit à dissimuler le temps fort de la mesure.

JOHANN SEBASTIAN BACH – ORCHESTRAL SUITES

BY PETER WOLLNY

The orchestral suite, a genre originally developed by Jean-Baptiste Lully, went on to enjoy great popularity in 18th-century central Germany, where it was generally known as an ‘Overture’ after its substantial opening movement. Its triumphal progress in Thuringia began in 1693 with the publication of ‘Six Overtures, accompanied by their appropriate Airs, according to the French kind and manner’ by a kapellmeister of Rudolstadt, Philipp Heinrich Erlebach. Twelve years later Georg Philipp Telemann, himself a kapellmeister in the Sorbian town of Sorau (now Żary, Poland), broke new ground by combining the French ‘manner’ with Italian *grandezza*, thus creating an attractive mixed style that became a model for his German colleagues.

Johann Sebastian Bach absorbed the genre while young, and continued to practise it well into his later Leipzig years. The two manuscript collections copied by Johann Christoph (Bach’s eldest brother who fostered JSB when he was orphaned) and known as the ‘Möller Manuscript’ and the ‘Andreas Bach book’ contain suites scored for an ensemble as well as arrangements for the harpsichord, and before 1710 JSB had already used this formal model in two keyboard works, the Overtures in F major (BWV 820) and G minor (BWV 822). In Part II of his *Clavier-Übung* (1735) as well as in the *Goldberg Variations* (1741) Bach once again took the form of the Suite with French Overture. He evidently found composing the opening movements as a stimulating challenge, as he used this form – in combination with a vocal ensemble – in no fewer than six introductory choruses of his church cantatas (BWV 61, 194, 119, 20, 110, and 97). We can therefore assume that the four surviving Orchestral Suites BWV 1066–1069 are only the remainder of what must have originally been a very much larger group of works – just how large we cannot naturally estimate. The extant sources for these works are from Bach’s Leipzig period, and indicate performances at city celebrations and concerts of the Collegium musicum, which seem to have generally begun with such an *Ouverture*.

The Suite in C major BWV 1066 has come down to us in a set of parts from around 1724. Nothing is known of the occasion that prompted its performance, but it seems likely that the copies document



a guest appearance by the new Cantor at one of the students' Collegium musicum concerts. Bach had probably already composed the work in Köthen or even in Weimar. The festive mood of the first movement and the following intricately crafted set of dances are intwoven in a masterly way with the sweet-toned cantabile of the melodic lines. The listener is so intoxicated by the strangeness of the soundscape as to find it initially impossible to perceive the many subtleties contained in the individual movements. In the *Gavotte II*, for instance, the strings play a traditional fanfare motive that Bach had also used in the *Brandenburg Concertos*: through in both cases we do not know what message this quotation intended. And in the *Passepied II*, beneath the swaying chains of oboe quavers we hear the strings repeating the melody of *Passepied I*, but in a lower register.

The *Orchestral Suite in B minor* (BWV 1067) belongs to Bach's later Leipzig period: the surviving sources attest to performances around 1739 and in the mid-1740s. Yet it is quite difficult to reconstruct how the work came into being. Numerous copying errors in the manuscript parts suggest that it was originally in the key of A minor – a whole tone lower – and would therefore have probably featured a different solo instrument (such as an oboe, as in the present recording). In almost every movement the Suite incorporates the concerto principle, contrasting the solo wind instrument with an accompanimental group of strings. It is a work of austere beauty, in which contrapuntal skill and an expressive sense of melancholy are combined in a highly individual way with the pointedly precise dance rhythms. In this work Bach employed the entire palette of compositional techniques he had absorbed over the course of his life, and the formal and stylistic pluralism displayed here, as well as the increased expressiveness and intellectual muscle, seem to anticipate the compositions of his final years.

The *Suite No. 3 in D major* (BWV 1068) is full of enigmas. The original parts can be dated to the period around 1731, but closer analysis indicates that there was an earlier version for strings alone that may already have been composed in Köthen or during Bach's early years in Leipzig. In the slow introductory section of the first movement the traditional dotted rhythms are wedded to the heroic, quasi-symphonic sense of grandeur that was later to impress Mendelssohn and Goethe. In the following *Allegro*, the French pomp unexpectedly gives way to an Italian concerto movement, with lengthy passages where the first violin emerges out of dense texture of a dexterously nimble fugue. The second movement, the famous 'Air', in all its incomparable melodic elegance, is surely



one of the great wonders of western music. In just eighteen bars Bach succeeds in dissolving the bonds of earth and creating an alternative, ethereal world. The three following movements, the Gavotte, Bourrée and Gigue, restore the festive mood of the opening Overture, and lead in constantly increasing tempo to the crowning finish.

Suite No. 4 (BWV 1069) – also in D major – is evidently a product of Bach’s work with the Leipzig Collegium musicum. It was probably in the 1730s that it took on the form and orchestration in which we know it today, although the trumpet and drum parts are recognizably from a later period, and the work was apparently originally conceived in a version with woodwind and strings – similar to that of the Suite in C BWV 1066. At the end of 1725 Bach adapted its Overture as the introductory chorus of his Christmas Cantata ‘Unser Mund sei voll Lachens’ (BWV 110), with the material for the voices in the fugal central section partly freshly composed, partly drawing on the Overture’s orchestral parts. For this occasion he added trumpets and drums, which he also later went on to use for three of the following four dance movements of the Suite. However, anyone hearing the original version without trumpets and drums – an opportunity offered by this recording – will note subtle crafting of the dialogue between strings and oboes. The unusually lavish woodwind instrumentation of three oboes and a bassoon allows the orchestra to be treated in the antiphonal style of a double choir – a possibility Bach makes use of in a variety of ways, e.g. in the Bourrée I, where the thematic material is divided between the two groups, also in the Gavotte I, with its quick-fire exchanges between oboes and strings. The work culminates in the rhythmically and melodically intricate Réjouissance, which plays a frolicsome game of ‘Hide and Seek’ with the movement’s basic metrical pulse.



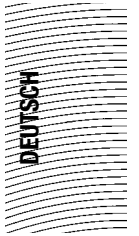
JOHANN SEBASTIAN BACH – OUVERTÜREN

VON PETER WOLLNY

Die Ouvertüren-Suite, die wegen ihres gewichtigen Kopfsatzes meist schlicht als „Ouvertüre“ bezeichnet wird, erfreute sich im frühen 18. Jahrhundert speziell in Mitteldeutschland großer Beliebtheit. In Thüringen begann der Siegeszug dieser sich auf den von Jean-Baptiste Lully entwickelten Instrumentalstil berufenden Gattung mit den 1693 erschienenen „VI. Ouyertures, Begleitet mit ihren darzu schicklichen Airs, nach Französicher Art und Manier“ des Rudolstädter Kapellmeisters Philipp Heinrich Erlebach. Gut zehn Jahre später setzte Georg Philipp Telemann als Kapellmeister im sorbischen Sorau und in Eisenach neue Maßstäbe, indem er die französische „Manier“ mit italienischer Grandezza verband und so einen attraktiven Mischstil schuf, der für seinen deutschen Kollegen zum Vorbild wurde.

Johann Sebastian Bach lernte die Gattung bereits in jungen Jahren kennen und pflegte sie bis in seine späte Leipziger Zeit. Die beiden von seinem Ziehbruder Johann Christoph Bach angelegten großen Sammelbände – die „Möllersche Handschrift“ und das „Andreas-Bach-Buch“ – enthalten sowohl genuine Ensemble-Suiten als auch Bearbeitungen für das Cembalo, und Bach selbst verwendete das Formmodell in den Ouvertüren in F-Dur BWV 820 und g-Moll BWV 822 bereits vor 1710 in zwei Tastenwerken. Noch im zweiten Teil der Clavier-Übung (1735) und in den Goldberg-Variationen (1741) griff er den Ouvertüren-Stil erneut auf. Dass er speziell die großen Kopfsätze als eine kompositorische Herausforderung empfand, zeigt der Umstand, dass er die Form – kombiniert mit einem Vokalensemble – in nicht weniger als sechs Eingangschören von Kirchenkantaten verwendete (BWV 61, 194, 119, 20, 110, 97). Es ist daher anzunehmen, dass die vier erhaltenen Ouvertüren-Suiten BWV 1066–1069 lediglich der – freilich unschätzbare – Rest einer einstmals sehr viel umfangreicheren Werkgruppe darstellen. Die erhaltenen Quellen dieser Werke stammen aus der Leipziger Zeit und deuten auf Darbietungen im Rahmen von städtischen Festveranstaltungen und Konzerten des Collegium musicum, die offenbar regelmäßig mit einer Ouvertüre begannen.

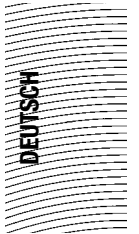
Die Ouvertüre in C-Dur BWV 1066 ist in einem Stimmensatz aus der Zeit um 1724 überliefert. Über den Aufführungsanlass ist nichts bekannt, doch ist zu vermuten, dass die Abschrift einen



Gastauftritt des neuen Thomaskantors in einem der studentischen Collegia musica dokumentiert. Bach dürfte das Werk bereits in Köthen oder gar Weimar komponiert haben. Die festliche Stimmung des Kopfsatzes und die fein ausgearbeitete Folge der Tänze sind auf meisterliche Art mit einer rührenden Lieblichkeit und Kantabilität der melodischen Linien verknüpft. Als Hörer wird man von der hier präsentierten einzigartigen Klangwelt derart berauscht, dass man zunächst gar nicht bemerkt, wie viele Kunstgriffe die einzelnen Sätze enthalten. So taucht in der Gavotte II in den Streichern ein traditionelles Fanfarenmotiv auf, das Bach auch in den Brandenburgischen Konzerten verwendet hat; hier wie dort bleibt allerdings verborgen, welche Botschaft er mit diesem Zitat verband. Und im Passepied II wird unter den wiegenden Achtelketten der Oboen noch einmal die Melodie des Passepied I in den Streichern in tiefer Lage angestimmt.

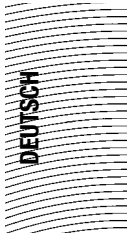
Die Ouvertüre in h-Moll BWV 1067 gehört zu den Schöpfungen der späteren Leipziger Zeit. Die erhaltenen Quellen belegen Aufführungen um 1739 und um die Mitte der 1740er Jahre. Die Entstehungsgeschichte des Werks ist nur schwer zu rekonstruieren. Zahlreiche Kopierfehler in den originalen Stimmen deuten darauf hin, dass das Stück zunächst einen Ganzton tiefer – in a-Moll – stand und daher vermutlich mit einem anderen Soloinstrument besetzt war (in der vorliegenden Aufnahme erklingt diese aufgrund der genannten Indizien erschlossene Frühfassung mit einer Oboe). Die Ouvertüre integriert in nahezu alle ihre Sätze die Prinzipien der Konzertform, indem sie das solistische Blasinstrument einer begleitenden Streichergruppe gegenüberstellt. BWV 1067 ist ein Werk von herber Schönheit, in dem kontrapunktische Kunstfertigkeit und schwermütiger Ausdruck mit den abgezirkelten Tanzrhythmen eine äußerst individuelle Verbindung eingehen. Bach machte in diesem Stück von der ganzen Palette kompositorischer Möglichkeiten Gebrauch, die er sich im Laufe seines Lebens angeeignet hatte, und der hier dargebotene Pluralismus der Stil- und Formmodelle wie auch die gesteigerte Expressivität und rationale Durchdringung der Satztechnik verweisen bereits auf die Kompositionen der letzten Lebensjahre.

Die Ouvertüre in D-Dur BWV 1068 steckt voller Rätsel. Der fragmentarisch erhaltene Originalstimmensatz lässt sich auf die Zeit um 1731 datieren, doch deutet der analytische Befund auf eine frühere, nur mit Streichern besetzte Fassung, die bereits in Köthen oder in den frühen Leipziger Jahren entstanden sein könnte. Im langsamen Teil des Kopfsatzes verbinden sich die traditionellen punktierten Rhythmen mit einer heroischen, gleichsam sinfonischen Großartigkeit, die noch Mendelssohn und Goethe beeindruckte. Im anschließenden Allegro weicht



der französische Pomp unversehens einem italienischen Konzertsatz, in dem die erste Violine über längere Passagen hinweg aus dem dichten Gewebe der mit leichter Hand hingeworfenen Fuge solistisch hervortritt. Der zweite Satz, das in der Eleganz seiner Melodik unvergleichliche „Air“, ist eines der großen Wunder der westlichen Musik. In nur achtzehn Takten gelingt es Bach hier, eine von allen irdischen Banden entrückte ätherische Gegenwelt zu schaffen. Die drei anschließenden Sätze Gavotte, Bourrée und Gigue stellen die festliche Stimmung der einleitenden Ouvertüre wieder her und streben mit stetig steigendem Tempo dem krönenden Schluss zu.

In das Umfeld von Bachs Arbeit mit dem Collegium musicum gehört offenbar auch die Ouvertüre in D-Dur BWV 1069. Seine heute überlieferte Gestalt und Besetzung erhielt das Stück vermutlich in den 1730er Jahren. Es lässt sich jedoch erkennen, dass die Trompeten- und Paukenstimmen eine spätere Zutat darstellen und das Werk offenbar ursprünglich in einer der C-Dur-Ouvertüre BWV 1066 ähnelnden Fassung konzipiert wurde. Ende 1725 arbeitete Bach den Ouvertürensatz zum Eingangschor seiner Weihnachtskantate „Unser Mund sei voll Lachens“ BWV 110 um, indem er im fugierten Mittelteil die Singstimmen teils neu hinzu komponierte, teils aus den Orchesterstimmen ableitete. Bei dieser Gelegenheit ergänzte er den Satz auch um die Trompeten und Pauken, die er in der Folgezeit zudem in drei der vier anschließenden Tanzsätze verwendete. Wer sich das Werk in der ursprünglichen Fassung ohne Trompeten und Pauken anhört – die vorliegende Aufnahme gibt dazu Gelegenheit –, wird bemerken, wie außerordentlich subtil der Dialog zwischen Streichern und Oboen gestaltet ist. Mit der ungewöhnlich opulenten Besetzung der Holzbläsergruppe – drei Oboen und Fagott – eröffnen sich in der Orchesterbehandlung Möglichkeiten der „Doppelchörigkeit“, die Bach auf vielfältige Weise zu nutzen weiß – etwa in der Bourée I, wo das thematische Material zwischen den beiden Klanggruppen aufgeteilt wird, oder auch in der Gavotte I, in der sich Oboen und Streicher auf engstem Raum abwechseln. Das Werk kulminiert in der rhythmisch und melodisch intrikaten Réjouissance, die ein lustiges Spiel mit der Verschleierung der Taktschwerpunkte treibt.





TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée Joao Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et Ars Nova ensemble instrumental), de prestigieux solistes et ensembles de musique de chambre, dont Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Thomas Enhco, Jean Rondeau, Amandine Beyer & Gli Incogniti...

The TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers has been designed by Joao Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.

The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and Ars Nova), as well as prestigious soloists and chamber music ensembles such as Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Thomas Enhco, Jean Rondeau, Amandine Beyer & Gli Incogniti...

Nous tenons à remercier Charlotte Nediger pour la transcription de la suite BWV 1067
et Stephan Maciejewski qui a permis l'enregistrement au TAP de Poitiers.
Olivier Fortin dédie cet enregistrement à la mémoire de Jeanne Lamon.

RECORDED IN FEBRUARY 2021 AT TAP-THÉÂTRE AUDITORIUM DE POITIERS

ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE & ALINE LUGAND-GRIS SOURIS DESIGN & ARTWORK

ROBERTA MURRAY / MILLENIUM IMAGES, UK COVER IMAGE

DAVID SAMYN INSIDE PHOTO

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 832

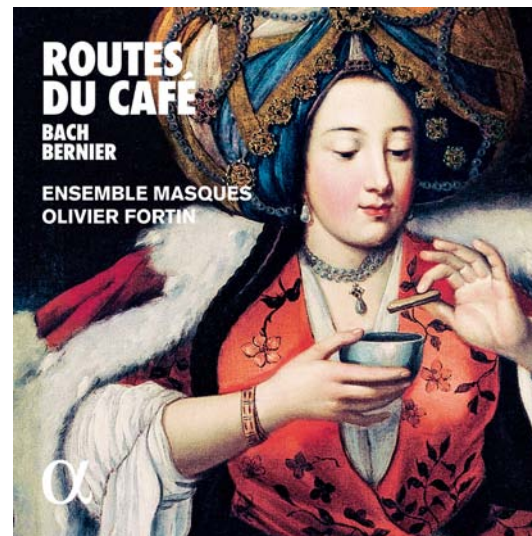
© L'ENHARMONIQUE & ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2022

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2022

ALSO AVAILABLE



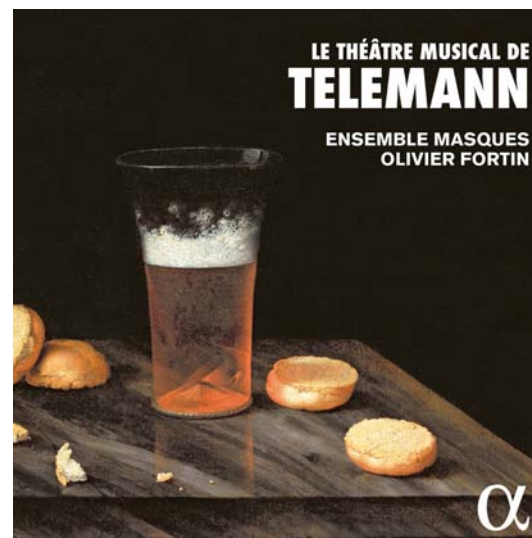
ALPHA 572



ALPHA 543



ALPHA 287



ALPHA 256

