



BACH
GOLDBERG VARIATIONS
NEVERMIND

α



MENU

- > TRACKLIST
- > TEXTE FRANÇAIS
- > ENGLISH TEXTE
- > DEUTSCHKOMMENTAR



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

GOLDBERG VARIATIONS, BWV 988

CLAVIER UBUNG BESTEHEND IN EINER ARIA MIT VERSCHIEDENEN VERÆNDERUNGEN

VORS CLAVICIMBAL MIT 2 MANUALEN

TRANSCRIPTION BY NEVERMIND

CD1

1	Aria	4'32
2	Variatio 1 a 1 Clav.	2'11
3	Variatio 2 a 1 Clav.	2'05
4	Variatio 3 Canone all'Unisuono. a 1 Clav.	2'14
5	Variatio 4 a 1 Clav.	1'20
6	Variatio 5 a 1 ô vero 2 Clav.	1'45
7	Variatio 6 Canone alla Seconda. a 1 Clav.	2'40
8	Variatio 7 a 1 ô vero 2 Clav. al tempo di Giga	1'50
9	Variatio 8 a 2 Clav.	3'20
10	Variatio 9 Canone alla Terza. a 1 Clav.	2'52
11	Variatio 10. Fugetta. a 1 Clav.	1'32
12	Variatio 11 a 2 Clav.	2'07
13	Variatio 12 a 1 Clav. Canone alla Quarta.	4'40
14	Variatio 13 a 2 Clav.	7'27
15	Variatio 14 a 2 Clav.	2'19
16	Variatio 15 Canone alla Quinta. a 1 Clav.: Andante	6'02

TOTAL TIME CD1: 49'03

CD2

1	Variatio 16 Ouverture. a 1 Clav.	2'56
2	Variatio 17 a 2 Clav.	3'42
3	Variatio 18 Canone alla Sesta. a 1 Clav.	2'25
4	Variatio 19 a 1 Clav.	1'16
5	Variatio 20 a 2 Clav.	2'39
6	Variatio 21 Canone alla Settima.	3'20
7	Variatio 22 a 1 Clav. alla breve	1'33
8	Variatio 23 a 2 Clav.	2'33
9	Variatio 24 Canone all'Ottava. a 1 Clav.	2'48
10	Variatio 25 a 2 Clav.: Adagio	9'18
11	Variatio 26 a 2 Clav.	2'30
12	Variatio 27 Canone alla Nona. a 2 Clav.	2'03
13	Variatio 28 a 2 Clav.	2'00
14	Variatio 29 a 1 ô vero 2 Clav.	2'32
15	Variatio 30 Quodlibet. a 1 Clav.	2'17
16	Aria da Capo	5'13

TOTAL TIME CD2: 49'12

NEVERMIND

ANNA BESSON TRAVERSO

TRANSVERSE FLUTE BY JEAN-JACQUES MELZER AFTER A MODEL BY PALANCA.

LOUIS CREAC'H VIOLIN

VIOLIN BY HENDRIK JACOBS (AMSTERDAM, CA 1680), WITH A BOW BY PAUL HERRERA (NAKASAYA, 2022).

ROBIN PHARO VIOLA DA GAMBA

SEVEN-STRINGED VIOLA DA GAMBA BY JUDITH KRAFT (PARIS, 2012) AFTER A MODEL BY GUILLAUME BARBEY, WITH A BOW BY FAUSTO CANGELOSI (FLORENCE, 2020).

JEAN RONDEAU HARPSICHORD & ORGAN

HARPSICHORD AFTER GERMAN MODELS BY JONTE KNIF & ARNO PELTO (2006).

HARPSICHORD BASED ON VARIOUS ITALIAN INSTRUMENTS OF THE LATE 17TH CENTURY BY PHILIPPE HUMEAU (BARBASTE, 2016).

ORGAN OF THE RICERCAR CONSORT: IN THE 17TH-CENTURY GERMAN STYLE, BUILT BY LUC MEURICE (SAINT-LOUIS, 2019), MODELLED ON VARIOUS INSTRUMENTS BY NIKOLAUS AND ANDREAS MANDERSCHIEDT (NUREMBERG, 1611-1672)

ORGAN OF THE RICERCAR CONSORT BUILT BY LUC MEURICE (SAINT-LOUIS, 2019) IN THE 17TH CENTURY GERMAN STYLE, MODELLED ON VARIOUS INSTRUMENTS BY NIKOLAUS AND ANDREAS MANDERSCHIEDT (NUREMBERG, 1611-1672) AND ESAIAS COMPENIUS (FREDERIKSBORG, 1610).

Jean Rondeau appears courtesy of Erato/Warner Classics

Ces variations sont toujours présentées comme un ensemble d'exercices que Bach aurait peut-être écrit pour un illustre élève du nom de Goldberg, *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Verænderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*. Et la forme unique de cette œuvre, les innovations d'écriture qu'elle offre au répertoire du clavecin en ont fait un joyau de la musique occidentale, tout simplement. Un monument que l'on ne cesse d'explorer. Lorsque Jean nous a confié qu'il imaginait un arrangement de cette œuvre pour notre formation – on s'en souvient très bien, c'était le 19 octobre 2021 – la machine s'est mise en route. Il a suffi d'une répétition informelle pour saisir le potentiel inouï d'une transcription dans cette instrumentation, encore jamais réalisée. Et pourtant, les transcriptions ne manquent pas : en trio ou quatuor à cordes, pour ensemble de vents ou de violes de gambe. Mais jamais personne n'avait encore entrepris d'interpréter cette œuvre sur les instruments de notre formation, alors même qu'ils sont parmi les plus emblématiques de la musique de chambre de Johann Sebastian Bach, comme le montrent ses nombreuses sonates pour la flûte, le violon et la viole de gambe, avec basse continue ou clavecin obligé, ou l'utilisation fréquente de ces instruments dans les airs de ses cantates et passions.

Au fil de nos travaux, nous nous sommes émerveillés de la diversité des timbres que nous offrait notre formation : douceur du mariage de la flûte et de l'orgue, harmonie et confrontation des cordes frottées de la viole de gambe et du violon, où la résonance de la viole vient enrober l'éloquence mélodique et la brillance du violon, contraste et dynamisme de la basse continue, tantôt exécutée à l'orgue, évoquant des profondeurs quasi liturgiques, tantôt au clavecin, s'amusant de contre-chants à la manière de la harpe ou du luth... En s'immergeant dans les complexités des Goldberg, nous nous retrouvions dans l'atelier de Bach. Nous tentions alors de confectionner une transcription très proche de ce qu'il aurait pu lui-même imaginer, lui qui ne cessait de transcrire ses pièces pour en livrer des versions profanes ou sacrées au grè des circonstances et des instruments disponibles, comme sa transcription pour deux flûtes et basse continue de sa sonate BWV 1029 en *sol* majeur pour viole de gambe et clavecin obligé, ou son célèbre concerto pour clavecin en *ré* mineur BWV 1052 qui faisait initialement partie des cantates avec orgue obligé BWV 146 et BWV 188.

La construction musicale si particulière des Variations Goldberg a évidemment dominé le travail de transcription. Composé de 32 mouvements (2 arias et 30 variations), chiffre reflété en miroir dans les 32 mesures de chacune d'entre elles, le corpus est divisé en deux parties. La première s'écoule de la fameuse

Aria en *sol* majeur jusqu'à la quinzième, première variation en mineur conclue sur une mélodie qui s'envole en fanant et qui sublime une suspension nécessaire entre les deux grands chapitres. La seconde partie commence par une ouverture de style opératique, pouvant rappeler la tragédie lyrique française, et se termine par un retour à l'Aria da capo, symbolisant l'idée de cycle. Au-delà de cette division temporelle, il est possible de discerner trois groupes de variations. Un premier qui fait entendre des compositions de formes traditionnelles comme la fugue, Alla breve, l'ouverture à la française, ou des danses classiques telles que l'allemande ou la gigue. Un second groupe propose, lui, de grandioses innovations techniques en matière d'écriture pour le clavecin qui confrontent l'interprète à d'importants défis virtuoses et à des choix musicaux aussi audacieux qu'inventifs. Enfin, un troisième ensemble regroupe des canons, forme contrapuntique ancienne que Bach explore de l'unisson jusqu'à la neuvième, se clôturant avec le fameux Quodlibet qui remplace le canon à la dixième par une véritable fête contrapuntique combinant plusieurs thèmes populaires de l'époque.

Désireux de rester fidèle au texte originel, nous avons cherché à faire sonner chaque variation le plus aisément possible, en nous inspirant de la musique de chambre des XVII^e et XVIII^e siècles. Notre travail fut basé sur l'édition publiée à Nuremberg en 1741, conservée au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France et annotée à l'encre rouge par Johann Sebastian Bach lui-même. Le genre le plus représenté dans cette transcription est celui de la sonate en trio française, avec deux dessus, flûte et violon, et basse continue (variations 2, 3, 6, 9, 15, 18 et 19). Dans certaines d'entre elles, aucun réel travail de réécriture n'a été nécessaire, comme dans la variation 9, stylistiquement très proche de certaines sonades des *Nations* de François Couperin. Pour d'autres, nous avons été amenés à transposer à l'octave supérieure certaines parties de flûte, celle-ci ne pouvant descendre en deçà du *ré* grave. Il en allait de même avec le violon limité au *sol* grave. Les décisions parmi les plus difficiles ont concerné les nombreux canons. L'utilisation de la viole de gambe nous a permis de conserver certaines tessitures originelles en lui attribuant régulièrement les passages trop graves au violon ou à la flûte. Ce faisant, nous convoquons une forme particulière de la sonate en trio avec violon et viole de gambe, très courante en Allemagne chez des prédécesseurs de Bach tels que Philipp Heinrich Erlebach ou Dietrich Buxtehude. Les variations 12 et 24, qui suivent ce schéma, en dégagent un aspect plus original avec la présence de la flûte. La variation 21, elle, en est aussi une illustration parfaite avec le violon, tout comme la variation 8 dans laquelle nous avons choisi d'ajouter une voix de basse

pour accompagner des parties concertantes au violon et à la viole. On retrouvera dans cette dernière, ainsi que dans la variation 17, de nombreuses inversions entre les deux voix pour faciliter le jeu sur la viole de gambe ou éviter au violon des notes trop graves. Par ailleurs, notre transcription de la première variation peut également évoquer les élans d'écriture d'une sonate pour violon. Ici, la viole de gambe s'invite à saisir les notes qui lui seraient trop graves.

C'est ensuite le genre propre de notre quatuor qui a inspiré une grande partie du travail de transcription. Pour les variations 4, 10, 22 et 30, on y joue un véritable contrepunt à 4 voix pour lequel nous avons pu conserver les tessitures originelles. Cette forme se retrouve à la fois dans de nombreuses pièces instrumentales du XVIII^e siècle comme par exemple chez Jean-Baptiste Quentin (musicien réputé et prolifique de l'Académie royale de musique française), mais aussi dans des styles plus anciens. Il n'est d'ailleurs pas rare de remarquer quelques vestiges de la Renaissance dans l'œuvre de Johann Sebastian Bach, qui aime porter à leur paroxysme des exercices contrapuntiques comme le canon. La transcription des variations 5, 14, 16, 28 et 29, également en quatuor, reflète quant à elle un autre genre, propre aux fameux *Quatuors Parisiens* de Georg Philipp Telemann, qui inspirèrent aussi deux livres de Louis-Gabriel Guillemain, l'un des plus grands violonistes français du XVIII^e siècle. C'est le répertoire que nous avons exploré dans nos précédents disques, *Conversations* et *Quatuors Parisiens*. Dans ces variations mêlant polyphonie et partage des lignes mélodiques entre les instruments, la viole de gambe alterne les rôles de basse et de partie concertante. La variation 16, écrite dans le style de l'ouverture à la française, échappe cependant à cette forme d'écriture, en alternant une première partie lente à une voix en unisson et basse continue – une écriture orchestrale typiquement française mettant la voix de dessus en valeur – et une seconde, rapide, à 3 et 4 voix. La variation 7 présente aussi les dessus à l'unisson, dans un style proche de celui de la gigue à la française. Les variations 13 et 25, respectivement attribuées à la flûte et au violon, se distinguent par le caractère particulièrement virtuose, riche et imaginaire des parties solistes qui peuvent évoquer des mouvements lents de sonate. Dans ces deux variations, c'est la viole qui exécute les contre-chants notés par le compositeur.

Le recueil original présente plusieurs variations marquées par des échanges de tessitures entre les parties de dessus et de basses, souvent associés à des croisements de main, des sauts ou d'autres folies d'écriture pour le clavier. Pour celles-ci, nous avons décidé de proposer des versions sans basse continue ni clavier.

Nous avons également pris soin d'éviter l'utilisation du clavecin avec une partie obligée, l'œuvre de base lui étant destinée. Si l'alliance du violon et de la viole des variations 17 et 27 peut rappeler certains duos de l'époque baroque très répandus dans la musique anglaise et française, la forme des quatre trios pour flûte, violon et viole de gambe est probablement l'une des plus novatrices de la transcription. Elle fut adoptée pour certaines des variations où l'écriture pour le clavier est la plus complexe. Celles-ci semblent davantage nous tourner vers des styles plus tardifs où trois instruments mélodiques partagent des parties concertantes, comme par exemple dans la musique de Joseph Haydn.

Enfin, les deux Arias ont, elles, été associées à la flûte. L'Aria da capo diffère de la première par l'arrangement harmonique écrit par Robin pour la viole de gambe et le violon, à l'image d'un consort accompagnant comme on en trouve dans l'œuvre religieuse de Dietrich Buxtehude ou de Heinrich Schütz.

Ce projet de transcription est né à l'occasion du dixième anniversaire de la création de Nevermind, comme un cadeau unique et exigeant. Aucun travail ne pouvait mieux symboliser cette première décennie de notre quatuor, ce mélange d'excitation à découvrir ensemble des moments de musique et de joie à rendre vivante notre passion pour le plus large public. Et nous avons choisi l'écrin de la Salle de musique de La Chaux-de-Fonds pour l'enregistrement, qui nous semble offrir l'une des plus belles acoustiques d'Europe. Comme pour chacune de nos aventures discographiques, nous avons eu le privilège de bénéficier de la direction artistique enthousiasmante et exigeante d'Aline Blondiau. Elle a su composer un éventail de couleurs ajusté à la nouvelle palette de timbres de cette transcription. Ce projet n'aurait pas pu voir le jour sans le travail d'orfèvre de Jullian Bauduin, pour l'accord et le réglage des différents claviers, ni sans celui de Stéphane Delplace qui a attentivement relu nos suggestions d'écriture. Enfin, nous remercions infiniment Didier Martin et Louise Burel pour le soutien indéfectible du label Alpha Classics.

NEVERMIND

These Variations are generally considered as a set of exercises that Bach probably wrote for a famous pupil of his named Goldberg, entitled *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Verænderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*. The work's structure, unique at the time it was composed, and the wealth of compositional innovations that enriched the harpsichord repertoire of the period, make it quite simply a jewel of western music: a monument one never tires of exploring. When Jean told us (on 19 October 2021, a memorable date for us) of his idea that the work could be arranged for our group, the ball was set in motion. We needed only one informal rehearsal to grasp the incredible potential of a transcription using this line-up. Despite other previous arrangements – for trio, string quartet, wind ensemble, and for the gambas – nobody has ever tried to perform this work on the instruments of our ensemble, even though they are among those most typically used in JS Bach's chamber music, in his many sonatas with bass continuo and obbligato harpsichord for flute, for violin, and for the viola da gamba – instruments that also frequently feature in the arias of his cantatas and Passions.

In the course of our work on the project, we came to marvel at the sheer diversity of timbres our ensemble could provide – the gentle, quasi-nuptial union of the flute and the organ; the quality of harmony but also of conflict presented by the bowed strings of the viola da gamba and violin; the resonance of the gamba enfolding the melodic eloquence and brilliance of the violin; and the dynamic contrasts of the bass continuo – whether played on the organ, evoking an almost liturgical sense of profundity, or on the harpsichord, revelling in its own contrapuntal dexterity in the manner of a harp or lute. As we immersed ourselves in the Goldberg's complexities, we found ourselves revisiting Bach's workshop, attempting to craft a transcription as close as possible to what Bach himself might have devised, given that he never stopped transcribing his own pieces in order to provide sacred or secular versions, depending on the circumstances and on the instruments at his disposal. Two such examples are his transcription for two flutes and bass continuo of his Sonata in G major for viola da gamba and obbligato harpsichord BWV 1029, and his famous Harpsichord Concerto in D minor BWV 1052, based on the movements of two earlier cantatas with an obbligato organ part, BWV 146 and BWV 188.

The highly remarkable musical structure of the *Goldberg Variations* was understandably the dominant factor in our work of transcription. Made up of 32 movements (2 Arias and 30 Variations), mirrored in the 32 bars' length of each movement, the whole work falls naturally into two parts. The first part runs from the opening

well-known Aria in G major to the end of Variation 15, the first variation in the minor key, concluding on a melodic line that floats aloft while fading away, creating a natural point of suspension between the work's two main parts. The second of these follows on with a French Overture (Var. 16) evoking the French tragic opera of the Baroque, this second macro-section culminating in the final Aria da capo, which underlines the cyclical nature of the whole work. Beyond this temporal subdivision, it is possible to discern three different groups or types of variation within the work. The first group is of traditional forms such as the fugue, the Alla Breve in common time, the French overture, and the classic dances such as the allemande and gigue. A second group comprises the movements of grandiose, technically innovative harpsichord writing, confronting the performer with considerable virtuosic challenges, while also demanding daring and imaginative musical decisions. Finally, a third sub-group consists of canons, an older contrapuntal form that Bach here explores exhaustively, from canons at the unison to canons at the ninth, ending with the famous Quodlibet that – instead of the canon at the tenth we might expect here – gives us a full-blown contrapuntal celebration, combining several popular tunes of the time.

In the wish to remain faithful to Bach's original, we have done our best to present each variation as evenly as possible, in the spirit of the chamber music of the 17th and 18th centuries. We based our work on the edition published in Nuremberg in 1741 and archived in the Department of Music at the Bibliothèque Nationale de France, an edition annotated in red ink by JS Bach himself. The prevailing instrumental genre of this transcription is that of the French trio sonata, two upper parts of flute and violin with a bass continuo (Variations 2, 3, 6, 9, 15, 18 and 19). In some of these movements no real rewriting was necessary: Variation 9, for example, is stylistically extremely close to the *Sonades* of François Couperin's collection *Les Nations*. With other variations we have had to transpose some of the material up an octave for the baroque flute, which cannot play any note lower than a D above middle C; the same procedure was often needed for the violin, whose lowest is its G string. Some of the most difficult decisions were in transcribing the many canons. Using the viola da gamba enabled us to keep some of the original note-ranges by allocating to the gamba the passages that lie too low for the flute or violin. In doing this we were re-creating a particular form of the trio sonata with violin and viola da gamba that was very common in Germany among Bach's predecessors such as Philipp Heinrich Erlebach and Dietrich Buxtehude. In Variations 12 and 24, which also follow this scheme, the flute adds a further touch of originality. Variation 21 (the 'Canon at the Seventh') is also a perfect illustration

of this idea applied to the violin, as is Variation 8 in which we have added a bass part to accompany the concertante violin and viola parts. Here as well as in Variation 17 there is frequent note-swapping between the two voices, to keep within the gamba's range, and to avoid giving the violin notes that are too low for it.

And so it is the very nature of our quartet that has largely influenced the transcription. Variations 4, 10, 22 and 30 present true four-part counterpoint, for which we have been able to keep the original note-ranges of the parts. This genre can also be found in many 18th-century instrumental pieces, such as those of Jean Baptiste Quentin (a prolific and highly-reputed composer who was, and a member of the Académie royale de musique française), but it can also be seen in even older musical styles – which is scarcely surprising, as we frequently find vestiges of the Renaissance in the work of JS Bach, who loved to take contrapuntal exercises such as the canon to extreme limits. Our transcription of Variations 5, 14, 16, 28 and 29, also arranged for quartet, reflects a further genre, that of the celebrated *Paris Quartets* by Georg Philipp Telemann, which incidentally inspired two books of pieces by Louis Gabriel Guillemain, one of the great French 18th-century violinists – repertoire we have already explored in our previous discs *Conversations* and *Quatuors Parisiens*. In these five variations, where the polyphonic texture is enlivened by sharing the melodic line between the different instruments, the viola da gamba alternates between a bass and a concertante role. In Variation 16, the stylized French Overture, a first, slow section with a unison melody underpinned by a bass continuo (the upper voice emphasized in the typically French orchestral manner) is succeeded by a rapid three- and four-voiced second section. Variation 7 also presents a unisono upper voice, in a style close to that of a French gigue. Variations 13 and 25, here given respectively to the flute and the violin, stand out for the highly virtuosic, imaginative and intricately woven melodic cantilenas of their solo parts; they resemble the slow movements of a baroque sonata, with the gamba playing the composer's accompanimental counterpoints. And the style of the baroque violin sonata is also evoked in our arrangement of Variation 1, where the gamba supplies the melodic notes that are too low to be playable by the violin.

Bach's original contains several variations characterized by alternating registers between the upper and lower ranges of the harpsichord, often marked by hand-crossings, wide-ranging leaps, and other compositional flights of fancy for the keyboard. For these movements we decided to exclude both keyboard

and bass continuo, and we have also generally avoided assigning any obligato role to the keyboard, which in this arrangement has more of a fundamental function. And while the coupling of violin and viola da gamba in the playful Variations 17 and 27 may recall a certain kind of baroque duo quite widespread in both France and England, the arrangement of four of the movements for flute, violin and gamba is probably one of this transcription's most innovative aspects, adopted for variations where Bach's keyboard writing is at its most complex: these variations seem to point towards later styles in which three melodic instruments share a concertante role, for example in the music of Haydn.

Finally, we have linked the two Arias to the flute. The final Aria da capo differs from the first in the harmonic arrangement Robin has written for viola da gamba and violin, just the kind of consort accompaniment one might find in the sacred works of Dietrich Buxtehude and Heinrich Schütz.

This whole transcription project is meant as a unique and challenging birthday present to celebrate Nevermind's tenth anniversary. Nothing could better symbolize our quartet's first decade than the feeling of excitement we have in discovering these supreme musical moments together, mingled with our sense of joy at being able to share our enthusiasm with the general public. For this recording we chose the the Salle de Musique in the Swiss city of La Chaux-de-Fonds, a hall that for us has one of the finest acoustics in the whole of Europe. As with all our previous commercial recordings, we profited from the infectiously enthusiastic yet demanding artistic direction of Aline Blondiau, who managed to create a range of sound colours tailored to this transcription's novel palette of timbres. Nor could this project have seen the light of day without Jullian Bauduin's precision craftsmanship in tuning and adjusting the different keyboards, and the expertise of Stéphane Delplace, who carefully proofread our proposed musical text. Finally, our infinite thanks go to Didier Martin and Louise Burel for the unflinching support of the Alpha Classics label.

NEVERMIND

Diese Variationen werden stets als Sammlung von Übungsstücken dargestellt, die Bach möglicherweise für seinen berühmten Schüler Goldberg geschrieben hat: *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*. Und die einzigartige Form dieses Werkes, die kompositorischen Neuerungen, die es für das Cembalorepertoire bereithält, haben es schlicht und einfach zu einem Juwel der abendländischen Musik gemacht. Es ist ein monumentales Werk, das immer weiter erforscht wird. Als Jean uns eröffnete, dass er sich eine Bearbeitung für unser Ensemble vorstellen könnte – wir erinnern uns noch genau, es war der 19. Oktober 2021 –, kam die Maschine ins Rollen. Eine einzige zwanglose Probe genügte, um das unerhörte Potenzial einer Transkription für diese Besetzung zu erkennen, die bis dato noch nie umgesetzt worden war. Dabei herrscht kein Mangel an Transkriptionen: für Streichtrio oder -quartett, für Bläserensemble oder Gamben. Doch noch nie hat sich jemand daran gewagt, dieses Werk mit den Instrumenten unserer Besetzung aufzuführen, obwohl diese zu den typischsten Instrumenten in Johann Sebastian Bachs Kammermusik gehören. Das belegen seine zahlreichen Sonaten für Flöte, Violine und Viola da gamba mit Basso continuo oder obligatem Cembalo sowie die häufige Verwendung dieser Instrumente in den Arien seiner Kantaten und Passionen.

Im Laufe unserer Arbeit staunten wir über die Vielfalt der Klangfarben, die unsere Besetzung ermöglichte: Die Zartheit der Kombination von Flöte und Orgel, die Harmonie und Gegensätzlichkeit der gestrichenen Saiten von Gambe und Violine, wobei die Resonanz der Gambe die melodische Beredsamkeit und den Glanz der Violine einbettet, der Kontrast und die Dynamik des Basso Continuo, der teils auf der Orgel ausgeführt wird und fast liturgische Tiefen evokiert, teils auf dem Cembalo gespielt wird und sich dabei in Gegenstimmen vergnügt und wie eine Harfe oder eine Laute klingt ... Als wir uns in die Komplexität der Goldberg-Variationen vertieften, fühlten wir uns wie in Bachs Werkstatt. Wir versuchten, eine Transkription zu erstellen, die seinen Vorstellungen sehr nahe gekommen wäre, da er seine Stücke immer wieder bearbeitete, um je nach den Umständen und den verfügbaren Instrumenten weltliche oder geistliche Versionen zu erstellen. So schrieb er beispielsweise seine Sonate BWV 1029 in G-Dur für Viola da gamba und obligates Cembalo für zwei Flöten und Basso continuo um oder schuf sein berühmtes Cembalokonzert in d-Moll BWV 1052, das ursprünglich Teil der Kantaten mit obligater Orgel BWV 146 und BWV 188 war.

Die Transkriptionsarbeit wurde natürlich von der einzigartigen musikalischen Struktur der Goldberg-Variationen bestimmt. Das aus 32 Sätzen (zwei Arias und dreißig Variationen) bestehende Werk, eine Zahl, die sich in den 32 Takten jeder Variation widerspiegelt, ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil reicht von der berühmten *Aria* in G-Dur bis zur Nummer 15, der ersten Variation in Moll, die mit einer verschwindenden Melodie abschließt und eine

notwendige Rast zwischen den beiden großen Kapiteln darstellt. Der zweite Teil beginnt mit einer Ouvertüre im Opernstil, die möglicherweise die französische *tragédie lyrique* aufgreift, und endet mit einer Rückkehr zur *Aria da capo*, was den zyklischen Gedanken versinnbildlicht. Über diese zeitbezogene Unterteilung hinaus kann man drei Gruppen von Variationen unterscheiden. Die erste Gruppe besteht aus Kompositionen in hergebrachten Formen wie der Fuge, dem *Alla Breve*, der französischen Ouvertüre und traditionellen Tänzen wie der *Allemande* oder der *Gigue*. Eine zweite Gruppe enthält beeindruckende technische Innovationen für das Cembalo, die den Interpreten vor große virtuose Herausforderungen stellen und ihm kühne und einfallsreiche musikalische Entscheidungen abverlangen. Die dritte Gruppe besteht aus Kanons, einer alten kontrapunktischen Form, die Bach vom Unisono bis zur Neunstimmigkeit durchspielt und mit dem berühmten *Quodlibet* abschließt, das den zehnstimmigen Kanon durch ein wahres kontrapunktisches Fest ersetzt, in dem verschiedene populäre Themen der damaligen Zeit kombiniert werden.

In dem Wunsch, dem ursprünglichen Notentext treu zu bleiben, haben wir versucht, jede Variation so mühelos wie möglich klingen zu lassen, wobei wir uns dabei von der Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts inspirieren ließen. Unsere Arbeit stützte sich auf die 1741 in Nürnberg veröffentlichte Ausgabe, die in der Musikabteilung der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt wird und von Johann Sebastian Bach selbst in roter Tinte mit Anmerkungen versehen wurde. Das in dieser Transkription am häufigsten vertretene Genre ist die französische Triosonate mit zwei Oberstimmen, nämlich Flöte, Violine und Basso continuo (Variationen 2, 3, 6, 9, 15, 18 und 19). In einigen dieser Variationen war keine wirkliche Überarbeitung erforderlich, wie etwa in Variation 9, die in stilistischer Hinsicht einigen *sonades* aus François Couperins *Les nations* sehr ähnlich ist. Bei anderen mussten wir die Flötenstimme manchmal um eine Oktave nach oben transponieren, da die Flöte nicht tiefer als bis zum tiefen D spielen kann. Dasselbe galt für die Violine, deren Tonumfang bis zum tiefen G reicht. In den zahlreichen Kanons mussten einige der schwierigsten Entscheidungen getroffen werden. Durch den Einsatz der Gambe konnten wir die ursprünglichen Stimmlagen teilweise beibehalten, indem wir die zu tiefen Passagen der Violine oder der Flöte konsequent auf die Gambe verlagerten. Damit haben wir eine besondere Form der Triosonate mit Violine und Viola da Gamba geschaffen, wie sie in Deutschland bei Bachs Vorgängern wie Philipp Heinrich Erlebach oder Dietrich Buxtehude häufig anzutreffen war. Die Variationen 12 und 24 entsprechen diesem Schema, wobei sie durch den Einsatz der Flöte einen originellen Aspekt aufweisen. Variation 21 ist mit der Violine ebenfalls ein perfektes Beispiel, ebenso wie Variation 8, in der wir eine Bassstimme hinzugefügt haben, um die konzertierenden Stimmen der Violine

und der Viola zu begleiten. In dieser Variation sowie in Variation 17 finden sich zahlreiche Wechsel zwischen den beiden Stimmen, um das Spiel auf der Viola da gamba zu vereinfachen oder die Violine nicht zu tief spielen zu lassen.

Ein großer Teil der Arbeit an der Transkription wurde durch die spezifische Zusammensetzung unseres Quartetts inspiriert. In den Variationen 4, 10, 22 und 30 wird ein regelrechter vierstimmiger Kontrapunkt gespielt, bei dem wir die originalen Stimmlagen beibehalten konnten. Diese Form findet sich sowohl in zahlreichen Instrumentalstücken des 18. Jahrhunderts wie beispielsweise bei Jean-Baptiste Quentin (einem bekannten und sehr produktiven Musiker der Académie royale de musique française) und auch in älteren Stilen. Auch in den Werken Johann Sebastian Bachs finden sich nicht selten Anklänge an die Renaissance, da er kontrapunktische Übungen wie den Kanon gerne bis zum Äußersten ausreizte. Die Transkription der Variationen 5, 14, 16, 28 und 29, ebenfalls in Quartettbesetzung, spiegelt ein anderes Genre wider, nämlich das der berühmten *Pariser Quartette* Georg Philipp Telemanns, die auch zwei Bücher Louis-Gabriel Guillemains inspirierten, einem der größten französischen Geiger des 18. Jahrhunderts. Mit diesem Repertoire haben wir uns bereits auf unseren früheren Alben *Conversations* und *Quatuors Parisiens* beschäftigt. In diesen Variationen, in denen sich Polyphonie und die Verteilung der Melodielinien auf die Instrumente vermischen, wechselt die Viola da Gamba zwischen den Rollen des Basses und der konzertierenden Stimme hin und her. Variation 16, die im Stil einer französischen Ouvertüre komponiert wurde, weicht jedoch von dieser Schreibweise ab, indem sie zwischen einem ersten langsamen einstimmigen Teil im Unisono mit Basso continuo – eine typisch französische Art, Orchestermusik zu schreiben, bei der die Oberstimme besonders hervorgehoben wird – und einem zweiten schnellen drei- und vierstimmigen Abschnitt wechselt. In Variation 7 spielen die Oberstimmen ebenfalls unisono, in einem Stil, der an die französische *Gigue* erinnert. Die Variationen 13 und 25, die der Flöte beziehungsweise der Violine zugewiesen wurden, zeichnen sich durch den besonders virtuos, reichen und fantasievollen Charakter der Solostimme aus, die an langsame Sonatensätze denken lässt. In diesen beiden Variationen ist es die Gambe, die die vom Komponisten notierten Gegenstimmen ausführt. Darüber hinaus könnte unsere Transkription der ersten Variation auch an der Kompositionsweise einer Violinsonate erinnern. Hier übernimmt die Viola da gamba die Aufgabe, jene Töne zu spielen, die für die Violine zu tief sind.

Die ursprüngliche Sammlung enthält mehrere Variationen, in denen die Stimmen zwischen Ober- und Unterstimme ausgetauscht werden, oft in Verbindung mit Handkreuzungen, Sprüngen oder anderen Verrücktheiten für das Cembalo. Bei diesen Sätzen haben wir beschlossen, Versionen ohne Basso continuo und Tasteninstrument zu

erstellen. Wir haben auch darauf geachtet, das Cembalo nicht zusammen mit einer obligaten Stimme spielen zu lassen, da das zugrunde liegende Werk für dieses Instrument bestimmt ist. Während die Kombination von Violine und Gambe in den Variationen 17 und 27 an einige in der englischen und französischen Musik weit verbreitete Duos aus der Barockzeit erinnert, ist die Form der vier Trios für Flöte, Violine und Gambe wahrscheinlich eine der neuartigsten in unserer Transkription (Variationen 11, 20, 23 und 26). Sie wurde in einigen der Variationen gewählt, in denen die Schreibweise für das Tasteninstrument am komplexesten ist. Diese scheinen eher in Richtung späterer Stile zu gehen, in denen drei Melodieinstrumente konzertante Stimmen übernehmen, wie etwa in der Musik Joseph Haydns.

Die beiden *Arias* wurden mit der Flöte besetzt. Die *Aria da capo* unterscheidet sich von der ersten durch die harmonische Bearbeitung, die Robin für die Gambe und die Violine geschrieben hat, nach dem Vorbild eines begleitenden Consorts, wie man es in geistlichen Werken bei Dietrich Buxtehudes oder Heinrich Schütz vorfindet.

Dieses Transkriptionsprojekt wurde anlässlich des zehnjährigen Jubiläums der Gründung von Nevermind als ein einzigartiges und anspruchsvolles Geschenk entwickelt. Nichts hätte dieses erste Jahrzehnt unseres Quartetts besser versinnbildlichen können, diese Mischung aus der Begeisterung, gemeinsam musikalische Momente zu erleben, und der Freude, unsere Leidenschaft für ein möglichst breites Publikum lebendig werden zu lassen. Für die Aufnahme wählten wir die Salle de Musique in La Chaux-de-Fonds, deren Akustik unserer Meinung nach zu den schönsten in Europa gehört. Wie bei allen unseren bisherigen diskographischen Abenteuern hatten wir das Privileg, in den Genuss der mitreißenden und anspruchsvollen künstlerischen Aufnahmeleitung von Aline Blondiau zu kommen. Sie verstand es, ein Farbspektrum zu kreieren, das der neuen Klangfarbenpalette dieser Transkription gerecht wird. Dieses Projekt wäre nicht möglich gewesen ohne die Feinarbeit von Jullian Bauduin, der die verschiedenen Tasteninstrumente stimmte und justierte, und ohne die Unterstützung von Stéphane Delpace, der unsere Bearbeitungen sorgfältig überprüfte. Schließlich danken wir Didier Martin und Louise Burel unendlich für die kontinuierliche Unterstützung des Labels Alpha Classics.

NEVERMIND

NEVERMIND a été créé au cours de l'année 2013 par quatre musiciens et amis : Anna Besson, Louis Creac'h, Robin Pharo et Jean Rondeau. Depuis lors, le groupe a eu l'occasion de se produire partout en France et en Europe ainsi que dans le monde, des Etats-Unis à l'Australie en passant par l'Asie, partageant ainsi leur passion pour les répertoires anciens et pour la musique contemporaine, dans le cadre notamment d'une commande à Philippe Hersant pour la création de *La Harpe de David*. Le quatuor a le privilège de collaborer avec le label Alpha Classics (Outhere) avec lequel il a enregistré les albums *Conversations* (2016), *Quatuors Parisiens* (2017), *Carl Philipp Emanuel Bach* (2021) et *Goldberg Variations* (2025), dédié à une transcription de la célèbre œuvre de Johann Sebastian Bach, qui fait l'objet d'une publication aux Éditions des Abbesses. Depuis 2020, Nevermind est représenté par l'agence artistique Harrison Parrott.

The ensemble **NEVERMIND** was formed in 2013 by four musician friends: Anna Besson, Louis Creac'h, Robin Pharo and Jean Rondeau. Since then, the group has appeared all over France and the rest of Europe, as well as globally, from the USA to Australia and the Far East. Everywhere they share their infectious enthusiasm, not only for early repertoire, but also for contemporary music for their instruments – notably reflected in their commission of *La Harpe de David (David's Harp)* from composer Philippe Hersant. The quartet benefits from an ongoing collaboration with Alpha Classics (Outhere), with which it has recorded the albums *Conversations* (2016), *Quat-*

uors Parisiens (2017), *Carl Philipp Emanuel Bach* (2021), and (to appear in 2025) *Goldberg Variations* – an original transcription of the celebrated work by JS Bach, which is also published by Éditions des Abbesses. Since 2020 the group has been represented by the Harrison Parrott international artist agency.

NEVERMIND wurde im Jahr 2013 von den vier befreundeten Musikern und Musikerinnen Anna Besson, Louis Creac'h, Robin Pharo und Jean Rondeau gegründet. Seitdem trat das Ensemble in Frankreich und Europa sowie weltweit auf, von den USA über Asien bis nach Australien, und konnte so seine Leidenschaft für Alte Musik und zeitgenössische Werke weitergeben, unter anderem durch einen Kommissionsauftrag an Philippe Hersant für die Uraufführung von *La Harpe de David*. Das Quartett ist stolz auf seine Zusammenarbeit mit dem Label Alpha Classics (Outhere), bei dem es die Alben *Conversations* (2016), *Quatuors Parisiens* (2017), *Carl Philipp Emanuel Bach* (2021) und *Goldberg Variations* (2025) herausgebracht hat. Letzteres ist einer Transkription von Johann Sebastian Bachs berühmtem Werk gewidmet, die von den Éditions des Abbesses herausgegeben wird. Seit 2020 wird Nevermind von der Künstleragentur Harrison Parrott vertreten.





Théâtre populaire romand
La Chaux-de-Fonds
Centre neuchâtelois des arts vivants

Théâtre populaire romand, Salle de musique, La Chaux-de-Fonds

La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les bijoux de toutes les musiques : du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion. Avec ses 1'200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.

La Chaux-de-Fonds bietet Europa einen, mit außergewöhnlicher Akustik ausgestatteten Saal, der 1955 eingeweiht wurde. Ein Ort, der die Einzigartigkeit jeglicher Musik zur Geltung bringt : von klassischer Musik bis zum Gesang, vom Jazz bis zum Gospel. Er wirkt als Verstärkung des Instruments, der Stimme - er weckt Emotionen. Mit seinen 1'200 Sitzplätzen bildet er eine ideale Begegnungsstätte zwischen dem Publikum und den Künstlern. Die mit Nussbaumholz getäfelten Saalwände erzeugen eine harmonische, ruhige und warme Atmosphäre. Die Zeit steht still. Die Reise kann beginnen.

In La Chaux-de-Fonds you will find one of Europe's finest music hall with extraordinary acoustics, which was inaugurated in 1955. A treasure which enhances the characteristic of each kind of music : from classical music to singing, from jazz to gospel. It is the continuation of instrument, of voice, of emotion.

With its 1'200 seats, it represents a privileged meeting place between the audience and the artists. The warmth of its walnut panelling creates an atmosphere of harmony and tranquillity. Time will stop. The journey can begin.

Théâtre populaire romand

Av. Léopold-Robert 27
CH-2300 La Chaux-de-Fonds
Suisse

T : +41 (0)32 912.57.50
E : admin@tpr.ch
I : www.tpr.ch



Recorded in August 2024 at Salle de Musique de La Chaux-de-Fonds

ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

JULLIAN BAUDUIN KEYBOARD TUNING AND MAINTENANCE

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION

SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & JULIEN YSEBAERT ARTWORK

CLÉMENT VAYSSIÈRES COVER & INSIDE PHOTO

TRANSCRIPTION BY NEVERMIND (ANNA BESSON, LOUIS CREAC'H, ROBIN PHARO & JEAN RONDEAU)
OF THE GOLDBERG VARIATIONS BWV 988; "CLAVIER UBUNG BESTEHEND IN EINER ARIE MIT VERSCHIEDENEN
VERÄNDERUNGEN VORS CLAVICIMBAL MIT 2 MANUALEN" BY JOHANN SEBASTIAN BACH FOR VIOLIN, FLUTE,
VIOLA DA GAMBA AND BASSO CONTINUO.

TRANSCRIPTION LEADS: ROBIN PHARO & JEAN RONDEAU

EDITOR-IN-CHIEF: ROBIN PHARO

SCORE: ÉDITIONS DES ABBESSES

PROJECT CREATED ON SATURDAY 23 SEPTEMBER 2023 AS PART OF A CREATIVE RESIDENCY HOSTED
BY THE BEL-AIR CLAVIERS FESTIVAL.

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1116

© & © Alpha Classics / Outhere Music France 2024

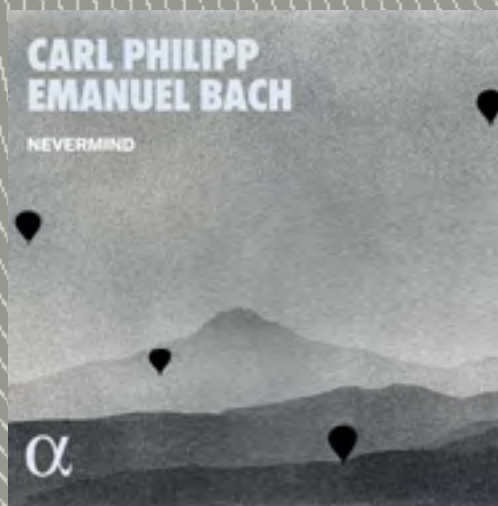
ALSO AVAILABLE



ALPHA 235



ALPHA 299



ALPHA 759