

MONUMENT

Bach / Kurtág - Bartók

YIN-YANG piano duo

Inge Spinette & Jan Michiels

FUGA LIBERA





MONUMENT

	Johann Sebastian Bach (1685-1750) / György Kurtág (1926°)*	
01	Liebster Jesu wir sind hier, BWV 633 (a)	1'28
02	Christum wir sollen loben schon, BWV 611	1'25
03	Christe, du Lamm Gottes, BWV 619 (a)	1'02

	Béla Bartók (1881-1945)	
	Suite for two pianos, Op. 4b, BB 122 (1941) (transcription of Orchestral Suite No. 2, Op. 4, BB 40)	
04	Serenata	6'29
05	Allegro diabolico	8'36
06	Scena della Puszta	8'08
07	Per finire	6'48

	Johann Sebastian Bach / György Kurtág*	
08	O Lamm Gottes unschuldig, BWV 618	2'19
09	Gott, durch deine Güte, BWV 600	0'58
10	Nun komm' der Heiden Heiland, BWV 599	1'13
11	Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn, BWV 601	1'18

	Béla Bartók	
	Két Kép (Two Images), Op. 10, BB 59 (1910) (transcription for two pianos by Zoltán Kocsis, 1978)	
12	Virágzás	7'14
13	A falu tánca	9'02

	Johann Sebastian Bach / György Kurtág*	
14	Dies sind die heil'gen zehn Gebot', BWV 635	0'53
15	Alle Menschen müssen sterben, BWV 643	1'12

- | | | |
|----|--|------|
| 16 | Aus tiefer Not schrei' ich zu dir, BWV 687 | 3'04 |
| 17 | Das alte Jahr vergangen ist, BWV 614 | 2'02 |

Béla Bartók

Seven pieces for two pianos from *Mikrokosmos*, BB 120 (1939-40)

(transcriptions of *Mikrokosmos*, BB 105)

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 18 | Bulgarian Rhythm | 1'10 |
| 19 | Chord and Trill Study | 1'06 |
| 20 | Perpetuum Mobile | 0'59 |
| 21 | Short Canon and its Inversion | 0'50 |
| 22 | New Hungarian Folk Song | 0'56 |
| 23 | Chromatic Invention | 1'06 |
| 24 | Ostinato | 2'23 |

Johann Sebastian Bach / György Kurtág*

- | | | |
|----|--|------|
| 25 | Christe, du Lamm Gottes, BWV 619 (b) | 0'56 |
| 26 | Ach wie wichtig, ach wie flüchtig, BWV 644 | 0'45 |
| 27 | Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 633 (b) | 1'26 |

3

* Chorale preludes for organ by J. S. Bach (*Orgelbüchlein*): transcriptions for two pianos by G. Kurtág

YIN-YANG piano duo

Inge Spinette & Jan Michiels

www.ingespINETTE.be

www.michielsjan.be

DAVIDSFONDS
UITGEVERIJ



CONCERTGEBOUW
BRUGGE

Recording: 20-22 June 2012, Concertgebouw Brugge (Belgium) – Recording engineer, artistic direction, editing, mastering: Yannick Willox (Acoustic Recording Service) – Piano tuner: Kristof Van De Sompel (Maene) – Cover picture: North Sea #11, On Selecting Vibrations © Katrien Vermeire - Courtesy of the artist – Design: mpointproduction – Executive Producer: Frederik Styns.

MONUMENT

In 1928, Béla Bartók looked back on his years as a composer in search of himself at the very beginning of the twentieth century: 'People were satiated with that type of [Romantic] music and were beginning to look about for a different kind of art. Of course, this groping was partially conscious and partially subconscious. I too was groping, reacting first to one composer and then another.' Right from the start of the Second Suite for orchestra (op.4), the influence of the symphonic poems of Franz Liszt and Richard Strauss may be clearly heard. The pastoral-expressive character of the first movement is reinforced by a mastery of classical form that Bartók learnt from Beethoven and Brahms: each thematic element is a variant of or derived from the initial melody. The second movement, a scherzo, is also characterised by a strict form (sonata form), but in the central section all hell breaks loose in a diabolic fugato perhaps inspired by the 'Mephisto' fugato of Liszt's *Faust-Symphonie* or the virtuoso fugato in the same composer's Sonata, of which Bartók was a great champion. Bartók was subsequently to develop this diabolic character in several piano miniatures such as the *Bear Dance*. No one has described this momentum better than György Ligeti: 'This was the time when a Europe grown too old, a silver rose imprisoned in a glass case – delicate lace, charabanc rides, childhood memories of cake at teatime – was suddenly invaded by wolves, bears, the whole disturbing world of the steppes and the taiga . . . the dark reaches of our souls . . . Bartók invoked what nobody before him had had the courage to conjure up, the subterranean, unknown world . . .' The third movement of the suite presents a highly

remarkable combination: an echo of Wagner's *Tristan* in the Hungarian Puszta . . . The bass clarinet solo with which it begins makes one think both of the celebrated cor anglais solo in the third act of *Tristan und Isolde* and of the *tárogató*, a woodwind instrument typical of Hungarian folk music. Moreover, the late Romantic harmonies are inspired by the nineteenth-century pseudo-folksong *Magyar nóta* ('Hungarian song'). And already the conclusion of this *Scena della Puszta* opens up other perspectives: 'As early as 1905, I ended a composition in F sharp minor with the chord F#-A-C#-E. Hence, in this closing chord, the seventh figures as a consonant interval. At the time a close of this kind was something out of the ordinary: only in works by Debussy . . . could a parallel case be found. It is true that at the time in question, I was not as yet acquainted with these Debussy compositions' (Bartók, 1928). It is only in the fourth movement (composed a year and a half later) that authentic Hungarian peasant music and the pure air of the Transylvanian mountains make their entrance in Bartók's orchestral music: the principal theme is pentatonic and harmonised modally (elements that seem to be basic features of Hungarian folk music, which Bartók started to explore in the field with Zoltán Kodály from 1907 onwards). But in certain transitional passages the chromaticism of Wagner, Liszt, and above all Strauss still rears its head.

This orchestral suite, then, is a multifaceted composition in stylistic terms and shows the young Bartók working at full stretch in his passionate search for a personal style. After a performance by the Berliner Philharmoniker on 2 January 1909, he noted the audience reaction: 'Two camps, hisses on the one side, a storm of enthusiastic applause on the other.' A few months later, the Budapest press proclaimed: 'This music is a malevolent, ingenious monstrosity' (review in the *Pester Lloyd* of the concert of 22 November 1909). Bartók continued to nurture and improve the work for the rest of his life – he finally made a version for two pianos in America in 1941, in order to bolster his concert repertoire with his wife Dittá. The subtitles 'Serenata', 'Allegro diabolico', 'Scena della Puszta' and 'Per finire' also date from this period.

Unfortunately, we possess no recording of this suite by Dittá and Béla, but many other recordings have stood the test of time: they allow us to hear that Bartók was one of the greatest pianists of his time, building on the very finest Romantic traditions. The pianist Andor Foldes, who turned the pages for Bartók when he played Schubert, tells us this: ‘I was led into a different world, a world the existence of which I had never known before – Bartók’s world, which, strange as it may seem, revealed itself to me first through his playing of this work by a romantic composer from another century. The love and reverence with which Bartók doted on every single note of the Schubert Fantasy first stunned, then enchanted me . . . I could not help but believe my own ears. Anybody who could play the piano with such heart, who could interpret the work of another so basically different composer with such humility, could not possibly be a rabid revolutionary, a dangerous radical. . . The message coming to me from Bartók’s piano playing was clear, forceful and unequivocal.’ Foldes points out two essential characteristics of Bartók’s playing: ‘an uncanny sense of rhythm’ and ‘an unbelievable sense of tone-colour and tone quality’. This undoubtedly links him to Claude Debussy, whose music (which he came to know in 1907 through Kodály – again!) had made an immense impact on Bartók. Perhaps the title of his next orchestral work, *Két Kép* (Two Images) was directly inspired by the sets of *Images* that Debussy wrote from 1905 onwards. In any case, we can state that Bartók rid himself here of the dual stylistic personality of his op.4 and set out resolutely on a new musical path where Debussy and eastern European folk music met. The first Image depicts a scene of nature, while the second portrays a Romanian-style dance. Both movements use the whole-tone scale as basic material. This youthful masterpiece, composed in the summer of 1910, was arranged for two pianos by Zoltán Kocsis in 1978. During the years around the First World War, Bartók continued his research and became involved, whether he liked it or not, in the debate over the new music of his era, in which all the modernists, like Schoenberg or Stravinsky, were pelted with labels such as linear, vertical, objective, impersonal,

polytonal, atonal, and so forth. Bartók hated all such labels, and was to declare in 1937: 'I must state that my entire music is determined by instinct and sensibility; useless to ask me why I did write this or that, why so and why not so. I could not give an explanation, except that I felt this way, I wrote it down this way.'

Around 1926, his musical instinct focused on Johann Sebastian Bach and the Italian Baroque in an attempt to purge his music of all superfluous pathos. This resulted in a series of famous piano works: the Sonata, the suite *Out of Doors*, the *Nine Little Pieces*, and the First Concerto. In that same year, he laid the foundation stone of a monumental work of pedagogy, *Mikrokosmos* – six books of piano miniatures, the first two of which were written for his son Péter. Here the composer, pianist, ethnomusicologist and pedagogue produced a synthesis of eastern European folk music and western European art music. The musicologist László Somfai has described *Mikrokosmos* as 'an exceptionally detailed guide to Bartók's whole world and a potential key to the hidden narrative of several of his major compositions'. The composer worked at this corpus between 1926 and 1939 – in 1940, he made a version of seven pieces for Dittá and himself to play.

At the end of the twentieth century a counterpart to *Mikrokosmos* appeared: György Kurtág's *Játékok* (Games), which has now reached a total of eight volumes. While the first two parts still clearly betray a pedagogical intention, from the fifth part onwards these 'Games' acquire the subtitle 'diary entries and personal messages': a microcosm that becomes the key to Kurtág's macrocosm. The composer himself says that the music of Bartók is his mother tongue – which is more or less to name the whole history of western music as the breeding ground for his own works. And so that includes Bach too: on the sidelines of *Játékok*, a variety of transcriptions (by and for György and Márta Kurtág) of Bach's chorale arrangements from the *Orgelbüchlein* have been published since 1973. Albert Schweitzer praised the latter

∞ collection as ‘the dictionary of Bach’s musical language’ and ‘the key to understanding the music of Bach in general’. Anyone who has heard György and Márta Kurtág play one of these chorale arrangements knows that in these transcriptions the ‘key’ genuinely does open the door to a fuller grasp of Bach’s music. When one asks Kurtág if he really believes in Bach’s religious faith, he replies: ‘I do not know. I toy with the idea. Consciously, I’m certainly an atheist, but I do not say it out loud, because if I look at Bach, I cannot be an atheist. . . . His music never stops praying. And how can I get closer if I look at him from the outside?’ These transcriptions, in which Kurtág discovers Bach from the inside, bring to mind the Hungarian poet Attila József, who wrote in 1936 that we should listen to and understand the music of Bach through that of Bartók. Bartók was a masterly interpreter of Bach, as one realises from reading his transcription of the Trio Sonata BWV 530. What a pity it is that no recording exists of the concert of 4 May 1937 in Budapest when Bach’s concertos for three keyboards were played by Bartók, Ernő Dohnányi, and Edwin Fischer! The present recording is a tribute to Bartók, Bach and Kurtág, and to two great piano duos: Dittá and Béla Bartók and Márta and György Kurtág. We don’t compose ourselves – that’s why we have composed a programme: a monument to Bartók supported by pillars in the shape of Bach chorales in a Kurtágian landscape.

Jan Michiels

(Translation: Charles Johnston)

YIN-YANG PIANO DUO

Inge Spinette and Jan Michiels have been playing piano duets since 1988 and have gradually built up a repertoire ranging from Mozart’s sonatas to the latest contemporary works: from four-handed performances on the Tangentenflügel to two electronically transformed pianos in Stockhausen’s *Mantra*. Between those two extremes there are so many gems for a ‘miniature orchestra’ of four hands on one or two keyboards. Karel Goeyvaerts, among others, very much liked their almost

Romantic interpretation of his serial Sonata for two pianos. György and Márta Kurtág were also delighted by their playing during a workshop in the Orpheusinstituut (Ghent). They have recorded works by Mozart, Schubert, Brahms, Debussy, Bartók (the Sonata for two pianos and percussion with Gert François and Bart Quartier), Goeyvaerts, and Kurtág. A piano duo as a bridge between very divergent styles.

INGE SPINETTE

Inge Spinette first studied the piano in Brussels, where she obtained her advanced diploma with honours, before specialising in song accompaniment at the Guildhall School of Music and Drama in London. Her teachers were Graham Johnson, Robin Bowman, and Irwin Gage. She also benefited from the teaching of Helmut Deutsch, Gérard Souzay, and Dalton Baldwin. Since 1992 she has been attached to the Théâtre Royal de La Monnaie in Brussels, where she was engaged by Antonio Pappano and Kazushi Ono. She is regularly in demand to accompany song competitions, including the International Queen Elisabeth of Belgium Music Competition (2000-04). She has also accompanied masterclasses by Vera Rosza, Lucienne Van Deyck, Grace Bumbry, and José van Dam, among others. As a song accompanist she has appeared on many leading concert platforms in Belgium, as well as at the Concertgebouw (Amsterdam), the Musikverein (Vienna), the O.M.M.A (Athens), the Théâtre du Châtelet (Paris), and the Opéra de Lille. Inge Spinette has appeared in concert with such singers as José van Dam, Sophie Koch, Ekaterina Gubanova, Christianne Stotijn, and Iwona Sobotk, and for some time has formed a regular duo with Hendrickje Van Kerckhove, Ilse Eerens, Rolande Van der Paal, Yves Saelens, and Jan Van der Crabben. With the last-named she won the Grand Prix du Disque Lyrique (Paris, 2000) for their recording of songs by Duparc, Fauré, and Debussy (Fuga Libera). She has also recorded three CDs of works by Wolf, Tosti, Schumann, Beethoven, Strauss, Schubert and Grieg with the tenor Yves Saelens (Eufoda). Inge Spinette runs a song accompaniment class at the Royal Brussels Conservatory.

JAN MICHIELS

Jan Michiels (°1966) studied with Abel Matthys at the Royal Conservatory of Brussels. From 1988 to 1993 he studied at the Hochschule der Künste in Berlin under the direction of Hans Leygraf – he was awarded an exceptional distinction for his interpretations of Bartók's Second Piano Concerto and Ligeti's Etudes. Some career highlights: Tenuto laureate (1988); winner of the E. Durllet competition (1989); laureate of the international Queen Elisabeth International Competition (1991); JM/Cera Prize for musicians (1992); Festival Star of the Flanders Festival (1996); laureate of the 'Gouden Vleugels/KBC Muziekprijs' (2006); doctorate in the arts (title of the doctorate: 'teatro dell'ascolto', inspired by Luigi Nono's *Prometeo*) in 2011. Jan Michiels is currently active as piano professor at the Royal Conservatory of Brussels, where he also directed the contemporary music class for eight years. He has conducted masterclasses in London, Murcia, Hamburg, Oslo, Montepulciano, and Szombathely. Jan Michiels regularly performs as a soloist or with chamber ensembles in several musical centres in Europe and Asia, and with conductors such as David Angus, Stefan Asbury, Serge Baudo, Peter Eötvös, Yannick Nézet-Séguin, and Kazushi Ono, as well as with dance productions by Anne Teresa De Keersmaecker, Vincent Dunoyer, and Sen Hea Ha. His repertoire extends from Bach to today. Apart from his many radio recordings, he has also made CDs of works by Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Busoni, Debussy, Dvořák, Janáček, Liszt, Rachmaninoff, Ligeti, Kurtág, and Goeyvaerts, among others. He has also performed a range of complete cycles, including all the Beethoven sonatas, the complete piano works of Schoenberg, Webern and Berg, and the complete chamber music with piano of Johannes Brahms.



©Mirjam Devriendt

Inge Spinette & Jan Michiels.

MONUMENT

En 1928, Béla Bartók revint sur ses années, au tout début du 20^e siècle, de compositeur en recherche : « Les gens étaient rassasiés de ce genre de musique [romantique] et commençaient à rechercher un autre type d'art. Bien sûr, ce tâtonnement était en partie conscient et en partie inconscient. Moi aussi je tâtonnais, réagissant d'abord à un compositeur puis à un autre ». Dès le début de la seconde *Suite* pour orchestre (op. 4), l'influence des poèmes symphoniques de Franz Liszt et de Richard Strauss se fait clairement entendre. Le caractère expressif pastoral du premier mouvement est renforcé par une maîtrise de la forme classique apprise de Beethoven et de Brahms : chaque élément thématique est une variation ou un dérivé de la mélodie initiale. Le deuxième mouvement, un scherzo, est également caractérisée par une forme rigoureuse (sonate), mais dans la partie centrale l'enfer se déchaîne dans un fugato diabolique probablement inspiré du Méphisto-fugato de la *Faust-Symphonie* ou du fugato virtuose de la Sonate de Liszt, dont Bartók était un grand défenseur. Bartók développera ensuite ce caractère diabolique dans plusieurs miniatures pour clavier (comme la *Danse de l'ours*, par exemple). Personne n'a mieux décrit cet aspect que György Ligeti : « C'est le moment où une Europe trop vieille, une rose d'argent emprisonnée sous verre – tendre dentelle, voyages en char à banc, souvenirs au goût d'enfance des gâteaux à l'heure du thé – est soudain envahie par des loups, des ours, tout ce monde inquiétant des steppes et des taïgas [...] ténèbres de notre âme [...]. Bartók a invoqué ce qu'avant lui personne n'avait eu le courage d'invoquer, le monde souterrain, inconnu [...] ». Le troisième mouvement de cette suite

présente une combinaison tout à fait remarquable : un écho de *Tristan* de Wagner dans la Puszta hongroise... Le solo de clarinette basse avec lequel elle commence fait à la fois penser au célèbre solo de cor anglais du troisième acte de *Tristan und Isolde* et au taragote – un instrument à vent en bois typique de la musique populaire hongroise. Les harmonies du romantisme tardif sont en outre inspirées de la chanson pseudo-folklorique du 19^e siècle *Magyar nóta* (« chanson hongroise »). La fin de cette scène de Puszta ouvre d'autres perspectives : « Dès 1905, j'ai achevé une composition en *fa* dièse mineur avec l'accord *fa#-la-do#-mi*. Ainsi, dans cet accord final, la septième sonne comme un intervalle consonnant. À l'époque, une fin de ce genre sortait de l'ordinaire : ce n'est que dans les œuvres de Debussy [...] que l'on pouvait trouver exemple semblable. Il est vrai que à l'époque en question, je n'étais pas aussi familier des compositions de Debussy qu'aujourd'hui » (Bartók, 1928). Ce n'est que dans le quatrième mouvement (composé un an et demi plus tard) que l'authentique musique paysanne hongroise et l'air pur des montagnes de Transylvanie font leur entrée dans la musique orchestrale de Bartók : le thème principal est pentatonique et harmonisé de façon modale (caractéristiques qui semblent être de base dans la musique populaire hongroise, que Bartók commença à explorer avec Zoltán Kodály à partir de 1907). Mais dans certains passages de transition, le chromatisme de Wagner, de Liszt et surtout de Strauss pointe son nez. Cette suite pour orchestre est également une œuvre aux multiples facettes stylistiques et montre un jeune Bartók à la recherche passionnée d'un style personnel. Après une représentation par les Berliner Philharmoniker, le 2 janvier 1909, il nota la réaction du public : « Deux camps, des sifflements d'un côté, une tempête d'applaudissements enthousiastes de l'autre ». Quelques mois plus tard, la critique proclama à Budapest : « Cette musique est une monstruosité malveillante et ingénieuse » (*Pester Lloyd*, à propos du concert du 22 novembre 1909). Bartók continua toute sa vie à nourrir et à améliorer l'œuvre – il en fit finalement une version pour deux pianos en 1941, en Amérique, pour étoffer son répertoire de concert avec sa femme Dittá. Les

sous-titres « *Serenata* », « *Allegro diabolico* », « *Scena della Puszta* » et « *Per finire* » datent également de cette époque.

Malheureusement, nous n'avons aucun enregistrement de cette suite par Dittá et Béla, mais de nombreux autres enregistrements ont résisté à l'épreuve du temps : ils nous font entendre un Bartók parmi les plus grands pianistes de son temps, au jeu bâti sur les meilleures traditions romantiques. Le pianiste Andor Foldes, qui tourna les pages pour Bartók interprétant Schubert, nous dit ceci : « Je fus projeté dans un monde différent, un monde dont je ne connaissais pas l'existence auparavant – le monde de Bartók qui, aussi étrange que cela puisse sembler, se révéla à moi d'abord par son interprétation de l'œuvre d'un compositeur romantique d'un autre siècle. L'amour et la révérence avec lesquels il célébrait chacune des notes de la *Fantaisie* de Schubert m'étonnèrent d'abord, pour m'enchanter ensuite [...]. Je ne pouvais pas m'empêcher de croire mes propres oreilles. Quelqu'un qui pouvait jouer du piano avec un tel cœur, qui pouvait interpréter l'œuvre d'un autre compositeur, si fondamentalement différente, avec une telle humilité, ne pouvait être un révolutionnaire enragé, un dangereux extrémiste. [...] Le message que m'envoya le jeu de Bartók au piano était clair, percutant et sans équivoque. » Foldes pointe deux caractéristiques essentielles du jeu de Bartók : « un sens du rythme étonnant » et « un incroyable sens de la couleur et de la qualité sonore ». Cela le relie sans aucun doute à Claude Debussy, dont la musique (qu'il apprit à connaître en 1907 via Kodály – encore lui !) avait fait sur Bartók une immense impression. Peut-être le titre de son œuvre orchestrale suivante, *Két Kép* (« Deux Images »), est-il directement inspiré des recueils *Images* que Debussy écrivit à partir de 1905... Dans tous les cas, il est évident que Bartók s'est débarrassé ici de la double personnalité stylistique de son op. 4 et s'est résolument lancé dans une nouvelle voie musicale sur laquelle se croisent Debussy et la musique populaire d'Europe de l'Est. Dans la première « image », une scène de la nature est dépeinte tandis que la suivante

fait entendre une danse de type roumain. Les deux parties utilisent la gamme par tons complète comme matériau de base. Ce chef-d'œuvre de jeunesse, composé à l'été 1910, sera adapté pour deux pianos par Zoltán Kocsis en 1978. Durant les années autour de la Première Guerre mondiale, Bartók continua ses recherches et il fut impliqué, volontairement ou non, dans des discussions sur la musique contemporaine de son temps lors desquelles tous les modernistes, comme Schoenberg ou Stravinsky, furent bombardés de qualificatifs tels que linéaire, vertical, objectif, impersonnel, polytonal, atonal, ... Bartók détestait les étiquettes et dirait en 1937 : « Je dois dire que ma musique est entièrement déterminée par l'instinct et la sensibilité ; il est inutile de me demander pourquoi j'ai écrit ceci ou cela, pourquoi comme ceci et pourquoi comme cela. Je ne pourrais pas donner d'explication, sauf que je le sentais de cette façon, je l'ai écrit de cette façon ».

Vers 1926, son instinct musical se focalisa sur Johann Sebastian Bach et le baroque italien, dans une tentative de chasser tout pathétique superflu de sa musique. Il en résulta une série de célèbres œuvres pour piano : la *Sonate*, la suite *En Plein Air*, les *Neuf petites pièces* et le premier *Concerto*. En cette même année, il posa la première pierre d'une monumentale œuvre pédagogique : *Mikrokosmos* – six recueils de miniatures pour piano, dont les deux premiers furent écrits pour son fils Péter ; le compositeur, pianiste, ethnomusicologue et pédagogue en fit une synthèse de la musique populaire de l'Europe orientale et de la musique d'art occidentale. Le musicologue László Somfai décrira ainsi *Mikrokosmos* : « Un guide extrêmement détaillé de l'univers de Bartók et une éventuelle clef pour comprendre le récit caché de plusieurs de ses œuvres les plus importantes ». Bartók travailla sur ce corpus entre 1926 et 1939 – en 1940, il en fit une version de sept pièces pour Dittá et lui-même.

À la fin du 20^e siècle parut un pendant de *Mikrokosmos* : *Játékok* (« Jeux » – actuellement au nombre de huit volumes) de György Kurtág. Alors que les deux premières

parties trahissent clairement une intention pédagogique, les *Jeux*, à partir de la cinquième partie, sont sous-titrés « notes de journal – messages personnels » : un microcosme, clef du macrocosme de Kurtág. Selon ses propres mots, la musique de Bartók est sa langue maternelle – ce qui revient à peu près à faire de toute l’histoire de la musique occidentale le terreau de sa propre musique. Et donc Bach, aussi : en marge de *Játékok*, depuis 1973 paraissent diverses transcriptions (par et pour György et Márta Kurtág) d’arrangements de chorals de Bach extraits de l’*Orgelbüchlein*. Albert Schweitzer a salué cette collection comme étant « le dictionnaire du langage musical de Bach » et « la clef de la compréhension de la musique de Bach en général ». Quiconque a jamais entendu György et Márta Kurtág jouer l’un de ces arrangements de chorals sait que ces pages aident réellement à la compréhension de Bach. Si l’on demande à Kurtág s’il croit au culte de Bach, il répond ceci : « Je ne sais pas. Je joue avec cette idée. Consciemment, je suis certainement athée, mais je ne le dis pas tout haut parce que si je contemple Bach, je ne peux pas l’être [...]. Sa musique ne s’arrête jamais de prier. Et comment puis-je m’en rapprocher si je le regarde de l’extérieur ? » Ces transcriptions, grâce auxquelles Kurtág a découvert Bach de l’intérieur, rappellent le poète hongrois Attila József, qui en 1936 écrivit que la musique de Bach devrait être écoutée et comprise à partir de celle de Bartók. Bartók était un maître dans l’interprétation de Bach – la lecture de sa transcription de la *Sonate en trio* BWV 530 le prouve. Quel dommage qu’aucun enregistrement n’existe de ce concert du 4 mai 1937 à Budapest, avec des concertos de Bach pour trois claviers joués par Bartók, Ernő Dohnányi et Edwin Fischer ! Le présent enregistrement est un hommage à Bartók, Bach et Kurtág, ainsi qu’à deux grands duos de piano : Dittá et Béla Bartók d’une part et Márta et György Kurtág de l’autre. Nous ne composons pas nous-mêmes – c’est pourquoi nous avons composé un programme : un monument Bartók soutenu par des colonnes en forme de chorals de Bach dans un paysage Kurtágien.

Jan Michiels

(Traduction : Catherine Meeùs)

YIN-YANG DUO

Inge Spinette et Jan Michiels jouent en duo depuis 1988. Leur répertoire s'étend des sonates de Mozart aux dernières productions contemporaines, du *Tangentenflügel* (piano à tangentes) à deux pianos transformés électroniquement pour *Mantra* de Stockhausen. Ils cultivent les innombrables joyaux que l'on trouve entre ces deux extrêmes, dédiés à cet « orchestre en miniature » à quatre mains, sur un ou deux pianos. Parmi d'autres, Karel Goeyvaerts a énormément apprécié leur interprétation quasi romantique de sa *Sonate* sérielle pour deux pianos. György et Márta Kurtág ont également été séduits par leur jeu, entendu lors d'un *workshop* à l'Institut Orpheus de Gand. Le duo Spinette-Michiels a enregistré des œuvres de Mozart, de Schubert, de Brahms, de Debussy, de Bartók (la *Sonate* pour deux pianos et percussion avec Gert François et Bart Quartier), de Goeyvaerts et de Kurtág. Un duo de piano comme pont entre les styles les plus divers.

INGE SPINETTE

Inge Spinette étudie d'abord le piano à Bruxelles, où elle obtient le diplôme supérieur avec les honneurs, avant de se spécialiser dans l'accompagnement du lied à la Guildhall School of Music and Drama de Londres-Barbican. Elle a pour professeurs Graham Johnson, Robin Bowman et Irwin Gage et bénéficie également des enseignements de Helmut Deutsch, de Gérard Souzay et de Dalton Baldwin. Depuis 1992, elle est attachée au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles, engagée par Antonio Pappano et Kazushi Ono. Elle est régulièrement sollicitée pour accompagner des concours de chant, dont le Concours musical international reine Élisabeth de Belgique (2000-2004). Elle accompagne également les masterclasses de Vera Rosza, de Lucienne Van Deyck, de Grace Bumbry, de José van Dam... On a pu l'entendre en sa qualité d'accompagnatrice de lieder sur de nombreuses grandes scènes en Belgique ainsi qu'au Concertgebouw d'Amsterdam, au Musikverein de Vienne, à l'O.M.M.A d'Athènes, au Théâtre du Châtelet à Paris ou encore à l'Opéra de Lille. Inge

Spinette s'est produite en concert avec entre autres José van Dam, Sophie Koch, Ekaterina Gubanova, Christianne Stotijn et Iwona Sobotka et joue depuis quelque temps en duo avec Hendrickje Van Kerckhove, Ilse Eerens, Rolande Van der Paal, Yves Saelens et Jan Van der Crabben. Elle a remporté avec ce dernier le Grand Prix du Disque lyrique (Paris, 2000) pour leur enregistrement de mélodies de Duparc, Fauré et Debussy (Fuga Libera). Elle a par ailleurs enregistré avec le ténor Yves Saelens trois CDs d'œuvres de Wolf, Tosti, Schumann, Beethoven, Strauss, Schubert et Grieg (Eufoda). Inge Spinette est chargée d'une classe d'accompagnement du lied au Conservatoire royal de Bruxelles.

JAN MICHIELS

Jan Michiels (1966) étudie auprès d'Abel Matthys au Conservatoire royal de Bruxelles. Il travaille ensuite sous la direction de Hans Leygraf à la Hochschule der Künste de Berlin – et reçoit une distinction spéciale pour ses interprétations des *Études* de Ligeti et du second *Concerto* pour piano de Bartók. Citons quelques moments remarquables de sa carrière : lauréat du concours Tenuto (1988) ; premier lauréat du Prix international Emmanuel Durllet (1989) ; lauréat du Concours musical international reine Élisabeth de Belgique (1991) ; prix JM/Cera (1992) ; 'star' du Festival de Flandres (1996) ; lauréat du 'Gouden Vleugels/KBC Muziekprijs' (2006) ; doctorat en arts (avec la plus grande distinction – présentation d'un *teatro dell'ascolto* inspiré par le *Nouveau Prométhée* de Luigi Nono, 2011). Jan Michiels est professeur de piano au Conservatoire royal de Bruxelles, où il a également dirigé la classe de musique contemporaine pendant huit ans. Il a donné des masterclasses à Londres, à Murcia, à Hambourg, à Oslo, à Montepulciano et à Szombathely. Il joue régulièrement comme soliste ou avec des ensembles de musique de chambre dans différents centres musicaux en Europe et en Asie, sous la direction de chefs d'orchestre tels que David Angus, Stefan Asbury, Serge Baudo, Peter Eötvös, Yannick Nézet-Séguin ou Kazushi Ono, mais aussi avec des chorégraphes comme Anne Teresa De

Keersmaecker, Vincent Dunoyer et Sen Hea Ha. Son répertoire s'étend de Bach aux compositeurs de notre époque. Outre plusieurs enregistrements pour la radio, il a entre autres gravé sur CD des œuvres de Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Busoni, Debussy, Dvořák, Janáček, Liszt, Rachmaninov, Ligeti, Kurtág et Goeyvaerts. Jan Michiels a réalisé diverses intégrales, parmi lesquelles les *Sonates* de Beethoven, l'œuvre pour piano de Schoenberg, Webern et Berg, ou la musique de chambre avec piano de Johannes Brahms.

MONUMENT

In 1928 blikte Béla Bartók terug op zijn jaren als zoekend componist in het prille begin van de twintigste eeuw: “De mensen waren verzadigd van dat type (romantische) muziek en begonnen te zoeken naar een nieuw soort kunst. Uiteraard gebeurde deze zoektocht deels bewust, deels onbewust. Ook ik was zoekende, als reactie op het werk van verschillende componisten.” Van bij het begin van de Tweede Orkestsuite (opus 4) is inderdaad duidelijk de invloed hoorbaar van de symfonische gedichten van Franz Liszt en Richard Strauss. Het pastoraal-expressieve karakter van het eerste deel wordt versterkt door een klassieke vormbeheersing die Bartók van Beethoven en Brahms leerde: elk thematisch element is een variante of afgeleide van de beginmelodie. Ook het tweede deel – een scherzo – wordt gekenmerkt door een strenge vorm (een sonatevorm), maar in het middendeel breekt de hel los gedurende een duivels fugato dat wellicht geïnspireerd werd door het Mephistofugato uit Liszts Faustsymfonie of door het virtuoze fugato uit Liszts Sonate, waarvan Bartók een groot pleitbezorger was. Het is dit duivelse karakter dat Bartók verder zou ontwikkelen in diverse klavierminiaturen (zoals bv. de ‘Berendans’). Niemand heeft dit momentum beter omschreven dan György Ligeti: “Het is het moment waarop een té oud Europa, een zilveren roos gevangen onder glas, – teer kantwerk; reizen in een open koets; jeugdherinneringen aan de smaak van taart op het uur van de thee – plotseling wordt aangevallen door wolven, door beren, de hele wereld zich zorgen makend om de steppes en de taiga’s (...) duisternis van onze ziel (...). Bartók heeft datgene opgeroepen, datgene waarvoor niemand tot dan toe de moed had gehad: de onderwereld, onbekend (...)”.

Het derde deel van deze suite presenteert ons een hoogst merkwaardige combinatie: een echo van Wagners 'Tristan' in de Hongaarse Puszta... De basklarinetsolo waarmee dit deel aanvangt doet tegelijkertijd denken aan de beroemde Engelse hoornsolo uit de derde acte van 'Tristan und Isolde' als aan de 'tárogató' – een houtblaasinstrument uit de Hongaarse volksmuziek. De laatromantische harmonieën zijn hier tevens geënt op de negentiende-eeuwse pseudofolkloristische 'Magyar nóta' ('Hongaars Lied'). Al opent het einde van deze puszta-scène ook andere perspectieven: "Reeds in 1905 voltooide ik een compositie in f klein met het akkoord FIS-A-CIS-E. In dit slotakkoord fungeert de septiem als een consonant interval. In die tijd was een slotakkoord van die aard bijzonder ongewoon: enkel in de werken van Debussy (...) konden gelijkaardige gevallen gevonden worden. Het is waar dat ik op dat moment nog niet zo bekend was met deze composities van Debussy" (Bartók, 1928). Het is pas in het vierde deel (dat anderhalf jaar later werd gecomponeerd) dat de authentieke Hongaarse boerenmuziek en de heldere lucht van het Transylvanisch gebergte zijn intrede doet in Bartóks orkestmuziek: het hoofdthema is pentatonisch en wordt modaal geharmoniseerd (wat basiskenmerken bleken te zijn van de Hongaarse volksmuziek, die Bartók samen met Zoltán Kodály te velde begon te exploreren vanaf 1907). Maar in enkele overgangspassages komt de chromatiek van Wagner, Liszt en vooral Strauss de kop opsteken. Deze orkestsuite is dan ook een stilistisch veelgelaagd werk en toont de jonge Bartók voluit in zijn passionele zoektocht naar een eigen stijl. Na een uitvoering door de Berliner Philharmoniker op 2 januari 1909 noteerde hij als publieke reactie: "gejauw aan de ene kant, een storm van enthousiast applaus aan de andere kant". Enkele maanden later luidde in Budapest de kritiek: "Deze muziek is een gevaarlijk, ingenieus gedrocht" (in de *Pester Lloyd* na het concert van 22 november 1909). Bartók bleef het werk zijn ganse verdere leven koesteren én verbeteren – uiteindelijk maakte hij er in 1941 in Amerika ook een versie voor twee piano's van, om zijn concertrepertoire met zijn vrouw Dittá te stofferen. De ondertitels Serenata, Allegro diabolico, Scena della Puszta en Per finire dateren eveneens uit die tijd.

Jammer genoeg hebben we geen opname van deze suite onder de handen van Dittá en Béla, maar talrijke andere opnames hebben wel de tand des tijds doorstaan. En daar kunnen we horen dat Bartók één van de grootste pianisten van zijn tijd was, voortbouwend op de allerbeste romantische tradities. Via de pianist Andor Foldes horen we iemand die de blaadjes omsloeg voor een Schubert-spelende Bartók: “Ik werd binnengeleid in een nieuwe wereld, een wereld waarvan ik het bestaan niet kende – Bartóks wereld, die, hoe gek het ook moge lijken, zich aan mij openbaarde door zijn uitvoering van een werk van een romantische componist uit een andere eeuw. De liefde en eerbied waarmee Bartók elke noot van de Schubert Fantasie bezaaide, verbaasde me eerst, en betoverde me daarna... (...) Ik kon mijn oren niet geloven. Iedereen die de piano met zo’n hart bespelen kon, die het werk van een andere – zo verschillende – componist kon interpreteren met zoveel waardigheid, kon geen dolle revolutionair of een gevaarlijke radicaal zijn. (...) De boodschap die van Bartóks pianospel tot mij kwam was helder, krachtig en ondubbelzinnig.” Foldes vermeldt tevens twee essentiële karakteristieken van Bartóks pianospel: “een geheimzinnig gevoel voor ritme” en “een ongelooflijk gevoel voor toonkleur en toonkwaliteit”. Dit verbindt hem zonder twijfel met Claude Debussy, wiens muziek (die hij in 1907 leerde kennen via (opnieuw!) Kodály) op Bartók een immense indruk naliet. Misschien is de titel ‘Két Kép’ (‘Twee Beelden’) van zijn volgend orkestwerk wel rechtstreeks geïnspireerd door de bundels ‘Images’ die Debussy schreef vanaf 1905. In elk geval kunnen we stellen dat Bartók hier de stilistische Januskop van zijn opus 4 van zich afwierp en resoluut koos voor een nieuwe muzikale weg waarop Debussy en de Oost-Europese volksmuziek elkaar ontmoeten. In het eerste ‘Beeld’ wordt een natuurtafereel geschilderd terwijl het daaropvolgende deel een Roemeens aandoende dans ten tonele brengt. Beide delen gebruiken de heletonstoonladder als basismateriaal. In 1978 bewerkte Zoltán Kocsis dit jeugdig meesterwerk (ontstaan in de zomer van 1910) voor twee piano’s. Tijdens de jaren rond de Eerste Wereldoorlog ging Bartóks zoektocht verder en werd hij willens

nillens betrokken in het debat over de moderne muziek van zijn tijd, waarin elke nieuwlichter à la Schoenberg of Stravinsky werd bekogeld met labels als lineair, verticaal, objectief, onpersoonlijk, polytonaal, atonaal... Bartók haatte elk label en zou in 1937 zeggen: “Ik moet stellen dat al mijn muziek gedetermineerd wordt door instinct en gevoeligheid; onnodig om me te vragen waarom ik dit of dat schreef, waarom zo en niet anders. Ik zou geen verklaring kunnen geven, behalve dat ik het neerschreef zoals ik het voelde.”

Rond 1926 richtte zijn muzikaal instinct zich op Johann Sebastian Bach en de Italiaanse Barok, in een poging om alle overbodige pathetiek uit zijn muziek te weren. Dat resulteerde in een beroemde reeks pianowerken: de Sonate, de Suite ‘In Open Lucht’, de Negen Klavierstukken en het Eerste Pianoconcerto. Maar in datzelfde jaar werd ook de eerste steen gelegd van een monumentaal pedagogisch werk: de ‘Mikrokosmos’ – zes bundels pianominiaturen waarvan de eerste twee geschreven werden voor zijn zoon Péter en waarin de componist, pianist, ethnomusicoloog en pedagoog Bartók samenvloeien in een synthese van Oosterse volksmuziek en Westerse kunstmuziek. De musicoloog László Somfai omschreef ‘Mikrokosmos’ als volgt: “een uitzonderlijk gedetailleerde gids voor Bartóks hele wereld, en een potentiële sleutel tot het verborgen verhaal van verschillende van zijn belangrijkste composities”. Bartók heeft aan dit corpus gewerkt vanaf 1926 tot 1939 – in 1940 maakte hij een versie van zeven stukken eruit voor Dittá en hemzelf.

Op het einde van de twintigste eeuw ontstond een pendant voor ‘Mikrokosmos’: de ‘Játékok’ (‘Spelen’ – tot nu toe 8 volumes) van György Kurtág. Waar de eerste twee delen hier nog duidelijk een pedagogisch opzet verraden krijgen de ‘Spelen’ vanaf het vijfde deel als ondertitel ‘dagboeknotities – persoonlijke boodschappen’: een mikrokosmos die de sleutel wordt voor de makrokosmos van de componist Kurtág. Hij zegt zelf dat de muziek van Bartók zijn moedertaal is – daarnaast is ongeveer de

ganse westerse muziekgeschiedenis te noemen als humus voor zijn muziek. En dus ook Bach: in de marge van de 'Játékok' ontstonden sinds 1973 diverse transcripties (door en voor György én Márta Kurtág) van Bachs koraalbewerkingen uit het 'Orgelbüchlein'. Albert Schweitzer roemde deze verzameling als "het woordenboek van Bachs toontaal" en als de "sleutel tot het inzicht in de muziek van Bach". Wie György en Márta Kurtág ooit één van deze koraalbewerkingen heeft horen spelen weet dat in deze bladzijden de sleutel tot Bach werkelijk ook een deur doet opengaan. Als men Kurtág vraagt of hij ook echt gelooft in Bachs godsdienst krijgen we het volgende antwoord: "Ik weet het niet. Ik speel met de idee. Bewust ben ik zeker een atheïst, maar ik zeg het niet luidop, omdat, wanneer ik naar Bach kijk, ik geen atheïst kan zijn (...) Zijn muziek stopt nooit met bidden. En hoe kan ik dichterbij hem komen wanneer ik naar hem kijk van buitenaf?" Deze transcripties, waarin Kurtág Bach van binnenuit ontdekt doen ons ook denken aan de Hongaarse dichter Attila József, die in 1936 zei dat we Bach moeten horen en begrijpen vanuit de muziek van Bartók. Bartók was ook een meesterlijk Bachvertolker – dat kunnen we onder andere vaststellen bij het lezen van zijn transcriptie van de Triosonate BWV 530. En wat is het toch jammer dat er geen opname bestaat van een concert in Budapest op 4 mei 1937 met Bachs concerti voor drie klavieren door Bartók, Ernő Dohnányi én Edwin Fischer... Deze opname is een hommage aan Bartók, Bach én Kurtág – en tevens aan twee grote pianoduo's: Dittá en Béla Bartók enerzijds en Márta en György Kurtág anderzijds. Zelf componeren wij niet – daarom componeerden wij een programma: een 'Bartókmonument' ondersteund door Bachkoralen als zuilen in een Kurtágiaans landschap.

Jan Michiels

YIN-YANG PIANODUO

Inge Spinette en Jan Michiels vormden hun pianoduo in 1988. Sindsdien hebben ze een breed repertoire opgebouwd, van Mozarts sonaten tot de laatste hedendaagse werken, en van de vierhandige uitvoeringen op de Tangentenflügel tot de twee elektronisch geconverteerde piano's in Stockhausens 'Mantra'. Tussen die twee extremen bevinden zich ontelbare parels voor dit miniatuurorkest – piano vierhandig of twee piano's. Karel Goeyvaerts o.a. hield van hun quasi romantische uitvoering van zijn seriële Sonata voor twee piano's. György en Márta Kurtág prezen ook bijzonder hun uitvoeringen tijdens een workshop in het Orpheusinstituut in Gent. Ze hebben werken opgenomen van Mozart, Schubert, Brahms, Debussy, Bartók (de Sonate voor twee piano's en slagwerk met Gert François en Bart Quartier), Goeyvaerts en Kurtág. Een pianoduo als een brug tussen zeer uiteenlopende stijlen.

INGE SPINETTE

Inge Spinette studeerde eerst piano in Brussel waar ze het Hoger Diploma met grote onderscheiding behaalde en specialiseerde zich vervolgens in liedbegeleiding in de Guildhall School of Music and Drama in London-Barbican. Haar leraars waren Graham Johnson, Robin Bowman, Irwin Gage. Ze volgde verder les bij Helmut Deutsch, Gérard Souzay en Dalton Baldwin. Sinds 1992 is ze verbonden aan de Koninklijke Muntchouwburg in Brussel waar ze werd aangenomen door Antonio Pappano en Kazushi Ono. Ze wordt regelmatig gevraagd om zangwedstrijden te begeleiden waaronder de Koningin Elisabethwedstrijd (2000-2004). Ook begeleidde ze masterclasses van Vera Rosza, Lucienne Van Deyck, Grace Bumbry, José van Dam... Als liedbegeleidster was ze te horen op de belangrijkste podia in België, evenals in het Concertgebouw (Amsterdam), Musikverein (Wenen), O.M.M.A (Athene), Théâtre du Châtelet (Parijs), Opéra de Lille... Inge Spinette concerteerde met José van Dam, Sophie Koch, Ekaterina Gubanova, Christianne Stotijn, Iwona Sobotka..., en vormt sinds geruime tijd duo's met Hendrickje Van Kerckhove, Ilse Eerens, Rolande Van der Paal, Yves Saelens en Jan Van der Crabben. Met laatstgenoemde behaalde ze de

Grand Prix du Disque lyrique (Parijs, 2000) met de opname van Franse Mélodies van Duparc, Fauré en Debussy (Fuga Libera). Met tenor Yves Saelens nam ze drie cd's op (Eufoda) met werken van Wolf, Tosti, Schumann, Beethoven, Strauss, Schubert en Grieg. Inge Spinette heeft ook een klas liedbegeleiding aan het Koninklijk Conservatorium Brussel.

JAN MICHIELS

Jan Michiels (°1966) studeerde bij Abel Matthys aan het Koninklijk Conservatorium Brussel. Daarna werkte hij aan de Hochschule der Künste Berlin onder leiding van Hans Leygraf - tijdens zijn Reifeprüfung kreeg hij een bijzondere onderscheiding voor zijn interpretaties van Bartóks Tweede Pianoconcerto en Ligeti's Etudes. Enkele markante momenten in zijn carrière: Tenuto-laureaat (1988); winnaar internationale wedstrijd E. Durlet (1989); laureaat Koningin Elisabethwedstrijd (1991); Jem/Cera-prijs (1992); 'festivalster' van het Festival van Vlaanderen (1996); laureaat van de Gouden Vleugels/KBC Muziekprijs (2006), doctoraat in de kunsten (grootste onderscheiding) na de presentatie van een 'teatro dell'ascolto', geïnspireerd door de 'nieuwe Prometheus' van Luigi Nono (2011). Momenteel is hij docent piano aan het Koninklijk Conservatorium Brussel, waar hij tevens gedurende acht jaar de klas hedendaagse muziek leidde. Hij gaf masterclasses in London, Murcia, Hamburg, Oslo, Montepulciano, Szombathely. Jan Michiels treedt regelmatig als solist of in kamermuziekverband op in diverse muziekcentra in Europa en Azië met dirigenten als David Angus, Stefan Asbury, Serge Baudo, Peter Eötvös, Yannick Nézet-Séguin, Kazushi Ono..., alsook in het kader van dansproducties van Anne Teresa De Keersmaecker, Vincent Dunoyer en Sen Hea Ha. Zijn repertoire reikt van Bach tot vandaag. Naast radio-opnames realiseerde hij cd's met werk van onder andere Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Busoni, Debussy, Dvořák, Janáček, Liszt, Rachmaninov, Ligeti, Kurtág en Goeyvaerts. Hij heeft diverse integrale op zijn actief: de volledige cyclus Beethovensonates, het integrale pianowerk van Schoenberg, Webern en Berg en al de kamermuziek met piano van Johannes Brahms.

outhere

creating diversity...

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



FUGA
LIBERA



ZIG-ZAG TERRITOIRES



FUG 710

This is an

o u t h e r e

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

The labels of the Outhere Group:



Full catalogue available here

At the cutting edge of contemporary and medieval music



Full catalogue available here

The most acclaimed and elegant Baroque label



RICERCAR

Full catalogue available here

30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers



R E C O R D S

Full catalogue available here

A new look at modern jazz



Gems, simply gems



Full catalogue available here

Philippe Herreweghe's own label



FUGA LIBERA

Full catalogue available here

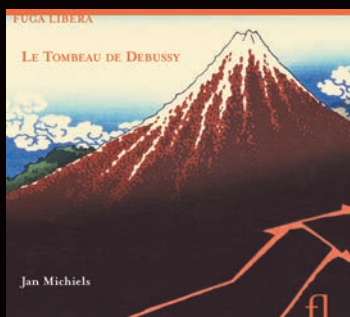
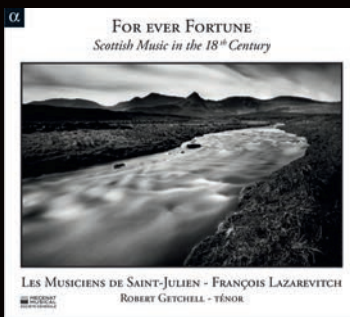
From Bach to the future...



Full catalogue available here

Discovering new French talents

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)

outhere

— IDOL —
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE