

BACH GOLDBERG VARIATIONS FRETWORK

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

The 'Goldberg' Variations

(arranged for viols by Richard Boothby)

Aria mit verschiedenen Veränderungen, BWV 988

CD1	43'33
1 Aria	4'56
2 Variatio 1	2'38
3 Variatio 2	1'31
4 Variatio 3 , Canone all'Unisono	2'24
5 Variatio 4	1'19
6 Variatio 5	1'55
7 Variatio 6 , Canone alla Seconda	1'34
8 Variatio 7 , al tempo di Giga	1'57
9 Variatio 8	2'00
10 Variatio 9 , Canone alla Terza	2'12
11 Variatio 10 , Fughetta	1'32
12 Variatio 11	2'40
13 Variatio 12 , Canone alla Quarta	2'52
14 Variatio 13	6'31
15 Variatio 14	2'30
16 Variatio 15 , Canone alla Quinta. Andante	4'52

CD2	46'42
1 Variatio 16 , Ouverture	3'01
2 Variatio 17	2'50
3 Variatio 18 , Canone alla Sesta	1'29
4 Variatio 19	1'06
5 Variatio 20	2'53
6 Variatio 21 , Canone alla Settima	3'38
7 Variatio 22 , Alla breve	1'35
8 Variatio 23	2'14
9 Variatio 24 , Canone all'Ottava	2'46
10 Variatio 25 , adagio	7'40
11 Variatio 26	2'23
12 Variatio 27 , Canone alla Nona	2'22
13 Variatio 28	2'36
14 Variatio 29	2'41
15 Variatio 30 , Quodlibet	1'55
16 Aria	5'22

Fretwork

Susanna Pell, Asako Morikawa, Liam Byrne

Reiko Ichise, Richard Tunnicliffe, Richard Boothby *viols*

Since Glenn Gould's iconic 1956 recording, J. S. Bach's Goldberg Variations have become enormously popular: indeed, that recording has perhaps even eclipsed the work itself. However, Gould's recording is of an *arrangement* of Bach's work, which was conceived for a harpsichord with two keyboards, and several of the effects depend on there being two keyboards with differing colours, and with the ability to play the same note on either manual.

This, on the other hand, is an arrangement of an altogether different order. There have been many arrangements for differing instruments, and this is not even the first for viols. But a consort of viols will bring a different emphasis to the work, clarifying the contrapuntal nature of all the canons (one third of the work), the Fughetta, the Alla breve, and the Quodlibet. Most of these, plus other variations require no 'arrangement' as such, just an assignment of a particular line to a particular viol. The more intricate keyboard variations – 5, 8, 11, 14, 20, 23, 26, 28 & 29 – all required translating Bach's sparkling virtuosity into terms that could work on viols. It produces a work that is certainly virtuosic in viol terms, and one that I hope makes a similarly brilliant effect. However, there will be those who feel the work should be left alone as a work of unparalleled harpsichord virtuosity – to those I can only say that it is still there as such, and not likely to disappear as a result of my arrangement.

In deciding on a consort of 6 viols, I was, of course, arranging it for the viols of Fretwork; yet I came to see the symmetry of the pairs of instruments as being an asset in itself: thus the trebles become a unit in several variations, the tenors in others and the basses have a variation of their own. But the two hands employed for keyboard writing tend towards the outer ends of the instrument, and when translated into a consort, the tenors tend to lose out. I've tried to remedy this by taking the treble part of three variations (3, 7 & 25) down an octave (more or less); in 25, this requires the tenor to tune the lowest string down a tone, and one of the basses likewise to tune a low G, rather than A. This is, in fact, the lowest note in the original, and is only encountered here and in the preceding variation.

I would like to record my thanks to my colleagues in Fretwork – Susanna Pell, Asako Morikawa, Liam Byrne, Reiko Ichise & Richard Tunnicliffe – who have all made helpful suggestions to improve the work, and without whose enthusiasm, it would not have been completed.

According to Bach's first biographer, J. N. Forkel, Bach composed the *Goldberg Variations* (c. 1741) for Count Keyserlingk, a distinguished insomniac who desired pieces to be played by his court harpsichordist, Goldberg, during the night. It is not known whether the count was successfully cheered by the music (or indeed put to sleep), but it is likely that any young harpsichordist would have spent many sleepless nights practising this challenging new work. Forkel's story has some plausibility given that Bach was a guest of Keyserlingk in Dresden in November 1741. However, Goldberg would only have been thirteen or fourteen at the time, so it is somewhat unlikely that Bach really designed the set for him. Nevertheless, as a talented pupil of Bach and a virtuoso performer, it may well be that Goldberg soon gained a reputation as a performer of the variations, a reputation still resonating when Forkel was writing over fifty years later. The variations form the fourth and final part of Bach's *Clavierübung* cycle, Bach's most significant publishing venture. The term *Clavierübung* ('keyboard practice') was used by many composers besides Bach and had clearly become a marketing catchword, appealing to informed amateurs who might want to develop their status as music lovers. Yet it is clear that Bach went well beyond the amateur market; indeed, the pieces could only have been 'keyboard practice' for his most advanced students. Much controversy has surrounded the origins of the 'Aria', which introduces the variations and rounds them off at the end. While it is very probable that Bach was strongly influenced by at least one French keyboard dance here, it is equally certain that most of the details of figuration and melodic line are from his own pen. Certainly it was a popular piece in the Bach household since Bach's second wife, Anna Magdalena, added it to the second of her two famous music-books at some time during the 1740s. Nonetheless, the aria is hardly the 'theme' as such, since it is the bass line and implied harmonies – not the melody – that are shared by all the variations. In other words, virtually any one of

the movements could equally well be taken as the 'theme'. This points to one of the primary ways Bach learned to compose, 'by variation'. From his earliest years he would have learned his craft by collecting, copying and studying the works of others. This would have also entailed rearranging, 'improving' and extending the works, building new pieces around the models they offer. Thus there is a very real sense in which the entire art of composition for Bach was synonymous with variation, reordering and complementing whatever is already at hand.

Bach built up many works in stages, and he quite often extended his plans even while pieces were being printed. Bach's own copy of the printed score of the variations contains fourteen further canons on the first eight bass notes of the aria. It may be that Bach considered amplifying the collection into a loosely formatted compendium of the arts of canon and variation, somewhat analogous to the later *Musical Offering* or *Art of Fugue*. In all, then, the notion of transcribing the variations for other types of instruments is of a piece with Bach's own attitude to his music, since different combinations and timbres bring out different aspects of the music, arrangement actually continuing the process of 'variation'.

Despite this expandable nature in all Bach's oeuvre it seems clear that he strove to unify the variations as they appear in the original print: its present format comprises 32 movements, thus complementing the 32 bars of the aria (and the majority of the variations). There are sometimes links between successive variations, implying that the work should be performed in a continuous sequence. Moreover, many variations end on the register appropriate for the succeeding variation; the sequence from variation 24 to 26 is particularly striking, since the matching of registers is coupled with a striking change, major-minor-major, from each variation to the next.

The work also makes a point about time: things change, things progress, they even intensify. But, the fact that the aria returns at the close of the 30th variation suggests that the work has

gone full circle, that it is in a certain sense cyclic and infinitely repeatable. Something of this is also implied by the canons (every third variation, beginning with variation 3), which are based on ascending intervals of imitation from the unison to the ninth (i.e. variation 3 is at the unison; 6 at the second, 9 at the third, and so on). By going *beyond* the octave (i.e. the equivalent of the unison) and on to the ninth (analogous to the second) the canonic aspect of the cycle thus ‘overshoots’. The closing variation comes where we would expect a canon, but it is in fact a Quodlibet, a piece that combines fragments drawn from folk melodies. The two melodies are ‘Cabbage and beets have driven me away’ and ‘I have for so long been away from you’. The latter comes from a *Kehraus*, the final dance of an evening, thus making it particularly appropriate as the conclusion for the set. There is no doubt that Bach’s intent was humorous here, with the references to ‘away’ perhaps heralding the return of the aria, and the combination of the thick four-part texture with the ungainly fragments of folk tunes poking fun at his own contrapuntal inclinations.

If the canons embody the cyclic nature, the variations before each canon (mainly duets) show a more progressive sequence, becoming ever more virtuosic during the course of the piece. Thus the work is both cyclic and progressive, static and dramatic, as if Bach were trying to encapsulate several different types of time within the one musical ‘event’ – perhaps he intended it as a foretaste of God’s eternal time within the relentlessly linear progress of our own world. But it is not just the pacing of the variations, their contrapuntal ingenuity, nor even their virtuosity, that mark out this set: Bach also uses virtually every stylistic and expressive device at his disposal. Unlike many of the late works that exploit the possibilities of strict contrapuntal devices, even the canons show a remarkably wide range of character from the supremely lyrical and intensely emotional to the humorous and light hearted. He therefore tried to provide a comprehensive, encyclopedic view of his musical world through the narrow focus of a single harmonic model.

JOHN BUTT

Le mythique enregistrement de Glenn Gould, en 1956, a popularisé les “Variations Goldberg” de Jean-Sébastien Bach à tel point qu’il faudrait se demander si l’enregistrement n’éclipse pas l’œuvre. Quoiqu’il en soit, l’enregistrement de Gould est un *arrangement* (sic) de l’œuvre de Bach : originellement conçue pour un clavecin à deux claviers, elle joue des effets de couleur sonore des claviers et de la possibilité de jouer la même note sur l’un ou l’autre.

Notre arrangement est d’un tout autre ordre. Il existe de nombreux arrangements pour divers instruments, et nous ne sommes pas les premiers à présenter une version pour violes de gambe. Mais un consort de violes apporte un éclairage différent en clarifiant la nature contrapuntique de tous les canons (soit un tiers de l’œuvre), de la *Fughetta*, de l’*Alla breve*, et du *Quodlibet*. La plupart des mouvements cités, et quelques autres variations, ne demandent aucun “arrangement” au sens strict, mais plutôt l’attribution d’une voix particulière à une viole en particulier. Pour les variations dont la complexité est plus spécifiquement liée à l’écriture pour clavier (numéros 5, 8, 11, 14, 20, 23, 26, 28 & 29), il a été nécessaire de traduire l’éblouissante virtuosité de Bach en termes “violistiques”. Il en résulte une œuvre assurément virtuose pour les violes et qui, je l’espère, brille du même éclat que l’original. Il se trouvera toujours des gens pour penser que l’œuvre doit garder un statut inviolé de pièce de clavecin d’une virtuosité sans égale. Tout ce que je peux leur dire, c’est qu’elle a toujours ce statut et que mon arrangement n’aura pas pour résultat de le faire disparaître.

Mon arrangement pour un consort de 6 violes était évidemment conçu pour Fretwork. Au fil de mon travail, la symétrie de notre instrumentation s’est révélée un atout en soi : les dessus forment une cellule dans certaines variations, les ténors dans d’autres et les basses ont une variation à elles. L’écriture pour clavecin (donc pour deux mains !) tend à privilégier les extrêmes de l’instrument, et pénalise un peu les ténors, une fois traduite au consort. J’ai tenté de remédier au problème en transposant (peu ou prou) la partie de dessus des variations 3, 7 & 25 une octave plus bas. Dans ce dernier numéro, la viole ténor doit accorder sa corde inférieure un ton plus bas, et une des basses doit faire de même, faisant passer la septième corde de la à sol. Cette note, la plus basse de la partition originale, ne se rencontre qu’ici et dans la variation précédente.

Je tiens à remercier mes collègues et amis de Fretwork : Susanna Pell, Asako Morikawa, Liam Byrne, Reiko Ichise & Richard Tunnicliffe, dont les suggestions ont contribué à parfaire ce travail et dont l’enthousiasme a permis de le mener à bien.

RICHARD BOOTHBY
Juin 2011

Forkel premier biographe de Bach, rapporte que ce dernier composa les *Variations Goldberg* (vers 1741) pour le Comte Keyserlingk, aristocrate insomniaque qui agrémentait ses veilles en écoutant jouer le claveciniste attiré de sa cour, le jeune Goldberg. L'histoire ne dit pas si la musique le charmait ou le berçait, mais il y a fort à parier qu'une œuvre aussi redoutable coûta plus d'une nuit blanche au jeune claveciniste. L'anecdote de Forkel est plausible car Bach fut l'hôte de Keyserlingk à Dresde, en novembre 1741... mais il est peu probable que l'œuvre ait été réellement conçue pour Goldberg qui n'était âgé que de treize ou quatorze ans à l'époque ! Il est néanmoins possible que cet instrumentiste virtuose, talentueux élève de Bach, se soit taillé rapidement une telle réputation dans l'interprétation de ces variations qu'elle était toujours vivace cinquante ans plus tard, quand Forkel rédigea la biographie du compositeur.

Les *Variations Goldberg* forment la quatrième et dernière partie du monumental *Clavierübung*. Le terme (littéralement : “exercice de clavier”) était d'usage courant chez les compositeurs contemporains de Bach, au point de devenir un slogan de “marketing” à destination des amateurs éclairés désireux de se positionner en mélomanes avertis. Mais il est évident que Bach visait bien au-delà du marché amateur, et ces pièces ne pouvaient être des “exercices de clavier” que pour ses élèves les plus avancés.

Les origines de l'*Aria* qui ouvre et clôt les variations ont suscité beaucoup de controverse. La nette influence d'au moins une danse française pour clavier est très probable, mais il est tout aussi certain que la majorité des détails de figuration et de ligne mélodique sont le fruit de l'inspiration personnelle du compositeur. Assurément, la pièce était familière chez les Bach puisque dans les années 1740, la seconde femme du compositeur, Anna Magdalena, l'ajouta au deuxième volume de ses célèbres petits cahiers de musique. Néanmoins, cet “air” ne saurait être véritablement qualifié de “thème” proprement dit, puisque

c'est la ligne de basse et ses harmonies implicites – et non la mélodie – qui sous-tendent toutes les variations. Autrement dit, pratiquement n'importe quel mouvement pourrait tout aussi bien être pris comme “thème”. Voilà qui renvoie à une des premières techniques d'apprentissage de la composition chez Bach, “par variation”. Très tôt, il apprit son art en rassemblant, recopiant et étudiant les œuvres des autres. Nul doute que cette méthode comprenait aussi les arrangements, “l'amélioration” et l'amplification des œuvres, ainsi que l'élaboration de nouvelles pièces à partir des modèles offerts. Au sens profond du terme, tout l'art de la composition était pour Bach synonyme de variation, de réorganisation et de complétion du matériau existant.

Bach élaborait nombre d'œuvres par étapes et il n'était pas rare qu'il continue à développer son plan initial alors même que les partitions étaient déjà chez l'imprimeur. Son propre exemplaire imprimé des *Variations Goldberg* comporte quatorze canons supplémentaires sur les huit premières notes de basse de l'*aria*. Bach envisageait peut-être d'étoffer le recueil pour en faire un petit manuel informel de l'art du canon et de la variation, dans le genre de ce qu'il réaliserait ultérieurement avec *L'Offrande musicale* ou *L'Art de la Fugue*. Tout compte fait, l'idée de transcrire ces variations pour d'autres instruments est en phase avec l'attitude du compositeur par rapport à sa propre musique, puisque différentes combinaisons d'instruments et de timbres font ressortir différents aspects de la musique, et tout arrangement ne fait que poursuivre le processus de “variation”. Malgré cette tendance à l'expansibilité qui caractérise toute son œuvre, il semble bien que Bach s'efforça d'unifier les “Variations” telles qu'elles apparaissent dans l'édition originale : dans leur format actuel, elles comportent 32 mouvements qui font écho aux 32 mesures de l'*aria* (et de la majorité des variations). La présence de certaines formules d'enchaînement laisse supposer que l'œuvre est conçue pour être interprétée d'un seul tenant, en une séquence continue. En outre, nombre de variations se terminent dans le registre approprié à la variation suivante. À cet

égard, la séquence des variations 24 à 26 est particulièrement remarquable car cette adéquation des registres se double d'un changement saisissant de modes d'une variation à l'autre (majeur-mineur-majeur).

Les *Variations Goldberg* parlent aussi du temps, maître de l'évolution, de la progression, voire de l'intensification des choses. Mais le retour de l'aria, à la fin de la 30^e variation, suggère que la boucle est bouclée : dans un certain sens, l'œuvre est cyclique et susceptible d'être répétée à l'infini. C'est aussi ce que suggèrent les canons qui apparaissent régulièrement : chaque troisième mouvement est un canon, les intervalles d'imitation progressant de l'unisson à la neuvième (en d'autres termes, la variation 3 est un canon à l'unisson ; la 6, un canon à la seconde, la 9 à la tierce, et ainsi de suite). En allant *au-delà* de l'octave (considéré comme l'équivalent de l'unisson) jusqu'à la neuvième (analogue à la seconde), l'aspect canonique du cycle "dépasse son cadre", en quelque sorte. À la place du canon attendu, la variation finale est un *quodlibet* qui combine des fragments de mélodies populaires en contrepoint. Dans ce cas précis, il s'agit de "Choux et betteraves m'ont fait fuir" et "Il y a si longtemps que je ne suis plus auprès de toi", cette dernière mélodie fournissant une conclusion parfaitement appropriée puisqu'elle est tirée d'un *Kehraus* (dernière danse marquant la fin du bal). L'intention humoristique de Bach ne fait aucun doute : les références à l'éloignement annoncent peut-être le retour de l'aria, et le mélange de la densité d'une texture à quatre voix et de la gaucherie des fragments d'airs populaires se moque de ses propres penchants au contrepoint.

Si les canons incarnent la nature cyclique de l'œuvre, les variations précédant chaque canon (généralement des duos) suivent une certaine progression, leur virtuosité s'intensifiant au fil de la pièce. L'œuvre est donc à la fois cyclique et progressive, statique et dramatique, comme si Bach essayait d'encapsuler différents types de temps au sein de cet "événement" musical singulier – peut-être en avant-goût du temps éternel de Dieu dans la marche implacablement linéaire de ce bas monde ? Mais ce n'est pas seulement l'allure des variations, leur contrepoint ingénieux ou même leur virtuosité qui distingue l'œuvre : Bach utilise aussi pratiquement tous les stratagèmes de style et d'expression à sa disposition. Contrairement à nombre d'œuvres plus tardives qui exploitent toutes les possibilités d'une extrême rigueur contrapuntique, ici, même les canons présentent une vaste palette de caractères, du suprêmement lyrique et passionnément intense à l'humoristique et enjoué. Bach a donc essayé de donner une vue exhaustive et encyclopédique de son univers musical à travers le prisme étroit d'un modèle harmonique unique.

JOHN BUTT

Traductions : Geneviève Béguin

Seitdem Glenn Gould 1955 seine vorbildhafte Einspielung der Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach vorgestellt hat, sind sie sehr populär geworden. Eigentlich ist sogar das Werk selbst hinter dieser Aufnahme in den Schatten gestellt worden. Dabei handelt es sich bei Goulds Aufnahme recht eigentlich um eine Bearbeitung der Bachschen Komposition; denn diese ist für ein zweimanualiges Cembalo bestimmt, wobei etliche der Effekte von dem Vorhandensein zweier Klaviaturen mit jeweils verschiedenen Klangfarben abhängen, außerdem von der Fähigkeit, dieselbe Note auf jedem der beiden Manuale zu spielen. Unsere vorliegende Aufnahme ist ebenfalls eine Bearbeitung, allerdings in ganz anderer Richtung. Es hat schon viele Einrichtungen der Goldberg-Variationen für verschiedene Instrumente gegeben – und diese hier ist nicht einmal die erste für Gamben. Aber ein Gamben-Consort wird dem Werk besonderen Nachdruck verleihen, indem es den Kontrapunkt-Charakter aller Kanons herausstellt (immerhin ein Drittel der Komposition), der Fughetta, des Alla breve und des Quodlibets. Die meisten von ihnen und einige weitere Variationen bedürfen keiner besonderen ‚Bearbeitung‘; denn man braucht nur eine Melodielinie jeweils einem Instrument zuordnen. In den verwickelteren Clavier-Variationen – 5, 8, 11, 14, 20, 23, 26, 28 und 29 – musste Bachs übersprudelnde Virtuosität in eine Form überführt werden, die man auf Gamben darstellen kann. Heraus kommt ein Werk, das nach Gambenart virtuos genannt werden kann – und eins, von dem ich hoffe, dass es eine gleichermaßen brillante Wirkung ausübt. Nun wird es manchen geben, der meint, man solle das Werk doch als ein unvergleichliches Stück von Cembalovirtuosität belassen – denen kann ich nur sagen, dass es immer noch so erhalten blieb und nicht hinter meiner Bearbeitung verschwindet.

Indem ich mich für ein sechsstimmiges Gamben-Consort entschied, habe ich die Goldberg-Variationen natürlich für die Gamben von Fretwork eingerichtet. Ich betrachtete die Symmetrie der Instrumentenpaare als einen Vorteil an sich: so werden die Diskantgamben in etlichen Variationen eine Einheit, die Tenöre in anderen, und die Bässe haben auch eine Variation für sich. Aber die zwei Hände, die für das Clavier gebraucht werden, spielen nach oben und unten bis an die Grenzen der Tastatur, und wenn man das als Consort bearbeitet, haben die Tenöre das Nachsehen. Ich habe versucht, diesen Nachteil damit wieder gutzumachen, dass ich die oberste Stimme von drei Variationen (3, 7 und 25) um eine Oktave nach unten versetzte (jedenfalls mehr oder weniger). In Variation 25 muss die Tenorgambe daher ihre tiefste Saite um einen Ton herunterstimmen, ebenso einer der beiden Bässe, der ein tiefes G statt des A einstimmen muss. Tatsächlich ist dies die tiefste Note des Originals und wird nur an dieser Stelle und in der vorausgehenden Variation verwendet.

Meinen Kollegen im Ensemble Fretwork möchte ich Dank abstaten – Susanna Pell, Asako Morikawa, Liam Byrne, Reiko Ichise und Richard Tunnicliffe –, sie alle haben wertvolle Hinweise zur Verbesserung meiner Arbeit gegeben. Ohne ihre Begeisterung hätte ich das Werk nicht vollenden können.

RICHARD BOOTHBY
Juni 2011

Laut Johann Nepomuk Forkel, Johann Sebastian Bachs erstem Biographen, schrieb Bach die *Goldberg-Variationen* (circa 1741) für den berühmten Grafen Keyserlingk; dieser litt an Schlaflosigkeit und wünschte sich Stücke, die ihm sein Hofcembalist Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) während der Nacht vorspielen sollte. Man weiß nicht, ob der Graf mit dieser Musik erfolgreich aufgemuntert (oder tatsächlich zum Schlafen gebracht) wurde, aber es ist anzunehmen, dass jeder junge Cembalist viele schlaflose Nächte mit dem Üben dieses anspruchsvollen neuen Werkes zugebracht haben würde. Für Forkels Geschichte sprechen einige Gründe; denn im November 1741 weilte Bach als Gast bei Keyserlingk in Dresden. Johann Gottlieb Goldberg jedoch war zu der Zeit erst dreizehn oder vierzehn Jahre alt, weshalb es etwas unwahrscheinlich ist, dass Bach diese Variationen wirklich für ihn schrieb. Trotzdem könnte es durchaus sein, dass Goldberg als begabter Schüler Bachs und virtuoser Cembalist sich bald durch die Aufführung der Variationen einen Ruf erwarb, der noch nachhallte, als Forkel gut fünfzig Jahre später darüber schrieb.

Die Variationen bilden den vierten und fünften Teil von Bachs *Clavierübung*, einem Zyklus, dessen Veröffentlichung Bachs bedeutendstes unternehmerisches Wagnis war. Der Begriff *Clavierübung* wurde neben Bach von vielen anderen Komponisten verwendet und war zu einer Art Verkaufsschlager geworden, der musikalisch gebildete Amateure ansprach, welche vielleicht den Wunsch hatten, sich als Musikliebhaber weiterzuentwickeln. Doch überschritt Bach mit seinem Werk deutlich den Marktbereich für Amateure; diese Stücke konnten nur für seine begabtesten Schüler ‚Übungsmaterial‘ sein.

Heftige Meinungsverschiedenheiten ranken sich um die Herkunft der ‚Aria‘, die sowohl die Einleitung als auch den Schluss der Variationen bildet. Einerseits ist es sehr wahrscheinlich, dass Bach von mindestens einem französischen Tanzstück für Cembalo stark beeinflusst war, andererseits stammen ebenso sicher die meisten Details der Figuration und des Melodieverlaufs aus seiner eigenen Feder. Gewiss war diese Aria ein beliebtes Stück im Hause Bach; denn Bachs zweite Frau Anna Magdalena nahm sie irgendwann während

der 1740er Jahre in das zweite ihrer beiden berühmten Notenhefte auf. Nichtsdestoweniger ist die Aria kaum das eigentliche Thema, da die Basslinie und die damit verbundenen Harmonien – nicht die Melodie – in allen Variationen vorkommen. Mit anderen Worten: eigentlich könnte jeder einzelne Satz gleichermaßen als ‚Thema‘ betrachtet werden. Das deutet auf eine der Grundlagen hin, wie Bach zu komponieren lernte: ‚durch Variation‘. Von frühester Jugend an übte er sich in seinem Handwerk, indem er die Werke anderer Komponisten sammelte, abschrieb und studierte. Dazu gehörte auch, dass er die Werke bearbeitete, ‚verbesserte‘, erweiterte und neue Stücke um das vorhandene Vorbild gruppierte. Folglich liegt ganz klar ein Sinn darin, dass für Bach die ganze Kunst der Komposition gleichbedeutend war mit dem Variieren, Umordnen und Ergänzen all dessen, was er bereits vorfand.

Bach komponierte viele seiner Werke in Etappen, und sehr oft erweiterte er seine Pläne sogar noch, während die Stücke schon gedruckt wurden. Bachs Handexemplar der gedruckten *Aria mit verschiedenen Veränderungen für Cembalo* enthält handschriftlich vierzehn weitere Kanons über die ersten acht Basstöne der Aria. Möglicherweise erwog Bach, die Sammlung auf ein locker gestaltetes Kompendium über die Kunst von Kanon und Variation zu erweitern, etwa in der Art seiner späteren Werke *Musikalisches Opfer* oder *Die Kunst der Fuge*. Insgesamt gesehen korrespondiert der Gedanke, die Variationen für andere Instrumentengattungen zu transkribieren, mit Bachs eigener Einstellung zu seiner Musik; denn verschiedene Kombinationen und Klangfarben bringen unterschiedliche Aspekte der Musik zum Vorschein; Bearbeitung ist im Grunde die Fortsetzung des Prozesses ‚Variation‘.

Trotz dieses Hangs zur Erweiterung in all seinen Werken scheint Bach deutlich bemüht, die Variationen zu vereinheitlichen, wie aus dem Erstdruck ersichtlich ist: das jetzige Format umfasst 32 Sätze, was den 32 Takten der Aria entspricht (und ebenso denen der meisten Variationen). Gelegentlich gibt es auch Verbindungen zwischen benachbarten Variationen, was darauf hindeutet, dass das Werk in ununterbrochener Folge aufgeführt werden sollte. Überdies enden viele Variationen in einer Stimmlage, die sich für den Anschluss an die

nächste Variation eignet. In der Abfolge von Variation 24 bis 26 zeigt sich das besonders deutlich, denn die Anpassung der Stimmlagen ist an einen eklatanten Wechsel – Dur-Moll-Dur – von einer Variation zur nächsten gekoppelt.

Zeit ist ebenfalls ein wichtiger Punkt in Bachs Werk: Dinge wandeln sich, entwickeln sich, verstärken sich sogar. Aber wenn die Aria am Schluss der 30. Variation wiederkehrt, liegt der Gedanke nahe, dass das Werk einen vollen Kreis durchlaufen hat, dass es in gewissem Sinne zyklisch und unendlich wiederholbar ist. Etwas von diesem Prinzip steckt auch in den Kanons (jede dritte Variation, beginnend mit Variation 3), deren Fundament aus wachsenden Nachahmungsintervallen besteht, vom Unisono der Prime, bis zur None (d.h. in Variation 3 befasst er sich mit dem Unisono; in 6 mit der Sekunde, in 9 mit der Terz und so weiter). Indem Bach die Oktave *überschreitet* (also bis zum Äquivalent der Prime geht) und weiter bis zur None (analog zur Sekunde) ‚schießt er übers Ziel hinaus‘, was den Aspekt des Kanons betrifft. Die abschließende Variation erscheint, wo wir einen Canon erwarten würden; doch eigentlich ist das ein Quodlibet, ein Stück, das Fragmente aus Volksmelodien miteinander verbindet. Es sind die beiden Melodien ‚Kohl und Rüben haben mich vertrieben‘ und ‚Ich bin so lang nit bei dir gwest‘. Letztere Melodie stammt aus einem Kehraus, einem abendlichen Schlusstanzen, was sie für den Abschluss dieser Reihe besonders geeignet macht. Zweifellos komponierte Bach das in humorvoller Absicht – mit dem Hinweis ‚vertrieben‘ vielleicht die Rückkehr der Aria ankündigend, und machte sich mit dem kompakten vierstimmigen Satz der etwas hölzernen Volksmelodien über seine eigenen kontrapunktischen Neigungen lustig.

Während die Kanons die zyklische Natur des Werkes verkörpern, zeigen die (vorwiegend zweistimmigen) Variationen vor jedem Canon dagegen eine sich entwickelnde Folge, indem sie im Verlauf des Stückes immer virtuoser werden. Auf diese Weise ist das Werk sowohl zyklisch wie progressiv, statisch wie dramatisch, als ob Bach versuchen würde, mehrere verschiedene Zeitformen in einem musikalischen ‚Ereignis‘ zu vereinigen – vielleicht dachte er es sich als Vorgeschmack auf Gottes ewige Zeit innerhalb des unerbittlich geradlinigen Zeitverlaufs unserer eigenen Welt. Aber es ist nicht allein das Schrittmaß der Variationen, ihre kontrapunktische Genialität, nicht einmal ihre Virtuosität, was diese Reihe auszeichnet: Bach verwendet auch buchstäblich jedes ihm zur Verfügung stehende stilistische und ausdrucksmäßige Mittel. Anders als viele seiner späteren Werke, in denen alle Möglichkeiten strenger Kontrapunktik ausgelotet werden, zeigen hier sogar die Kanons eine beachtliche Bandbreite des Charakters, von ungeheuer poetisch und tief empfindend bis humorvoll und übermütig. Somit versuchte Bach – durch genaue Konzentration auf ein einziges harmonisches Modell –, ein allgemein verständliches, umfassendes Bild seiner musikalischen Welt zu vermitteln.

JOHN BUTT

Übersetzungen: Ingeborg Neumann



“Fretwork is the finest viol consort on the planet” – The London Evening Standard

Few ensembles can match the breadth of Fretwork’s repertory, which ranges from the first printed collection published in 1501 in Venice to music commissioned by the group this year. In the 25 years since its debut, Fretwork’s pioneering work has taken its members all over the world. Their consistently high standards have brought music old and new to audiences hitherto unfamiliar with the inspiring sound-world of the viol.

Fretwork’s acclaimed recordings of the classic English viol repertory – Purcell, Gibbons, Lawes, Byrd – have become the benchmark by which other performances are measured. Its arrangements of the music of J. S. Bach have garnered particular praise. Released in 2009, the harmonia mundi recording of Purcell’s Complete Fantazias won the Gramophone Award for Baroque Chamber Music.

“Fretwork est le meilleur consort de violes de la planète.” – The London Evening Standard

Du premier recueil de musique imprimée, publié en 1501 à Venise, aux commandes d’œuvres contemporaines, Fretwork décline un répertoire qui ferait pâlir d’envie plus d’un ensemble. Toujours fidèle à ses critères d’excellence, Fretwork poursuit depuis 25 ans une démarche innovante et se produit dans le monde entier, faisant découvrir un instrument, un répertoire et un monde sonore passionnants à des publics jusqu’alors peu familiers avec la viole.

Plébiscités par le public et la critique, ses enregistrements du répertoire anglais pour ensemble de violes – Purcell, Gibbons, Lawes, Byrd – sont aujourd’hui une référence, et ses arrangements des œuvres de J. S. Bach ont été particulièrement remarqués. En 2009, l’intégrale des Fantaisies de Purcell (parue chez harmonia mundi) a été récompensée par une Gramophone Award dans la catégorie “musique de chambre baroque”.

“Fretwork ist das beste Gamben-Consort auf der Erde” – The London Evening Standard

Wenige andere Ensembles können sich mit der Breite des Repertoires von Fretwork messen: dieses reicht von der ersten gedruckten, in Venedig 1501 verlegten Sammlung bis zu Auftragswerken aus dem gegenwärtigen Jahr. In den 25 Jahren seit seiner Gründung hat die bahnbrechende Arbeit von Fretwork seine Mitglieder in alle Winkel der Welt geführt. Ihr immer gleichbleibend hoher Leistungsstandard hat mit alter und neuer Musik Zuhörer, die diese Musik bisher nicht kannten, mit der begeisternden Klangwelt der Gambe vertraut gemacht.

Die von Kritikern begrüßten Aufnahmen des Ensembles Fretwork mit dem klassischen englischen Gambenrepertoire – Purcell, Gibbons, Lawes, Byrd – sind der Maßstab für andere Interpretationen geworden. Besondere Aufmerksamkeit errangen Fretworks Bearbeitungen von Werken Johann Sebastian Bachs. Die 2009 bei harmonia mundi erschienene Aufnahme aller Gambenfantasien von Purcell errang den Gramophone Award für barocke Kammermusik.

ACKNOWLEDGEMENTS

The members of Fretwork wish to record our thanks, once again, for the generous, indispensable assistance of Patricia Brown in making this recording. Honor Brogan drew the group while we recorded, and also sponsored Variation 25. Sally Walton graciously let us all stay at her lovely house in Orford during the recording; and St Bartholemew's Church itself – our recording venue for many years – welcomed us again to this special part of the world.

Covers: “Fretwork, Bird of Fire: Sunlight” by Honor Brogan
Photos of Fretwork: Chris Dawes (except Liam Byrne)

All texts and translations © **harmonia mundi usa**

PRODUCTION **USA**

©© 2011 harmonia mundi usa
1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506
Recorded in March, 2011
at Orford Church, Suffolk, England
Executive Producer: Robina G. Young
Sessions Producer, Recording Engineer & Editor: Nicholas Parker

harmoniamundi.com

HMU 907560