J.S. BACH
VARIATIONS GOLDBERG
BLANDINE RANNOU
CLAVECIN
ZIG-ZAG TERRITOIRES

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

VARIATIONS GOLDBERG BWV 988

DISQUE 1 :

1. ARIA	6’54
2. VARIATION 1 A 1 CLAVIER	1’59
3. VARIATION 2 A 1 CLAVIER	1’27
4. VARIATION 3 A 1 CLAVIER: CANONE ALL’UNISUONO	2’22
5. VARIATION 4 A 1 CLAVIER	1’07
6. VARIATION 5 A 1 OVVERO 2 CLAVIER	1’51
7. VARIATION 6 A 1 CLAVIER: CANONE ALLA SECONDA	1’05
8. VARIATION 7 A 1 OVVERO 2 CLAVIER: AL TEMPO DI GIGA	1’46
9. VARIATION 8 A 2 CLAVIER	2’16
10. VARIATION 9 A 1 CLAVIER: CANONE ALLA TERZA	2’43
11. VARIATION 10 A 1 CLAVIER: FUGHETTA	1’34
12. VARIATION 11 A 2 CLAVIER	2’06
13. VARIATION 12: CANONE ALLA QUARTA	3’04
14. VARIATION 13 A 2 CLAVIER	6’48
15. VARIATION 14 A 2 CLAVIER	1’57
16. VARIATION 15 A 1 CLAVIER: CANONE ALLA QUINTA	5’44

DISQUE 2 :

1. VARIATION 16 A 1 CLAVIER: OUVERTURE	3’06
2. VARIATION 17 A 2 CLAVIER	2’33
3. VARIATION 18 A 1 CLAVIER: CANONE ALLA SESTA	1’24
4. VARIATION 19 A 1 CLAVIER	1’07
5. VARIATION 20 A 2 CLAVIER	2’18
6. VARIATION 21: CANONE ALLA SETTIMA	4’16
7. VARIATION 22 A 1 CLAVIER	1’21
8. VARIATION 23 A 2 CLAVIER	2’08
9. VARIATION 24 A 1 CLAVIER: CANONE ALL’OTTAVA	2’54
10. VARIATION 25 A 2 CLAVIER	9’38
11. VARIATION 26 A 2 CLAVIER	2’19
12. VARIATION 27 A 2 CLAVIER: CANONE ALLA NONA	1’51
13. VARIATION 28 A 2 CLAVIER	2’44
14. VARIATION 29 A 1 OVVERO 2 CLAVIER	2’19
15. VARIATION 30 A 1 CLAVIER: QUODLIBET	1’52
16. ARIA	3’22

BLANDINE RANNOU

CLAVECIN

ZZT
111
001

Bach avait titré son œuvre *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavincimbal mit 2 Manualen* (aria avec différentes variations pour un clavecin à deux claviers) ; et si l'on a rapidement pu parler de Variations Goldberg, c'est en référence au contexte de création de l'œuvre que détaillera en 1802 Johann Nikolaus Forkel, premier biographe de Bach. Le corpus aurait en effet été commandé au plus tard en 1740 par le comte von Keyserling pour bercer ses nuits d'insomnie. Cet ancien ambassadeur de Russie auprès de la cour de Saxe aurait ainsi donné les variations à jouer derrière une cloison de sa chambre à son protégé Johann Gottlieb Goldberg, lui-même élève de Bach. Quatrième et dernière partie du *Clavier-Übung*, l'ensemble réunit une aria et trente variations. À l'écoute desquelles on aimerait ici se porter.

Chanter

Le thème que Bach se propose de varier est emprunté au deuxième *Clavierbüchlein* qu'il compose pour son épouse Anna Magdalena en 1725. Bach l'identifie comme une « Aria » – invitation décisive à le chanter autant qu'à le faire chanter. Qu'est-ce, en effet, que ce thème, sinon qu'un élégant ruban mélodique longuement déroulé par la main droite de l'interprète ? Le flux est régulé par la mesure à trois temps de la sarabande. Il faut souligner ici la singularité de ce cadre métrique, dans la manière qu'il a d'organiser les énergies. Le premier temps est dit « fort » ; c'est celui de l'appui, de l'accent. Le deuxième le suit en l'équilibrant : « faible », il est détente, repli, reflux. Puis vient le troisième, qui est aussi le dernier : il est déjà tourné vers le premier temps de la mesure suivante, dont il est le possible tremplin en « levée ». Chacun des temps de la mesure est ainsi doté d'un poids particulier, façonnant à sa manière le déroulement de la mélodie, à savoir : les directions qu'elle emprunte, et la répartition relative des durées longues et brèves.

Ce thème, long de 32 mesures, est scindé en deux parties égales reprises successivement. Chacune de ces sections de 16 mesures réunit deux phrases de 8 mesures, elles-mêmes parfois divisées en incises de 4 mesures. Les élans mélodiques adoptent ainsi une remarquable régularité phraséologique, mise au service d'une trajectoire globale qui peut s'entendre comme l'efflorescence progressive de l'ornement dans la dentelle des doubles-croches. La conduite de ces phrases est en outre assurée, en profondeur, par un parcours harmonique tout aussi simple et invariable. On change en effet d'accord toutes les mesures. Les notes de chaque accord, calmement arpégées à la main gauche, s'appuient sur une basse solide et tenue, chaque fois posée sur le premier temps de la mesure. Or ces basses dessinent elle-même leur propre mouvement mélodique, lent et régulier, impulsé par une descente conjointe aisément repérable – *Sol, Fa#, Mi, Ré etc*. Un contemporain devait y reconnaître le motif de base de la gaillarde italienne, alors fort répandu.

À chaque moment du déroulement d'une œuvre, un auditeur est en situation d'attente et présage implicitement de ce qui va suivre – que cette prédiction soit ou non vérifiée ensuite. Or beaucoup est ici de nature à rassurer : retour cyclique des temps forts, régularité des phrases musicales, équilibre des carrures, présence assumée de modèles. L'aria tend un fauteuil, et promet la quiétude à l'écoute qui voudrait s'y asseoir : l'oreille s'installe et goûte l'œuvre à mesure qu'elle s'abandonne au soyeux des coussins. On prend ses aises autant qu'on prend son temps : le confort rend la lenteur nécessaire (et réciproquement). L'abaissement du tempo permet l'attention au détail de chaque son, micro-organisme stupéfiant doté d'une vie en propre. On y prend conscience combien ce que l'on nomme un son de clavecin est, d'abord, la résonance d'une corde qui vibre. Combien celle-ci évolue dans le temps, et tournoie en spirale autour d'un axe qui va lentement descendant. Combien, enfin, la simultanéité de plusieurs sons est à la fois celle d'un mélange et d'une juxtaposition, comme le seraient deux liquides miscibles et non miscibles en même temps.

La détente, dès lors, est ce qui libère : quelque chose y devient possible, d'éruptif et d'organique, qui n'est autre que le chant lui-même – non pas en sa vitrine mélodique (ou pas seulement ainsi), mais en sa dimension impérieuse et profondément intérieure, qui en fait l'expression même de l'abandon. Il y a beaucoup, dans ce chant-là, du *jubilus* grégorien, auquel saint Augustin consacra des lignes pénétrantes : « Qu'est-ce que "jubiler" en chantant ? C'est ne pas pouvoir exprimer par des mots ce que chante le cœur. À la moisson, à la vigne ou quand on s'échauffe par quelque autre labeur, on commence par exulter en chantant avec des paroles. Bientôt cette joie devient tellement débordante que les mots ne suffisent plus à l'exprimer : alors on abandonne les paroles articulées pour jubiler en vocalises. [...] Le cœur se réjouit sans paroles, et l'immensité de cette joie n'est plus enfermée dans les limites des syllabes. » Le jubilus est cette vocalise chantée parfois longuement sur le « A » final de l'*Alleluia*. Et c'est bien dans l'ornement que le chant libéré de l'aria se donne d'abord à entendre : s'écartant de la note pour y revenir, ou assurant le cheminement d'une note à l'autre, il est ce par quoi la réjouissance du cœur prend possession de la structure. Il strie le lisse, agace l'apaisé, précipite le stagnant. Dans l'extase de sa lenteur, il est, par excellence, ce qui fait *chanter* le clavecin.

Varier

Cette aria reviendra, à la toute fin du cycle – comme pour se souvenir d'où l'on vient, et prendre conscience du chemin parcouru. Car trente variations de cette aria se seront entre-temps faites entendre, dans un ordonnancement obéissant à une architecture rigoureuse. Ces pièces sont en effet réparties en deux groupes de quinze variations. Le second bloc commence à la variation 16 – laquelle, inaugurale, emprunte ses traits à l'ouverture à la française. L'ensemble peut également s'entendre comme progressant par cycles de trois variations, conclu chaque fois par un canon : les variations 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24 et 27 adoptent ainsi une écriture canonique successivement à l'unisson, à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, à la septième, à l'octave

et à la neuvième. Un canon à la dixième devrait ainsi faire figure de variation 30 ; Bach, à sa place, propose un quodlibet de plusieurs mélodies populaires.

Dans un ouvrage de 1956, le musicologue et pianiste suisse Kurt von Fischer propose de classer les manières de varier un thème en six types : 1° la variation sur « cantus firmus » (le thème est donné à une voix, les autres voix l'habillent) ; 2° la variation sur « ostinato » (ce qui représente l'élément constant est la basse, alors que tout le reste change) ; 3° la variation à harmonie constante (les accords et la forme ne changent pas) ; 4° la variation mélodique avec harmonie constante (les éléments stables sont les notes-pivots de la mélodie, l'harmonie et la forme) ; 5° la fantaisie-variation (variation libre) ; 6° la variation sérielle (propre à l'École viennoise du début du XXe siècle). Or les *Variations Goldberg* relèvent du deuxième et du troisième type.

Cela signifie qu'il serait bien difficile de reconnaître autrement que fortuitement dans ces diverses variations la trace du thème de main droite exposé dans l'aria introductive. Mais que la plupart des pièces présentent la même structure formelle (deux fois seize mesures) que cette aria. Qu'elles respectent pour l'essentiel la structure harmonique de cette aria – avec quelques aménagements nécessaires dans les trois variations en mineur (15, 21 et 25). Et qu'elles vont même jusqu'à reprendre la ligne de basse de l'aria. Celle-ci est de fait constituée en support d'une écriture sur basse obstinée (comme le sont les basses de passacaille, de chacone ou de *ground*). Bien sûr, cette basse s'efface parfois (variation 3), ou se chromatise au gré des minorisations (variation 21) ; mais c'est pour mieux rejaillir au grand jour (variation 12), ou devenir mélodie principale à l'occasion d'une courte fugue (variation 10). Elle est cette assise des premiers temps avec lesquels on peut jouer – les retarder pour mieux les promettre. Car elle est ce repère rassurant sur quoi se construit, ensuite, un discours musical fréquemment régénéré : un motif nouveau, généralement très simple (et parfois simplement rythmique) confère en effet son unité et son autonomie à chaque varia-

tion, par les grâces de son élaboration contrapuntique.

Dans les *Goldberg*, qu'est-ce alors que « varier », sinon mobiliser son invention mélodique afin de donner vie à une grille harmonique toujours portée par la même basse ? Et qu'est-ce donc que « composer », sinon renouveler sans cesse les moyens de passer d'une forme harmonique à une autre ? Bach sollicite beaucoup à cet effet les figures archétypiques de gammes et d'arpèges, et peut s'attacher à passer d'un accord à l'autre par le biais des notes qu'ils ont en commun (on songe ici à la longue oscillation intérieure de la variation 28, et à l'effet saisissant que représente son interruption). Mais cette manière qu'a la musique de n'être que passage autorise également les dissonances les plus étranges, les bifurcations mélodiques les plus imprévues, et les colorations les plus intrigantes. Le trait est plus appuyé encore dans les variations en mineur. On s'étonne même que ces pièces, parmi les plus déroutantes du corpus, soient toutes et intégralement justiciables d'une analyse tonale la plus scolastique. C'est que leur étrangeté tient d'abord à l'irrégularité de leur facture rythmique, à la nature des intervalles mélodiques qu'elles mettent en œuvre, à l'imprévu des directions mélodiques qu'elles empruntent, et à l'ambiguïté subtilement ménagée par Bach entre notes réelles (celles qui appartiennent à l'accord) et étrangères (celles qui ne lui appartiennent pas).

Le thème n'étant pas où l'on croit, l'accompagnement ne l'est pas non plus. La mélodie, bien sûr, n'est pas absente – quoi de plus mélodique que la variation 12 ? Pourrait-il d'ailleurs y avoir ornement s'il n'y avait pas mélodie – et quoi de plus ornemental que les variations 13 et 14 ? Mais y a-t-il encore une voix principale accompagnée d'une voix secondaire ? La variation 3 répond : non. Avant beaucoup d'autres. Quel serait en effet le thème de la variation 8 ? Elle commence par des figures d'arpège aux deux mains, l'une adoptant simplement une vitesse de défilement deux fois plus rapide que l'autre. Les hiérarchies s'abrasent – d'ailleurs, les mains, souvent, se croisent

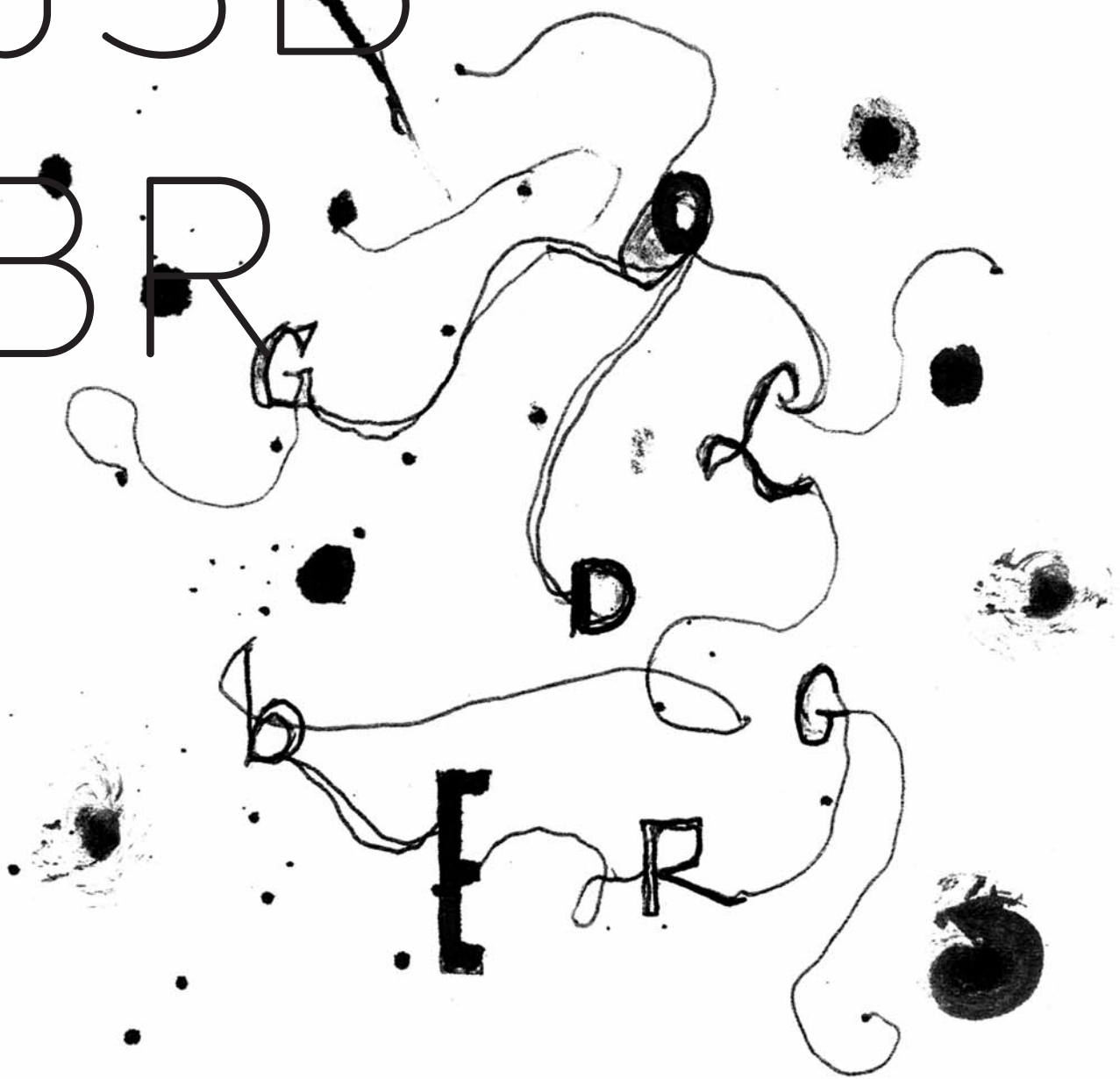
(variations 5, ou 14, par exemple). Et la texture contrapuntique se présente le plus souvent comme un tout inextricable, constituant bien plus que la somme de ses parties (variations 9, 11 ou 17). La variation 15 en offre un exemple stupéfiant. Les deux mains sont à ce point en symbiose, et font à ce point tourbillonner les consonances, que les résonances aigues troublent la perception et induisent de surprenantes illusions acoustiques : que l'on se concentre sur la main gauche, et l'on a l'impression que c'est elle la plus aigue !

C'est que le contrepoint apparaît surtout comme un moyen d'explorer les ressources sonores du clavecin. Il est en effet ouverture d'un espace, et conquête des registres (variations 2, 10). Il permet d'apprécier le timbre relatif des aigus, des mediums et des basses – et offre de faire entendre un aigu comme la résonance d'une attaque de basse (variation 20). Le contrepoint permet de confondre les catégories de *hauteur* et de *timbre* dans une même catégorie de « *masse* ». On reprend là le lexique institué par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*, parce qu'il paraît singulièrement adapté : c'est bien un poids du son de clavecin (une pesanteur, une densité) que le contrepoint permet ici de travailler. Chaque variation peut ainsi être comprise comme une petite étude, offrant d'explorer des systèmes d'écriture instrumentale chaque fois différents – jusqu'à l'intense virtuosité des variations 28 et 29. À trois exceptions près, Bach précise d'ailleurs la registration de chacune des pièces (pour un deux claviers), en relation avec des choix d'écriture : peut-on imaginer les spectaculaires toccatas que sont les variations 14, 20 ou 23 autrement qu'à deux claviers ? Or cette manière d'interroger le clavecin comme corps sonore relie puissamment les variations à l'aria qui les introduit. Et contribue, elle aussi, à bel et bien en faire des *variations*.

Jean-Claire Vançon

JSB BRANDENBURG

ZZT
111
001



Bach entitled his work *Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavincimbal mit 2 Manualen* (Aria with divers variations for a two-manual harpsichord); if it soon became known as the 'Goldberg Variations', this was in reference to the context in which the work came to be written, as related in 1802 by Johann Nikolaus Forkel, Bach's first biographer. According to him, the cycle was commissioned, in 1740 at the latest, by Count von Keyserling, to ease his sleepless nights. This former ambassador of Russia to the court of Saxony is said to have had the variations played in a room adjoining his bedchamber by his protégé Johann Gottlieb Goldberg, himself a pupil of Bach's. The work is the fourth and last part of the *Clavier-Übung* and consists of an aria and thirty variations. To which we would like to offer a listening guide here.

Singing

The theme Bach sets out to vary is taken from the second of the two *Clavierbüchlein* he composed for his wife Anna Magdalena, in 1725. He identifies it as an 'Aria' – a decisive invitation both to sing it and to make it sing. For what is this theme but an elegant ribbon of melody slowly unwound by the performer's right hand? The flow is regulated by the triple time of the sarabande. Here we should underline what is unusual in the way this metrical framework organises energies. The first beat is called 'strong'; this is where the emphasis, the accent falls. The second follows and balances it: the 'weak' beat, it is relaxation, withdrawal, ebbing away. Then comes the third, which is also the last: it already looks towards the first beat of the following bar, of which it can act as the springboard, the 'upbeat'. Thus each beat of the bar is assigned a specific weight, fashioning in its own way the unfolding of the melody, that is to say the directions it follows, and the relative distribution of long and short durations.

This thirty-two-bar theme is divided into two equal parts, both repeated. Each of these sixteen-bar sections consists of two eight-bar periods, themselves sometimes subdivided into four-bar phrases. As a result the melodic impulses adopt a remarkable regularity of phrase, placed at the service of a global trajectory which can be heard as the progressive efflorescence of the ornamentation within the lace of the semiquavers. Moreover, the forward movement of these phrases is assured, at an underlying level, by an equally simple and invariable harmonic scheme. There is a change of chord with every bar. The notes of each chord, calmly arpeggiated in the left hand, are founded on a solid, sustained bass, placed each time on the first beat of the bar. Now, these basses outline their own melodic movement, slow and regular, impelled by an easily identifiable descent in conjunct intervals – G, F#, E, D, etc. A contemporary would have recognised in this the basic motif of the Italian galliard, then very widely used.

At every moment in the unfolding of a work, the listener is in a situation of expectation and implicitly foresees what is to follow – whether or not that prediction subsequently turns out to be correct. Now, a great deal here tends to reassure that listener: the cyclic recurrence of the strong beats, the regularity of the musical phrases, the balance of the periods, the acknowledged presence of models. The Aria offers us an armchair, and holds out the promise of tranquil listening to anyone who cares to sit there: the ear settles in and savours the work just as it yields to the silky softness of the cushions. One makes oneself at home and takes one's time: comfort requires slowness (and vice versa). The gearing down of tempo allows for attention to the detail of each sound, a stupefying micro-organism with a life of its own. One realises the extent to which what is called the sound of a harpsichord is, first of all, the resonance of a vibrating string; the extent to which that resonance evolves over time, spiralling around a slowly descending axis; and, finally, the extent to which the simultaneity of several sounds is both blend and juxtaposition, like two liquids at once miscible and immiscible.

Seen in this light, it is relaxation that liberates: within it, something becomes possible, something eruptive and organic, which is nothing other than song itself – not in its melodic showcase (or not only there), but in its imperious, profoundly inward dimension, which makes it the very expression of lack of constraint. There is a great deal, in this song, of the plainchant *jubilus* to which St Augustine devoted some perceptive lines: 'What is it to sing in jubilation . . . ? To be unable to understand, to express in words, what is sung in the heart. For they who sing, either in the harvest, in the vineyard, or in some other arduous occupation, after beginning to manifest their gladness in the words of songs, are filled with such joy that they cannot express it in words, and turn from the syllables of words and proceed to the sound of jubilation... [T]he heart rejoices without words, and the great expanse of joy has not the limits of syllables.' The *jubilus* is the long melisma sometimes sung on the final 'a' of the Alleluia. And it is indeed in its ornamentation that the liberated song of the Aria first makes itself heard: deviating from the note only to return to it, or assuring the path from one note to the other, it is that through which the heart's rejoicing takes possession of the structure. It ridges the smooth, excites the calm, precipitates the stagnant. In the ecstasy of its slowness, it is, *par excellence*, what makes the harpsichord sing.

Varying

The Aria will return, at the very end of the cycle – as if to make us recall whence we have come, and realise how far we have travelled. For thirty variations on this Aria will have been heard in the meantime, arranged according to a rigorous architectural scheme. These pieces are divided into two groups of fifteen variations. The second series begins at Variation 16 – which, in its inaugural role, borrows its character from the *ouverture à la française*. The whole edifice can also be understood as progressing in cycles of three variations, each concluded by a canon: thus Variations 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24 and 27 are written in canon, successively at the unison, the second, the third, the fourth, the fifth, the sixth, the seventh, the octave, and the ninth. Hence a canon

at the tenth should appear as Variation 30; in its stead, Bach presents a *quodlibet* of folk tunes.

In a monograph dating from 1956, the Swiss musicologist and pianist Kurt von Fischer suggested a classification into six types of the different ways of varying a theme: 1) cantus-firmus variation (the theme is given to one voice, the other voices dress it in varying guises); 2) ostinato variation (the constant element is the bass, while all the rest changes); 3) fixed-harmony variation (the chordal structure and the form are unchanging); 4) melodic variation with fixed harmony (the stable elements are the main notes of the melody, the harmony, and the form); 5) fantasia-variation (free variation); 6) serial variation (associated with the Second Viennese School of the early twentieth century). The Goldberg Variations belong to the second and third types.

This fact means that it would be very difficult to recognise in these variations, other than fortuitously, the contour of the right-hand theme stated in the introductory Aria. But it also means that most of the pieces present the same formal structure (2 x 16 bars) as that Aria; that they basically respect its harmonic structure – with a few adjustments required in the three variations in the minor (15, 21 and 25); and that they even reproduce its bass line. The latter is designed to serve as foundation for a piece written on an ostinato bass (as are the bass lines of a passacaglia, chaconne, or ground). Of course this bass sometimes withdraws into the background (Variation 3), or takes on chromatic inflections in the minor (Variation 21); but only the better to reappear in broad daylight (Variation 12) or to become the principal melody for the space of a brief fugue (Variation 10). It is the foundation of the first beats, which one can play with – delaying them to promise them all the more enticingly. For it is the reassuring point of reference on which a frequently regenerated musical discourse is subsequently built: thus a new motif, generally very simple (and sometimes simply

rhythmic), gives each variation at once its unity and its autonomy, thanks to its contrapuntal elaboration.

In the 'Goldbergs', then, what does 'varying' mean, if not mobilising one's melodic invention in order to bring to life a harmonic pattern always supported by the same bass? And what is 'composing', if not constantly renewing the means of moving from one harmonic form to another? To this end, Bach frequently has recourse to archetypal scalar and arpeggio figures, and can endeavour to shift from one chord to another by means of the notes they have in common (one thinks here of the long oscillation in the middle voice of Variation 28, and the striking effect produced by its interruption). But music's knack of being no more than passage also authorises the strangest dissonances, the most unexpected melodic bifurcations, and the most intriguing colorations. This trait is still more marked in the variations in the minor. One is even astonished that these pieces, among the most disconcerting in the corpus, can and do submit in their entirety to the most scholastic tonal analysis. Their strangeness is due, first of all, to the irregularity of their rhythmic shape, the nature of the melodic intervals they deploy, the unexpectedness of the melodic directions they follow, and Bach's subtle handling of the ambiguity between scale notes (those which belong to the chord) and foreign notes (those which do not).

Since the theme is not where we think, neither is the accompaniment. Melody, of course, is not absent – what could be more melodic than Variation 12? Indeed, could there be ornamentation if there were no melody – and what could be more ornamental than Variations 13 and 14? But is there still a principal voice accompanied by a secondary voice? Variation 3 answers no, as will many others. For what might the theme of Variation 8 be? It begins with arpeggio figures in both hands, with one hand simply moving twice as fast as the other. The hierarchies are worn down – moreover, the hands often cross (Variations 5 or 14, for example). And the contrapuntal texture is most often

presented as an inextricable whole, constituting much more than the sum of its parts (Variations 9, 11 or 17). Variation 15 offers an astounding example of this. The two hands are in such symbiosis, and make the consonances swirl to such an extent, that the treble resonances trouble the perception and induce surprising acoustic illusions: if one concentrates on the left hand, one has the impression that it is the higher of the two!

In fact, here counterpoint appears to be above all a means of exploring the sonic resources of the harpsichord. It represents the opening up of a space and the conquest of the registers (Variations 2 and 10). It enables one to appreciate the relative timbres of the treble, medium, and bass – and offers the chance to hear the treble as the resonance of a bass attack (Variation 20). The counterpoint makes it possible to merge the categories of *pitch* and *timbre* into a single category of 'mass'. Here we adopt the vocabulary introduced by Pierre Schaeffer in his *Traité des objets musicaux*, because it seems singularly appropriate in this context: for it is indeed the weight of the harpsichord sound (a gravity, a density) that the counterpoint permits the performer to fashion here. Each variation can be understood as a little étude, offering the opportunity to explore systems of instrumental writing that are different each time – right up to the intense virtuosity of Variations 28 and 29. It is notable that, with only three exceptions, Bach specifies the registration of each of the pieces (for a two-manual harpsichord), in relation to the choice of texture: can one imagine the spectacular toccatas of Variations 14, 20 and 23 other than on two keyboards? Now, this manner of approaching the harpsichord as a sound-producing body forges a powerful link between the variations and the Aria which introduces them. And contributes, in its turn, to making them genuine *variations*.

Jean-Claire Vançon
Translation: Charles Johnston

ENREGISTRÉS DU 15 AU 19 NOVEMBRE 2010
À L'ÉGLISE ÉVANGÉLIQUE ALLEMANDE, PARIS 9ème

PRISE DE SON, DIRECTION ARTISTIQUE, MONTAGE : FRANCK JAFFRÈS

CLAVECIN ANTHONY SIDEY, COPIE D'UN INSTRUMENT RUCKERS-HEMSCH (1636-1763),
FAIT À PARIS EN 1988 PAR ANTHONY SIDEY ET FRÉDÉRIC BAL

ASSISTANT D'ÉDITION : VIRGILE HERMELIN

ARTWORK BY ELEMENT-S :
PHOTO, BENJAMIN DE DIESBACH - GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

ARTIST MANAGEMENT :

LIZA KATRICH
+33 (0) 143453432
LIZA@OUTHERE-MUSIC.COM

SAMUEL GONZALEZ
+33 (0) 143453438
SAMUEL@OUTHERE-MUSIC.COM

WWW.OUTHERE-MANAGEMENT.COM

This is an

outhere

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.

outhere

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

Full catalogue available here

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

Full catalogue available here

A new look at modern jazz

Gems, simply gems

Full catalogue available here

Philippe Herreweghe's own label

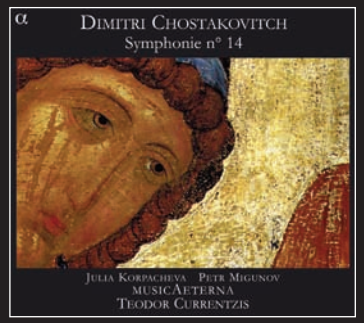
Full catalogue available here

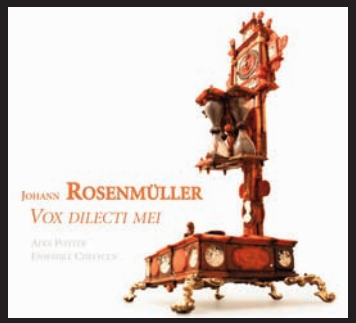
From Bach to the future…

Full catalogue available here

Discovering new French talents

Here are some recent releases…





Click here for more info

outhere

IDOL
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE