



PLACES CD
TRACKS

Johann Sebastian
BACH

1685 - 1750

Transcriptions

André
ISOIR

1935

Michel
BOUVARD

François
ESPINASSE

JOHANN SEBASTIAN BACH / ANDRÉ ISOIR

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Cantata BWV 29, <i>Wir danken dir, Gott</i>
Sinfonia in D major / <i>en ré majeur</i> ** | 4'03 |
| 2 | Ouverture (Orchestral Suite) no.3 BWV 1068 – Aria * | 4'51 |
| 3 | Cantata BWV 169, <i>Gott soll allein mein Herze haben</i> **
Alto aria, 'Stirb in mir' | 5'14 |
| 4 | Cantata BWV 4, <i>Christ lag in Todesbanden</i> **
Tenor aria, 'Jesus Christus, Gottes Sohn' | 2'24 |
| 5 | Sonata I in G minor for unaccompanied violin /
<i>en sol mineur pour violon</i> BWV 1001 – Preludio * | 3'28 |

JOHANN SEBASTIAN BACH

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | Prelude and Fugue in D minor / <i>en ré mineur</i> BWV 539 – Fugue * | 5'44 |
|---|--|------|

JOHANN SEBASTIAN BACH / ANDRÉ ISOIR

- | | | |
|----|---|------|
| 7 | Cantata BWV 68, <i>Also hat Gott die Welt geliebt</i> **
Soprano aria, 'Mein gläubiges Herze' | 4'01 |
| 8 | Cantata BWV 208, <i>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd</i> *
Soprano aria, 'Schafe können sicher weiden' | 4'47 |
| 9 | Cantata BWV 106, <i>Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)</i>
Sonatina ** | 2'55 |
| 10 | Concerto in C minor for two harpsichords and orchestra /
<i>Concerto en ut mineur pour deux clavecins et orchestre BWV 1060</i> **
Finale: Allegro | 4'12 |
| 11 | Missa in F major / <i>en fa majeur BWV 233 – Quoniam tu solus sanctus</i> ** | 5'04 |
| 12 | Choral <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i> BWV 645 *
with continuo by André Isoir ** | 4'36 |
| 13 | Cantata BWV 202, <i>Weichet nur, betrübte Schatten</i> **
Soprano aria, 'Wenn die Frühlingslüfte streichen' | 3'19 |
| | Concerto in A minor for four harpsichords and orchestra BWV 1065 (after Vivaldi)*
<i>Concerto pour 4 clavecins en la mineur BWV 1065 d'après Vivaldi</i> | |
| 14 | Allegro | 4'24 |
| 15 | Largo | 2'17 |
| 16 | Allegro | 3'52 |

TT 65'20

Michel Bouvard *
François Espinasse **

Georg Westenfelder organ of Fère-en-Tardenois / *Orgue Georg-Westenfelder Fère-en-Tardenois*

La Sinfonia de cantate qui ouvre ce programme en illustre d'emblée la nature. De Bach à Isoir, la technique de la parodie qui affecte un même matériau musical à des usages instrumentaux ou vocaux différents se trouve en l'occurrence éclairée d'une façon radicale. Cette page puise en effet sa substance dans le *Preludio* de la troisième Partita BWV 1006 pour violon seul, dont Bach réalise une amplification concertante pour orgue et orchestre, destinée à des introductions de cantates : celle écrite pour le renouvellement du Conseil municipal de Leipzig en 1731 (*Wir danken dir, Gott* BWV 29, pour trois trompettes, deux hautbois, cordes, timbales et orgue obligé) et, antérieurement, la cantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* BWV 120a, dans laquelle l'avatar du prélude violonistique ouvre la seconde partie. André Isoir poursuit donc le processus en transposant à son tour ces pages pour l'orgue seul, dans une double démarche de fidélité et d'adaptation qui restitue l'essence même de la pensée musicale initiale.

Ces transformations, évolutions et enrichissements successifs sont le lot de la plupart des œuvres retenues ici parmi certaines des plus célèbres de l'œuvre de Bach, parfois déjà soumises par le compositeur lui-même à différentes métamorphoses avant qu'André Isoir ne s'en empare pour les réélaborer en pure œuvre d'orgue. Cette forme d'assimilation s'abreuve indifféremment comme chez Bach à des sources instrumentales ou vocales, religieuses et profanes, du choral à la sonate et de la cantate au concerto, pour donner lieu à de véritables créations.

Cette approche est ni plus ni moins celle de Bach s'appropriant la musique de Vivaldi et de ses contemporains ou exploitant ses propres productions à de nouvelles fins. C'est ainsi que le violon n'inspire pas uniquement les développements de cette ouverture de cantate pour les élections ou, à travers d'anciens concertos démantelés, certains des autres mouvements concertants de même nature, mais qu'il nourrit aussi le clavier solo. C'est l'archet qui suscite la fugue en ré mineur du Prélude et fugue pour orgue BWV 539, extrapolée à partir du deuxième mouvement de la première Sonate pour violon seul BWV 1001, également destiné au luth. Unique page exclusivement de la main de Bach au sein de ce programme, épanouissement polyphonique du matériau originel, elle renseigne sur la vision émancipatrice du transcritteur vis-à-vis de son modèle.

C'est celle qu'adopte aussi Isoir choisissant de substituer au court Prélude conçu par le compositeur pour ce diptyque, sa propre adaptation du premier mouvement de la même sonate BWV 1001, solidarisant ainsi ce volet à la fugue comme dans l'œuvre pour violon. Au-delà d'une simple transposition, il se livre en l'espèce à une recherche approfondie de la meilleure adéquation au nouveau médium, objectivant ce que les cordes recèlent d'implicite du point de vue harmonique ou contrapuntique, dans le droit fil du traitement réservé à la fugue par son auteur.

Cette personnalisation de l'écriture signe par ailleurs magistralement la transformation du Concerto pour quatre clavecins BWV 1065, lui-même inspiré à Bach par le Concerto pour quatre violons op.3 n°10 de Vivaldi. Un important travail de quasi recomposition, dans un esprit respectueux des deux sources, s'impose à Isoir. Fidèle à ses objectifs permanents d'accès à l'essentiel, il élimine, trie et reconstitue, pour le plaisir de l'oreille flattée par l'illusion résultant de l'efficace exploitation du potentiel de l'orgue. Cette élaboration connue, comme certaines autres, des étapes successives avant d'être définitivement fixée en 1985, l'année du tricentenaire de Bach ! Différents souvenirs de concerts témoignent en effet d'une longue fréquentation de l'œuvre et d'affinements réitérés, parfois au gré de récitals où le maître s'employait à réduire à vue la partition d'orchestre...

Ce sont encore les cordes qui sont sollicitées dans l'Aria de la troisième *Ouverture* BWV 1068, imprégnée de manières françaises sur un rythme lent et subtilement dansant. Isoir ne s'y est pas trompé en sélectionnant cette page célébrissime, aux innombrables adaptations, pour confier aux tuyaux cette phrase d'une ampleur émoussée dont il tire un suc supplémentaire par une idée simple : celle des deux reprises de la mélodie au ténor, qui introduisent une variation de couleur et d'affect en une sorte de dialectique de timbres soulignant la sobre grandeur du discours.

C'est toujours l'orchestre qui est à la source de l'ébouriffant finale du Concerto en ut mineur BWV 1060 qui nous est parvenu dans la version pour deux clavecins. Rien n'exclut cependant que la forme première ait pu être conçue pour deux violons, tandis que cette page est également souvent reconstituée avec violon et hautbois. Bach effectuait en tout état de cause le transfert de ce matériau aux claviers par l'affectation des deux lignes mélodiques instrumentales aux mains droites des clavecins. L'adaptation imaginée en l'occurrence par André Isoir est très différente du traitement qu'il a réservé aux œuvres concertantes précédentes, pour privilégier la formule du trio qui constitue un genre parmi les plus caractéristiques de l'écriture d'orgue. Le potentiel de trois plans sonores distincts sur deux claviers et pédalier, avec les possibilités ainsi ouvertes de croisement des voix solistes, est en effet de nature à restituer un discours complexe par un seul interprète. C'est ici le cas avec une habile répartition alternée des lignes mélodiques de la main droite des deux clavecins et de leur contrepoint entre les deux claviers de l'orgue, appuyée sur la ligne de basse à la pédale, parfois allégée pour en permettre l'exécution requérant cependant encore une virtuosité exigeante. Le souvenir des origines de ce concerto, peut-être pour deux violons, rapproche de fait toute cette démarche de celle de Bach explorant, comme ce sera notamment le cas dans ses six sonates, les riches possibilités du trio à l'orgue.

Le genre du trio, « a 2 clav. e Ped » selon la formule si fréquemment usitée chez lui, trouve dans ce programme plusieurs autres exploitations. En retenant le *Quoniam* de la messe luthérienne en Fa majeur BWV 233, Isoir sollicite d'emblée une écriture propice à la transposition directe dans ce registre : les trois lignes originales du violon solo, de la voix d'alto et de la basse du continuo trouvent aux claviers et au pédalier une restitution d'une parfaite clarté.

L'univers des cantates réserve aussi au transcripteur plusieurs opportunités dans ce domaine, indépendamment des autres sources d'inspiration qu'il lui suggère. Ainsi de l'Aria « Mein gläubiges Herze » de la cantate BWV 68, qui offre respectivement à la main droite, à la main gauche et à la pédale, les trois voix de soprano, de violoncelle piccolo *obbligato* et de basse continue puis, dans la seconde partie, celles de hautbois, de violon et de basse.

Il en va de même de l'Aria « Wenn die Frühlingslüfte streichen » de la cantate BWV 202, pour violon solo, soprano et basse. André Isoir y dépasse encore une fois très largement le travail d'adaptateur en complétant le texte d'origine, non pour chercher un vain *enrichissement*, mais bien pour atteindre à une nouvelle et authentique page d'orgue en trio.

Indépendamment de ce procédé d'écriture, d'autres éléments rapprochent parfois certaines de ces cantates. L'air de la cantate 68 évoqué plus haut est par exemple très étroitement inspiré du n°13, « Weil die wollenreichen Heerden », de la cantate de la chasse BWV 208. Mais dans cette œuvre, c'est en l'occurrence l'Aria de la déesse des troupeaux Pales, *Schafe können sicher weiden*, qu'André Isoir choisit de traiter en augmentant là encore le matériau de base. La réalisation d'un continuo et parfois l'invention d'un contrechant de la partie soliste viennent nourrir à l'orgue cette page de caractère pastoral, associant initialement deux flûtes à bec à la voix et à la basse continue.

La mélancolique sicilienne issue de la cantate 169 établit pour sa part un lien avec le domaine concertant. Le second mouvement du concerto pour clavecin et orchestre en mi majeur BWV 1053, lui-même transcrit d'un concerto de soliste perdu, est repris par Bach pour l'air d'alto, « Stirb in mir », de cette cantate pour le 18^{ème} dimanche après la Trinité. Sa configuration avec *organo obbligato* invite Isoir à concentrer son adaptation sur le matériau instrumental de cette page, en forme de retour à la source. On ne trouve ici en effet aucune trace de la ligne vocale de la cantate, mais bien le déploiement intégral de la main droite de l'orgue concertant, entouré de tout son appareil d'accompagnement.

Tel n'est pas le cas, dans un contexte différent, de l'air de ténor « Jesus Christus, Gottes Sohn » de la cantate *Christ lag in Todesbanden* BWV 4. L'orgue y affirme en taille l'allégresse pascalle jusqu'à la brutale rupture du silence précédant le court adagio qui marque la défaite de la mort. La reprise de l'alacrité initiale animée par la partie des deux violons à l'unisson, selon la technique italienne du concerto, s'appuie, comme au fil complet de l'air, sur une formule obstinée de continuo.

La Sonatina de l'*Actus Tragicus* BWV 106 témoigne pour sa part d'une atmosphère beaucoup plus sombre, empreinte d'une sérénité funèbre qui trouve dans les sonorités graves et flûtées de l'orgue la transposition fidèle de la rudimentaire nomenclature d'origine limitée à deux flûtes à bec, deux violes de gambe et continuo, constituant trois plans sonores identifiés.

Toutes ces références au monde des cantates et leur exploration à l'orgue rapprochent beaucoup l'entreprise d'André Isoir de celle de Bach lui-même, en particulier à travers ses chorals-transcriptions dits *Schübler*, du nom de son commanditaire et éditeur. C'est à la fin de sa vie à Leipzig que le cantor cherche pour l'occasion à transposer à l'orgue des chorals déjà traités dans des cantates, notamment dans le genre du trio et avec le souci de distinguer clairement le thème du cantique à travers le cantus firmus.

Le fameux choral *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645, ouvre la série des six titres de ce recueil. Quatrième numéro de la cantate éponyme BWV 140, il confie la mélodie au ténor avec une ritournelle d'accompagnement des cordes, dans le style d'un aria avec instrument soliste. L'orgue de Bach s'inscrit fidèlement dans ce dispositif et Isoir n'y déroge pas. Il extrapole cependant une réalisation de continuo, dont la subtilité et la discrétion ne doivent masquer ni l'ambition ni la hauteur de l'inspiration. Ici, point d'automatisme de basse chiffrée ni de remplissage d'harmonie, mais un véritable discours contrapuntique qui accompagne et enchâsse l'œuvre.

Il serait pourtant réducteur de ne s'attacher qu'à la séduction sonore du procédé pour ne pas distinguer comment il agit, à travers ce choral « concertant », tel un révélateur des multiples dimensions que traverse la musique de Bach. Indifféremment instrumentale ou vocale, profane ou religieuse, transposée d'un univers à l'autre sans altération de la pensée, disposant du concerto au *Collegium Musicum* comme à l'église selon l'usage requis, elle n'est tributaire d'aucune rigidité.

C'est ce qu'exalte aussi cette version originale du « choral du veilleur », qui réunit ici de surcroît symboliquement les deux interprètes grâce à un artifice technique : casque sur les oreilles lui diffusant la version originale du choral de Bach enregistré préalablement par Michel Bouvard, François Espinasse y superpose alors pour les mêmes micros le continuo imaginé par André Isoir. En forme d'hommage et de reconnaissance des deux artistes à leur ancien maître.



André ISOIR

par Michel Bouvard

C'est Michel Chapuis, lors de l'Académie de Semur en Auxois en juillet 1977, qui me conseilla d'aller travailler avec André Isoir. Le même été, je me rendis donc à Saint Bertrand de Comminges où le maître donnait un récital. Epoustouflant ! Sa transcription du concerto pour 4 clavecins de Bach, mais plus encore sa manière si personnelle de « jouer de l'orgue » tout simplement, firent de moi dans l'instant un fan. Une sorte d'orfèvre-magicien de l'orgue, dosant savamment dynamique et expression, raffinement extrême et intelligence musicale.

La classe d'orgue d'Orsay regorgeait cette année-là de personnalités très diverses : Pierre Jacquet, Christophe Simon, Jean-Michel Verneiges, François Clément, Makiko Hayashima, Henri Chesnais, Marie-Laure Cazaux... Cette dernière apportait le soleil de son accent toulousain et de son bon-vivre. Elle habitait juste à côté de l'école de musique, dans un logement si petit qu'elle avait dû tendre des fils... dans la salle d'orgue... pour faire sécher son linge ! André explosait de rire lorsqu'il arrivait pour les cours...

Fin pédagogue, il pouvait être aussi souvent patient, parfois cassant, d'une formule à l'emporte-pièce dont il avait le secret (du style « ça fait quand même un peu casque à pointe ! »). Bien qu'il soit passionné de facture et très savant sur beaucoup d'aspects musicologiques, ce qui dominait était de loin « l'esprit » et non « la lettre », à travers un véritable pragmatisme musical assumé, qui l'amenait à peaufiner parfois les partitions à sa sauce. C'était toujours très convaincant et on assumait aussi notre Isoir-mania ! Parallèlement, comme je suppléais à l'époque les organistes de St Séverin, les interprétations des uns et des autres faisaient l'objet de discussions passionnées. On se ruait sur les nouveaux disques (André enregistrait alors son intégrale Bach en vinyle !). Il fallait alors choisir entre les fresques visionnaires à la Chapuis, le volcan Chapelet, la perfection du détail d'Isoir, et la clarté analytique d'un Boyer...Quelles leçons, qui nous ont obligé à nous forger nos propres choix ! Il était ouvert à la discussion, tout en raffinant toujours plus nos suggestions ou idées, si bien qu'à la fin c'était quand même du Isoir ! Quelle imagination !

Les deux années suivantes, ce furent les cours d'impro sur le bel orgue Koenig du Temple d'Auteuil, où nous rejoignirent François Espinasse et Liuwe Tamminga. Là, la maîtrise du maître était...décourageante. Dès qu'on « bloquait » au milieu d'une exposition de fugue, il se mettait au clavier et donnait deux ou trois solutions lumineuses, avec contre-sujet obligé bien sûr, pour sortir de la « pétrole » ! Quels bons moments, et quels bons souvenirs !

Quelques années plus tard, alors que j’habitais Epinay sur Orge (Isoir disait : « Epinette sur orgue »), André m’invita pour une journée de pêche dans des étangs privés près de Palaiseau. Je découvris que de « l’Art de la fugue » à « l’Art de la pêche », quand on s’appelle Isoir il n’y a qu’un pas, et j’ai été une nouvelle fois fasciné par sa méticulosité et son sens du détail, depuis le tabouret à tiroirs-classeurs, jusqu’à une petite machine subtile pour attacher automatiquement le fil aux hameçons. Comme je ne prenais aucun poisson, à côté de lui, je m’éloignai à un moment vers un étang plus petit, un peu caché, où je pourrais au moins vivre ma « fanny » en solitaire. Et là, miracle, 2 truites coup sur coup...jusqu’à ce que André arrive en courant, mi-hilare mi-furieux : « sortez-vous de là Bon Dieu, on va se faire virer, c’est la réserve ! ». Parmi ses qualités, il a une bonne mémoire, car la dernière fois que je l’ai vu, il en riait encore !

André ISOIR

par François Espinasse

D'aussi loin que je me souviens, les enregistrements d'André Isoir avaient fortement marqué mon adolescence. Les albums microsillon du Livre d'Or de l'Orgue français (je les possède encore) que j'achetais petit à petit avec mon argent de poche ainsi que les premiers enregistrements de son intégrale Bach, furent une véritable révélation pour moi. Choix des instruments, inventivité, liberté dans le jeu et les choix d'interprétation, structuration du discours... tout concourait à me plaire définitivement.

Je le rencontrai pour la première fois vers l'âge de quinze ans dans la petite église du joli village médiéval de Cordes-sur-Ciel dans le Tarn où j'effectuais un stage de piano contemporain. C'était le lendemain du récital qu'il venait d'y donner. J'étais en train de travailler l'opus 11 d'Arnold Schönberg et je vois arriver André, son bagage et une demi-baguette de pain à la main. Il avait quelques heures à tuer avant de reprendre le train de retour. Quelle surprise et quel honneur de le voir s'approcher vers moi. Et nous parlâmes non pas d'orgue mais de Boulez, Dutilleul, Ligeti, Messiaen, Xenakis, compositeurs qui commençaient à me passionner à ce moment-là. Je lui fis part de mon désir d'étudier un jour avec lui car j'étais à l'époque solidement formé de A à Z par mon autre maître Xavier Darasse au conservatoire de Toulouse.

Plusieurs années donc et au sortir de la classe de Toulouse, je retournai voir André de passage à la Cathédrale d'Auch où il donnait un récital avec le violoniste Gérard Poulet. Il m'avait donné rendez-vous et je lui jouai quelques pièces. Il me dit : « que puis-je vous apprendre après Xavier Darasse? » Je n'avais que dix-neuf ans et j'avais encore tant de choses à apprendre mais voilà, mes études d'orgue étaient officiellement terminées... André me prît un an au conservatoire d'Orsay. Xavier Darasse, grand musicien et pédagogue, m'avait fait travailler en profondeur une part substantielle du répertoire d'orgue mais tout était allé si vite. André Isoir, sans vraiment bouleverser mon style de jeu, me permit de « décanter les choses », de prendre du recul, de faire sonner librement les instruments (et de s'y intéresser d'un point de vue de la facture), de desserrer quelque peu le « corset » études, didactique etc... Et tout cela pendant une seule année de pur plaisir de faire de la musique sous sa direction. Étais-je cependant suffisamment armé pour entamer une carrière d'organiste à vingt ans alors que les premiers concerts arrivaient ? Je restai encore une peu plus dans sa classe d'improvisation toujours dans le cadre du conservatoire d'Orsay. Cette classe était une vraie famille. Nulle rivalité entre nous, nulle tension. Nous étions une bande de copains, de frères et sœurs. Cette classe d'improvisation avait lieu une fois par semaine à l'église réformée d'Auteuil (où Madame Isoir était organiste) dans le XVI^e arrondissement. Nous venions y exercer notre oreille, harmoniser du grégorien, des chorals et du Duke Ellington, se planter lamentablement dans des strettes de fugue (surtout moi...), improviser de grands intermèdes symphoniques, se raconter nos joies et nos petits malheurs, se faire réparer sa voiture (par le maître) pour ceux qui en possédaient une, demander un conseil de bricolage ou de plomberie (toujours par le maître). Nous adorions par dessus tout l'humour ravageur d'André, toujours à propos.

A chaque étape de ma vie de musicien, de professeur, André (le Dédé) a su me dispenser ses bienveillants encouragements. Je suis donc personnellement très heureux de le remercier à travers l'enregistrement de cet album que j'ai la joie de partager avec mon ami Michel Bouvard, un frère qui faisait partie justement de cette bande du conservatoire d'Orsay. Merci à Michaël Adda, La Dolce Volta, Jean-Michel Verneiges, Ghislain Leroy (parfait assistant pour la registration), François Eckert, Marc Brodin (président du Conseil technique de l'orgue de Fère-en-Tardenois) et son équipe, Marie-Line Derlon (organiste titulaire) et tous ceux qui ont permis la réalisation de ce disque.



Michel Bouvard

Michel Bouvard mène depuis trente ans une double carrière de concertiste et de professeur. Reconnu sur la scène internationale comme un des interprètes français les plus attachants, invité à jouer régulièrement sur les plus beaux orgues historiques d'Europe, comme dans les salles de concerts d'Asie et du continent américain, il a donné plus d'un millier de concerts dans plus de 25 pays. Ces dernières années l'ont vu se produire notamment dans des capitales culturelles comme New-York, Tokyo, Madrid, Montreal, Milan, Rio de Janeiro, Amsterdam, Copenhague, St Petersburg, Seoul, Londres, New Orleans, Leipzig, San Francisco...

Michel Bouvard doit sa vocation à son grand-père Jean Bouvard, élève de Louis Vierne. Il a reçu sa formation au CNSM de Paris (classes d'écriture), puis dans la classe d'orgue et d'improvisation d'André Isoir, ainsi qu'auprès des organistes de Saint-Séverin (Jean Boyer, Francis Chapelet, Michel Chapuis). Un premier prix au Concours International de Toulouse (1983) marque le début de sa carrière. Appelé par Xavier Darasse pour lui succéder à la classe d'orgue du conservatoire de Toulouse en 1985, il poursuit son action en faveur du patrimoine de la ville et de la région, organisant avec son collègue Willem Jansen, concerts, visites, académies, concours internationaux... Tout ce travail de fond aboutira en 1996 à la création du Festival International « Toulouse-les-orgues », qu'il dirige durant sept années, et de la classe supérieure d'orgue du CESMD, fondée en 1994.

Il a été nommé en 1995 professeur d'orgue au CNSM de Paris avec son ami Olivier Latry.

Michel Bouvard est titulaire de l'orgue historique Cavaillé-Coll de la Basilique Saint-Sernin de Toulouse depuis 1996. En 2010, il a été désigné comme un des organistes « par quartier » de la Chapelle Royale du Château de Versailles. Il est Chevalier des Arts et Lettres.

Michel Bouvard

Over the past thirty years, Michel Bouvard has led a remarkable double career as concert artist and organ teacher. Recognised internationally as one of the most engaging French interpreters, he is regularly invited to perform upon the most beautiful historic organs throughout Europe, as well as in the great concert halls of Asia and prominent venues of North America. He has given more than 1,000 concerts in more than twenty-five countries. Within the past several years, he has performed in some of the greatest cultural centres of the world, including New York, Tokyo, Madrid, Montréal, Milan, Rio de Janeiro, Amsterdam, Copenhagen, St Petersburg, Seoul, London, Leipzig, New Orleans and San Francisco. In 2016, he will present the opening recital of the national convention of the American Guild of Organists before several thousand attendees in Houston, Texas.

Michel Bouvard is indebted to his grandfather, organist and composer Jean Bouvard, student of Louis Vierne, for inspiring him in his vocation. Michel received his early training at the Paris Conservatoire (music theory and musicianship classes), while studying organ and improvisation in the class of André Isoir. He also studied with the renowned organists of Saint-Séverin in Paris, Jean Boyer, Francis Chapelet and Michel Chapuis. In 1983 he won first prize at the international organ competition of Toulouse, which marked the start of his career. He was asked by Xavier Darasse to succeed him as director of the organ class at the Toulouse Conservatoire in 1985, and pursued Darasse's vision of partnership and collaboration with the city and region by organising concerts, organ tours, masterclasses and the international organ competition with his colleague Jan Willem Jansen. These efforts culminated in 1996 in the creation of the international organ festival Toulouse les Orgues, which he directed for seven years, and the establishment of the Centre d'Études Supérieures de Musique et de Danse de Toulouse, a highly selective graduate-level programme for organists wishing to study on the many historic organs in the Toulouse region. In 1995, Michel Bouvard was appointed Professor of Organ at the Paris Conservatoire (CNSM de Paris) with his friend and colleague Olivier Latry.

Michel Bouvard has been the titular organist of the renowned Cavallé-Coll organ of the Romanesque Basilica of Saint-Sernin in Toulouse since 1996. In 2010 he was appointed as one of the four principal organists of the Chapelle Royale at Versailles Palace.



François Espinasse

Né en 1961, François Espinasse effectue ses études musicales au Conservatoire National de Région de Toulouse. Premier prix d'orgue dans la classe de Xavier Darasse en 1980, il se perfectionne l'année suivante avec André Isoir. Il est lauréat des concours internationaux de Toulouse (musique contemporaine en 1986) et de Tokyo-Musashino au Japon en 1988.

Organiste co-titulaire de l'église Saint-Séverin à Paris, il est également professeur d'orgue au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon ainsi que membre rapporteur de la Commission Supérieure des Monuments Historiques (section orgues). En 2010, il a été nommé organiste titulaire « par quartiers » de l'orgue de la Chapelle Royale du Château de Versailles avec ses collègues Michel Bouvard Frédéric Desenclos et Jean-Baptiste Robin.

Sa carrière de concertiste et de professeur invité pour des masterclasses l'a amené à se produire dans plus d'une vingtaine de pays jusqu'à présent. Il est également invité régulièrement à participer aux jurys des concours d'orgue internationaux. Il est membre du comité artistique du Concours de Chartres.

Ses enregistrements discographiques ont été salués par la critique.

Passionné par la création contemporaine, il collabore régulièrement avec des compositeurs notamment Gilbert Amy, Pierre Farago, Betsy Jolas, Philippe Hurel dont il a créé des œuvres.

Il est membre du comité fondateur de la revue française Orgues Nouvelles et membre du conseil d'administration de l'association Orgue en France.

François Espinasse

François Espinasse was born in 1961. He studied under Xavier Darasse at the Conservatoire de Toulouse. In 1980 he was awarded the Premier Prix for the organ, and the next year he went on to postgraduate studies under André Isoir. He was a prizewinner at international competitions in Toulouse ('contemporary music' category, 1986) and Musashino (Japan, 1988).

François Espinasse is co-titular organist at the Église Saint-Séverin in Paris; he also teaches at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon and is a member of the National Commission for the Preservation of Historic Monuments (organ department). In 2010 he was appointed Organist *par quartier* of the Chapelle Royale at Versailles Palace alongside his colleagues Michel Bouvard, Frédéric Desenclos and Jean-Baptiste Robin.

As a concert musician and guest teacher, François Espinasse has visited more than twenty countries. Moreover, he also sits on the juries of several international organ competitions.

His recordings never fail to draw glowing praise from the critics. A passionate exponent of contemporary music, Espinasse frequently premieres works by living composers.



Orgue Georg-Westenfelder Fère-en-Tardenois (France) (1990)

I. Grand-Orgue

Quintaton 16
Montre 8
Gambe 8
Flûte-Bourdon 8
Unda Maris 8
Prestant 4
Flûte 4'
Doublette 2
Flûte 2
Nazard 2 2/3
Tierce 1 3/5
Siflet 1
Fourniture V
Cornet V
Trompette (Basse et Dessus) 8
Voix humaine 8

II. Positif

Quintaton 8
Bourdon 8
Prestant 4
Flûte 4
Quinte 1 1/3
Doublette 2
Sesquialtera II
Cymbale IV
Cromorne 8

III. Pédale

Soubasse 32
Flûte 16
Flûte 8
Flûte 4
Flûte 2
Trombone 16
Trompette 8
Chalumeau 4

Accouplements I/II
Tirasses I et II
Tremblants

L'orgue de l'église Sainte-Macre de Fère-en-Tardenois est un instrument dû au facteur Georg Westenfelder. Achevé en septembre 1990, il est officiellement inauguré en avril 1991 par André Isoir. Cette construction a résulté de souhaits convergents de la municipalité et du Conseil général de l'Aisne, en concertation avec la Fédération départementale des Amis des Orgues de l'Aisne, de doter le sud de l'Aisne d'un instrument digne d'intérêt musical susceptible d'enrichir le patrimoine départemental.

C'est initialement le projet du facteur Alain Leclere, installé dans le Gers, qui est retenu par une commission d'élus, d'organistes et d'experts en 1984. Les travaux engagés pour la réalisation d'un orgue d'une vingtaine de jeux sont interrompus en 1987 par la disparition prématurée du jeune artisan, laissant quelques éléments de buffet, de mécanique et de tuyauterie.

La Manufacture d'orgues luxembourgeoise Westenfelder, qui n'avait pas participé au premier appel d'offres, est alors sollicitée pour la reprise du chantier ; un projet est élaboré sur une base entièrement renouvelée et élargie, conservant seulement le soubassement du grand corps et la structure du positif dorsal construits par l'entreprise précédente. L'esthétique musicale dominante est d'inspiration germanique, sans souci de reconstitution précise afin de privilégier un très large répertoire. La conception du buffet tient compte des origines de la présence d'un orgue dans cette église depuis le XVIe siècle, et témoigne de l'influence encore sensible de la Renaissance. Les 33 jeux sont répartis sur 2 claviers et pédalier.

Cet instrument complète désormais l'éventail des orgues de l'Aisne, et prend rang parmi les réalisations musicales les plus intéressantes aux côtés de Saint-Michel en Thiérache (classique français), Laon (romantique et symphonique), Saint-Quentin ou Soissons (néo-classiques). Il fait déjà l'objet de nombreux enregistrements discographiques.





WESTPHAL
1800
LUDWIGSBURG

The pipe organ at Sainte-Macre Church in Fère-en-Tardenois (in north-east France) is an instrument we owe to organ builder Georg Westenfelder. It was completed in September 1990 and officially inaugurated by André Isoir in April 1991. The organ's creation was the result of a common desire by the town and the Conseil Général de l'Aisne (Aisne County Council), in conjunction with the Fédération départementale des Amis des Orgues de l'Aisne (Aisne Association of Organ Friends), to equip the southern Aisne region with an instrument of musical interest that may enrich the local heritage.

Originally, the project of organ builder Alain Leclère – based in Gers (south-west France) – was selected by a committee of elected representatives, organists and experts in 1984. The work undertaken for the building of a pipe organ of about twenty stops was interrupted in 1987 by the untimely death of the young craftsman, leaving a few organ cases, mechanical elements and pipe elements behind.

Westenfelder's Manufacture d'orgues luxembourgeoise, which had not taken part in the first invitation to tender, was then approached for the completion of the work; the project was completely reworked and expanded, keeping only the lower case of the great organ and the structure of the choir organ built by the previous company. The main musical aesthetic design is Germanic-inspired, and no specific instructions were given to allow for a wide repertoire. The case design takes into account the presence of a pipe organ in the church since the 16th century, and shows the still noticeable influence of the Renaissance. The 33 stops are spread across two keyboards and pedals.

This instrument now completes the range of local organs, ranking among the most significant musical achievements of the Aisne area, together with that of Saint-Michel en Thiérache (French classical), Laon (romantic and symphonic), Saint-Quentin and Soissons (neoclassical). It has already been used for numerous recordings.



The cantata sinfonia that opens this disc immediately reveals the nature of its programme. From Bach to Isoir, the parody technique that reuses the same musical material in different instrumental or vocal contexts is illustrated in particularly radical fashion here. For this piece takes its substance from the Preludio of the Partita no.3 for unaccompanied violin BWV1006, of which Bach subsequently made an expanded concertante version for organ and orchestra intended to introduce cantatas: the work written for the inauguration of the new Leipzig town council in 1731 (*Wir danken dir, Gott* BWV 29, scored for three trumpets, kettledrums, two oboes, strings and obbligato organ) and, before that, the cantata *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* BWV 120a, in which the avatar of the violin prelude opens the second part. André Isoir has therefore continued the process by transposing these pages in his turn for solo organ, in a twofold stance of fidelity and adaptation that reproduces the essence of the initial musical ideas.

Most of the works recorded here, some of them among Bach's most famous, have undergone successive transformations, evolutions and enrichments of this kind; sometimes the composer himself had already subjected them to a variety of metamorphoses before André Isoir took them up and turned them into pure organ works. As in Bach, this form of assimilation draws without distinction on sources instrumental or vocal, sacred or secular, from the chorale to the sonata and the cantata to the concerto, and results in genuine recreations.

Such an approach is neither more nor less than that of Bach himself when he appropriated the music of Vivaldi and his contemporaries or exploited his own output for new purposes. Hence, for example, the violin not only inspires the developments of this overture to an election cantata or, by way of individual fragments from concertos, a number of other concertante movements of the same nature; it also provides a source of nourishment for solo keyboard works. The Fugue in D minor of the Prelude and Fugue for organ BWV 539, for instance, is extrapolated from the second movement of the Sonata no.1 for unaccompanied violin BWV 1001, also extant in a version for lute. This, the only piece in the programme exclusively from the hand of Bach, a polyphonic expansion of the original material, tells us a great deal about the freedom of the transcriber's attitude to his model.

Isoir adopts a similar attitude in choosing to replace the brief Prelude conceived by the composer for this diptych with his own adaptation of the first movement of the same Sonata BWV 1001, thus reuniting it with the fugue as in the work for violin. Going beyond mere transposition, he explores in depth how best to acclimatise the work to its new medium, objectivising what remains implicit in the strings from the harmonic or contrapuntal point of view, an approach entirely in keeping with the composer's treatment of the fugue.

This magisterial personalisation of the texture is also the hallmark of the transformation of the Concerto for four harpsichords BWV 1065, which Bach himself transcribed from Vivaldi's Concerto for four violins op.3 no.10. Thus Isoir was obliged virtually to recompose the work in a spirit respecting both its sources. True to his constant aim of penetrating its essence, he eliminates, sifts and reconstitutes the material, bringing new pleasure to the ear, which is flattered by the illusion created through an effective exploitation of the organ's potential. This transcription, like several others, went through a number of stages before reaching its final form in 1985 – the year of the Bach tercentenary! One has memories of various concerts, reflecting his long frequentation of the work, and of the further refinements he kept adding, sometimes in the course of recitals at which the maestro reduced the orchestral score at sight . . .

The Aria of the Overture (Orchestral Suite) no.3 BWV 1068, steeped in the French style, on a slow and subtly dancing rhythm, was again originally written for strings. Isoir chose shrewdly when he selected this justly famous and endlessly adapted movement for organ transcription. He brings something new to its broad, soothing theme thanks to a simple idea: he twice reprises the melody in the tenor, thus introducing a variation of colour and affect in a sort of dialectic of timbres that underlines the sober grandeur of the discourse.

It is again the orchestra that provides the source of the breathtaking finale of the Concerto in C minor BWV 1060, which has come down to us in its version for two harpsichords. But the possibility cannot be excluded that it was initially conceived for two violins, and the work has often been reconstructed as a concerto for violin and oboe. At any rate, Bach transferred this material to keyboard instruments by assigning the two melodic lines to the right hands of the two harpsichordists. As it happens, André Isoir's adaptation is very different from his treatment of the concertante works discussed earlier: here he opts for the trio formula, which is one of the most characteristic textures in organ music. This situation is explained by the potential of three distinct layers of sound on two keyboards and pedalboard, with the possibilities they open up for interweaving the solo voices, which make it possible for a single performer to present a complex discourse. Such is the case here, with the melodic lines of the right hand of the two harpsichords and their counterpoint skilfully divided between the two manuals of the organ and underpinned in the pedal by the bass line, which is sometimes simplified to make it performable but still calls for exacting virtuosity. The evocation of the origins of this concerto, perhaps for two violins, necessarily links this approach with that of Bach when he explores the rich possibilities of the organ trio, as was notably to be the case in his six sonatas.

The form of the trio 'a 2 clav. e Ped', as Bach frequently calls it, is exploited in several other ways in this programme. In the 'Quoniam' of the Lutheran Mass in F major BWV 233, Isoir chose a style of writing inherently suited to direct transposition into an instrumental trio texture: the three original lines – solo violin, solo alto and instrumental bass – are reproduced with perfect clarity on the two manuals and pedalboard.

The universe of the cantatas also provides the transcriber with a number of opportunities in this domain, quite apart from the other sources of inspiration it may suggest. A fine example is the aria 'Mein gläubiges Herze' (well known in English as 'My heart ever faithful') from the Cantata BWV 68, which presents three voices in right hand, left hand and pedal respectively: first of all soprano, obbligato violoncello piccolo and basso continuo, then, in the second part, oboe, violin and bass.

Equally fruitful material is the aria 'Wenn die Frühlingslüfte streichen' from the Cantata BWV 202, for soprano, solo violin and basso continuo. Here once again André Isoir goes far beyond the process of simple adaptation by completing the original text, not with the vain intention of *enriching* it, but in order to obtain a new and idiomatic organ piece in trio texture.

Independently of this compositional device, there are sometimes other elements that connect some of these cantatas. For example, the aria from Cantata BWV 68 mentioned earlier is closely modelled on no.13, 'Weil die wollenreichen Herden', of the 'Hunt' Cantata BWV 208. In the latter work, however, it was the aria for the deity of flocks and herds Pales, 'Schafe können sicher weiden' (familiar in English as 'Sheep may safely graze'), that André Isoir decided to arrange, again expanding the basic material. The realisation of a continuo part and sometimes the invention of a countermelody to the solo part add substance on the organ to this pastoral movement, which originally combined two recorders with the vocal line and the basso continuo.

The melancholic siciliana from the Cantata BWV 169 establishes a link with the concertante domain. Bach reused the second movement of the Harpsichord Concerto in E major BWV 1053, itself transcribed from a lost solo concerto, for the alto aria, 'Stirb in mir', of this cantata for the eighteenth Sunday after Trinity. Its configuration with *organo obbligato* prompts Isoir to concentrate his adaptation on the instrumental material of this piece by going back to its source. Here we find no trace of the cantata's vocal line, but instead the concertante organ's right-hand part is unfolded in full, surrounded by its complete apparatus of accompaniment.

Such is not the case, in a different context, with the tenor aria 'Jesus Christus, Gottes Sohn' from the Cantata *Christ lag in Todesbanden* BWV 4. Here the organ asserts the joy of Easter with the vocal line en taille until the abrupt break in mood caused by the silence preceding the short adagio which marks the point at which death is overcome. The reprise of the initial vivacity, animated by the two violins in unison, in accordance with Italian concerto technique, is supported, as it is throughout the aria, by an ostinato figure in the continuo.

The Sonatina of the 'Actus tragicus' Cantata BWV 106 presents a much darker atmosphere, imbued with a funereal serenity. The grave, flute-like timbres of the organ faithfully reflect the bare original scoring for two recorders, two bass viols and continuo, which constitute three identifiable layers of sound.

All these references to the world of the cantatas and their exploration on the organ bring André Isoir's undertaking very close to that of Bach himself, in particular with respect to his chorale transcriptions known as the 'Schübler' Chorales, after the publisher who commissioned and issued them. It was at the end of his life, in Leipzig, that the Kantor sought an opportunity of transferring to the organ a number of chorales he had already set in his cantatas, notably in the trio style, with the hymn tune given prominence through presentation as a cantus firmus.

The famous chorale *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 opens the set of six titles in the Schübler anthology. The original vocal setting, the fourth number of the cantata of the same name, BWV 140, places the melody in the tenor, with an accompanying ritornello on the strings, in the style of an aria with solo instrument. Bach's organ transcription remains faithful to this layout, and Isoir does not diverge from it. Nevertheless, he extrapolates from it a continuo realisation whose subtlety and discretion should not be allowed to obscure the ambition and elevated nature of its inspiration. Here is no automatism in the figured bass, no mere harmonic filling, but a genuine contrapuntal discourse that accompanies and dovetails with the existing work.

Yet it would be restrictive to dwell only on the sonic appeal of the device without pointing out how it acts, in this 'concertante' chorale, to reveal the multiple dimensions traversed by Bach's music. Making no distinction between instrumental and vocal, secular and sacred, transposed from one universe to the other without any modification of the musical idea, making use of the concerto in the Collegium Musicum as in church according to the appointed custom, it is free of all rigidity.

And that, too, is glorified by this unique version of the celebrated chorale 'Zion hears the watchmen singing'. In the present recording, moreover, the piece symbolically unites the two performers thanks to a technical trick: wearing headphones that play him Bach's original version of the chorale, recorded earlier by Michel Bouvard, François Espinasse superimposes on it, for the same microphones, the continuo devised by André Isoir, as a tribute and a token of gratitude from the two artists to their former teacher.



André ISOIR

by Michel Bouvard

It was Michel Chapuis, at the Semur-en-Auxois Academy in July 1977, who advised me to go and work with André Isoir. So, that same summer, I decided to head for Saint-Bertrand-de-Comminges where the master was giving a recital. It was breathtaking! His transcription of Bach's Concerto for four harpsichords and, especially, the highly personal way he had of simply "playing the organ" made an instant fan out of me – he was like some goldsmith-magician of the organ, mixing dynamism and expression, extreme refinement and musical intelligence in the perfect proportions.

That same year, the organ class at the Orsay Conservatoire was full of very different personalities: Pierre Jacquet, Christophe Simon, Jean-Michel Verneiges, François Clément, Makiko Hayashima, Henri Chesnais, Marie-Laure Cazaux . . . Marie-Laure delighted us with her warm Toulouse accent and lust for life. She lived right next to the music school, in a flat that was so small that, in order to dry her laundry, she had to set up clotheslines... in the organ room! André would burst out laughing every time he came in for class.

André was a subtle teacher, often patient but sometimes curt, with one of those cut-and-dry comments of which he alone had the secret (e.g., “still, this sounds a bit blitzkrieg aggressive to me!”). Despite his fascination for organ building and his expertise in many musicological domains, the “spirit” very much prevailed over the “letter”, through a genuine musical pragmatism that sometimes led him to polish up the scores in his own particular way. The result was always very convincing and nurtured our “Isoir-mania”! In addition, as I worked as a replacement organist at Saint-Séverin at the time, our interpretations were the subject of passionate discussions. We would pounce on the new releases (André was then recording Bach’s complete organ works on vinyl). You had to choose between Chapuis’s visionary frescoes, Chapelet’s volcanic productions, Isoir’s manicured perfection and Boyer’s analytical clarity... What lessons they taught us, forcing us to make our own choices! André was open to discussion, while constantly refining our suggestions or ideas, so much so that the final result always sounded like Isoir. What an imagination he had!

For the next two years he gave us improvisation courses on the beautiful Koenig organ in the Auteuil Reformed Church, where François Espinasse and Liuwe Tamminga joined us. There, the master’s command was a little disheartening. As soon as you were “stuck” in the middle of a fugue exposition, he would sit at the keyboard and suggest a couple of enlightened solutions, together with a countersubject of course, to get us out of trouble! Those were some happy moments. What good memories we shared!

A few years later, when I lived in Épinay-sur-Orge (Isoir called it “Spinnet-upon-Organ), he invited me for a day of fishing at a private lake near Palaiseau. I then discovered that, when your name is André Isoir, there is a thin line between the “art of fugue” and the “art of fishing”; once again, I was fascinated by his meticulousness and sense of detail, from the stool fitted with filing drawers to the clever little machine he had devised to tie the line to the hook automatically. After quite a while waiting for the fish to bite, I decided to step away towards a smaller, hidden lake, where my “defeat” would go unnoticed. And then, a miracle happened: I caught two trout in a row... until André came rushing over and said, half amused, half furious: “Get out of here! Good Lord, you’re going to get us kicked out: this is the fish reserve!” Amongst other qualities, he has a good memory; the last time I saw him, he was still laughing about it!

André ISOIR

by François Espinasse

Since my teenage years, André Isoir's recordings have remained deeply engraved in my memory. The *Livre d'Or de l'Orgue français* vinyl records (I still have them), which I collected one by one with my pocket money, together with his first recordings of Bach's complete organ works, were quite a revelation. Everything – his choice of instruments, his creativity, his freedom of style and interpretation, his way of structuring the discourse – made me a lifelong fan.

I first met him when I was about fifteen or sixteen, in the small church of Cordes-sur-Ciel, a pretty medieval village in the south-west of France where I was attending a contemporary piano training course. It was the day after he had given a recital. I was working on Arnold Schoenberg's op.11 when I saw André coming in, carrying his luggage and half a baguette. He had a few hours to kill before taking his train back home. What a surprise and honour it was to see him walking towards me! And the subject of conversation was not the organ but Boulez, Dutilleux, Ligeti, Messiaen and Xenakis, all the composers who were beginning to fascinate me back then. I told him about my wish to study with him someday – at the time, I was undergoing rigorous training with another teacher and mentor, Xavier Darasse, at the Toulouse Conservatoire.

So, a few years later, after I finished my course in Toulouse, I went to see André at Auch Cathedral where he was giving a recital with the violinist Gérard Poulet. I had made an appointment with him and I played a few pieces for him. 'What can I teach you after Xavier Darasse?' he asked me. I was only nineteen at the time and there was still so much I had to learn, but my organ studies were officially over. However, André took me with him for a year at the Orsay Conservatoire. Xavier Darasse, as a great musician and teacher, had made me study a major part of the organ repertoire in depth, yet it had flown by so fast. André Isoir, without radically changing my playing style, allowed me to 'let the dust settle', to step back, to let the instruments sound freely (and to take an interest in how they were built), to loosen up the academic and educational 'corset', and so on – all that in just one year of pure bliss under his direction. Still, with my first concerts coming in, was I sufficiently equipped to begin an organist's career at the age of twenty? I decided to stay a little longer in his improvisation class, still at the Orsay Conservatoire. It was like a true family there; no rivalry among us, no tension whatsoever – we were a bunch of friends, brothers and sisters. The improvisation course took place once a week at Auteuil Reformed Church (where Mrs Isoir played the organ), in the 16th arrondissement of Paris. We went there to exercise our ear, harmonise Gregorian chant, chorales or Duke Ellington pieces, mess up our fugue strettos (especially me!), improvise great symphonic interludes, share our joys and petty woes, get our car fixed (by the master himself) for those who had one, or ask for some DIY or plumbing advice (again from the master). Most of all we loved André's scathing, spot-on sense of humour.

At each stage of my life as a musician or as a teacher, André (also known as *Le Dédé*) has had the capacity to give me benevolent encouragement. I am therefore very happy to be able to thank him with this album, the recording of which I am thrilled to share with my friend Michel Bouvard, one of my 'brothers' from the Orsay Conservatoire gang. I also wish to thank Michaël Adda, La Dolce Volta, Jean-Michel Verneiges, Ghislain Leroy (the perfect registration assistant), François Eckert, Marc Brodin (président of *Conseil technique de l'orgue de Fère-en-Tardenois*) and Marie-Line Derlon (incumbent organist of the Saint-Macre Church in Fère-en-Tardenois) and all those who have made the recording of this album possible.

Également disponible / Also available / 好評発売中



JS. BACH J.S. バッハ
Intégrale de l'œuvre pour orgue
オルガン作品集

LDV153.7 / TT' 17h02



JS. BACH J.S. バッハ
L'orgue concertant
オルガン作品集
Sinfonias, sonates & concertos
シンフォニア、ソナタ、協奏曲

André ISOIR アンドレ・イゾワール

LDV118.0 / TT' 3h18



JS. BACH J.S. バッハ
L'Art de la Fugue BWV1080
フーガの技法 BWV1080

LDV200 / TT' 78'41



Le livre d'or de l'orgue français
フランス・オルガン音楽の至宝
Clérambault, Couperin, Grigny...
クレランポー、クーブラン、グリニー ほか

LDV147.2 / TT' 7h09



© La Prima Volta 2015 & © La Dolce Volta 2016
Enregistrement : 28-30 septembre 2015 (Église Sainte-Macre de Fère-en-Tardenois)
Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : François Eckert (Sonomaître)

Textes : Jean-Michel Verneiges
Traduction et relecture : Charles Johnston & Pierre-Yves Raoult (GB)

Couverture et illustrations: © Jean-Pierre Gilson
Crédits photos : © Yannick Coupanec - DR Fonds Isoir

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV26

In memoriam Christophe Simon

