



BACH
VARIATIONS
GOLDBERG

ARRANGEMENT | BERNARD LABADIE

Les Violons du Roy
Bernard Labadie



JOHANN SEBASTIAN BACH
1685-1750

VARIATIONS GOLDBERG BWV 988

ARRANGEMENT POUR CORDES ET CONTINUO
DE BERNARD LABADIE

GOLDBERG VARIATIONS BWV 988

ARRANGEMENT FOR STRINGS AND CONTINUO
BY BERNARD LABADIE

LES VIOLONS DU ROY
Bernard Labadie CHEF | CONDUCTOR

SOLISTES | SOLOISTS

VIOLONS | VIOLINS

- NICOLE TROTIER (NT)
- OLIVIER THOUIN (OT)
- PASCALE GIGUÈRE (PG)
- NOËLLA BOUCHARD (NB)

ALTO | VIOLA

- STEVEN DANN

VIOLONCELLE | CELLO

- CARLA ANTOUN

CLAVECIN | HARPSICHORD

- RICHARD PARÉ

THÉORBE | THEORBO

- SYLVAIN BERGERON

PREMIERS VIOLONS | FIRST VIOLINS

- Nicole Trotier
- Pascale Giguère
- Angélique Duguay
- Véronique Vychytil

DEUXIÈMES VIOLONS | SECOND VIOLINS

- Olivier Thouin
- Noëlla Bouchard
- Michelle Seto
- Maud Langlois

ALTOS | VIOLAS

- Steven Dann
- Jean-Louis Blouin
- Karine Rousseau

VIOLONCELLES | CELLOS

- Carla Antoun
- Nathalie Giguère

CONTREBASSE | DOUBLE BASS

- Dominic Girard

CLAVECIN | HARPSICHORD

- Richard Paré

THÉORBE | THEORBO

- Sylvain Bergeron

1  **ARIA** 4:08

VIOLON SOLO (NT), ALTO SOLO / SOLO VIOLIN (NT), SOLO VIOLA
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, THÉORBE / SOLO CELLO, THEORBO

2  **VARIATIO 1** 1:56

VIOLONS (I), VIOLONCELLES / VIOLINS (I), CELLOS
CONTINUO: CONTREBASSE, CLAVECIN, THÉORBE / DOUBLE BASS, HARPSICHORD, THEORBO

3  **VARIATIO 2** 1:33

2 VIOLONS SOLI (NT, OT) / 2 SOLO VIOLINS (NT, OT)
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, CLAVECIN, THÉORBE / SOLO CELLO, HARPSICHORD, THEORBO

4  **VARIATIO 3 : Canone all'unisono** 2:28

2 VIOLONS SOLI (PG, NB) / 2 SOLO VIOLINS (PG, NB)
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, CLAVECIN / SOLO CELLO, HARPSICHORD

5  **VARIATIO 4** 1:02


VIOLONS I ET II, ALTO / VIOLINS I AND II, VIOLAS
CONTINUO: VIOLONCELLES, CONTREBASSE, CLAVECIN, THÉORBE / CELLOS, DOUBLE BASS,
HARPSICHORD, THEORBO

6  **VARIATIO 5** 1:42

VIOLON SOLO (NT), ALTO SOLO / SOLO VIOLIN (NT), SOLO VIOLA
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, CLAVECIN / SOLO CELLO, HARPSICHORD

7  **VARIATIO 6 : Canone alla seconda** 1:25

VIOLON SOLO (NT), ALTO SOLO / SOLO VIOLIN (NT), SOLO VIOLA
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, CLAVECIN / SOLO CELLO, HARPSICHORD

8  **VARIATIO 7 (al tempo di Giga)** 2:13

VIOLON SOLO (NT) / SOLO VIOLIN (NT)
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, THÉORBE / SOLO CELLO, THEORBO

9  **VARIATIO 8** 1:57

VIOLONS I ET II, VIOLONCELLES / VIOLINS I AND II, CELLOS
CONTINUO: CONTREBASSE, CLAVECIN, THÉORBE / DOUBLE BASS, HARPSICHORD, THEORBO

10  **VARIATIO 9 : Canone alla terza** 1:42

2 VIOLONS SOLI (PG, OT) / 2 SOLO VIOLINS (PG, OT)
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, CLAVECIN / SOLO CELLO, HARPSICHORD

11  **VARIATIO 10 : Fughetta** 1:28

VIOLONS I ET II, ALTOS / VIOLINS I AND II VIOLAS
CONTINUO: VIOLONCELLE, CONTREBASSE, CLAVECIN / CELLOS, DOUBLE BASS, HARPSICHORD

12  **VARIATIO 11** 2:26

VIOLON SOLO (NT), ALTO SOLO / SOLO VIOLIN (NT), SOLO VIOLA

13  **VARIATIO 12 : Canone alla quarta** 2:04

VIOLONS (II), ALTOS / VIOLINS (II), VIOLAS
CONTINUO: VIOLONCELLES, CONTREBASSE, CLAVECIN / CELLOS, DOUBLE BASS, HARPSICHORD

14  **VARIATIO 13** 6:18


VIOLON SOLO (NT), ALTO SOLO / SOLO VIOLIN (NT), SOLO VIOLA
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, THÉORBE / CELLO, THEORBO

15  **VARIATIO 14** 2:11









2 VIOLONS SOLI (PG, NB) / 2 SOLO VIOLINS (PG, NB)
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, CLAVECIN / SOLO CELLO, HARPSICHORD








16  **VARIATIO 15 : Canone alla quinta** 4:05

VIOLONS (I), ALTOS / VIOLINS (I), VIOLAS
CONTINUO: VIOLONCELLE, CONTREBASSE, CLAVECIN / CELLOS, DOUBLE BASS, HARPSICHORD

17  **VARIATIO 16 : Ouverture** 2:47

VIOLONS I ET II / VIOLINS I AND II
CONTINUO: VIOLONCELLES, CONTREBASSE, CLAVECIN, THÉORBE / CELLOS, DOUBLE BASS,
HARPSICHORD, THEORBO

- 18  **VARIATIO 17** 2:26
VIOLON SOLO (PG), ALTO SOLO / SOLO VIOLIN (PG), SOLO VIOLA
- 19  **VARIATIO 18 : *Canone alla sesta*** 1:34
VIOLONS I ET II / VIOLINS I AND II
CONTINUO : VIOLONCELLES, CONTREBASSE, CLAVECIN, THÉORBE / CELLOS, DOUBLE BASS,
HARPSICHORD, THEORBO
- 20  **VARIATIO 19** 1:51
2 VIOLONS SOLI AVEC SOURDINES (NT, NB) / 2 SOLO VIOLINS WITH MUTES (NT, NB)
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, THÉORBE / SOLO CELLO, THEORBO
- 21  **VARIATIO 20** 2:15
VIOLON SOLO (OT), ALTO SOLO / SOLO VIOLIN (OT), SOLO VIOLA
- 22  **VARIATIO 21 : *Canone alla settima*** 2:16
VIOLONS (II), ALTOS / VIOLINS (II), VIOLAS
CONTINUO: VIOLONCELLES, CONTREBASSE, CLAVECIN, THÉORBE / CELLOS, DOUBLE BASS,
HARPSICHORD, THEORBO
- 23  **VARIATIO 22 (*alla breve*)** 1:13
VIOLONS I ET II, ALTOS / VIOLINS I AND II, VIOLAS
CONTINUO: VIOLONCELLES, CONTREBASSE, CLAVECIN, THÉORBE / CELLOS, DOUBLE BASS,
HARPSICHORD, THEORBO
- 24  **VARIATIO 23** 2:40
2 VIOLONS SOLI (NT, NB) / 2 SOLO VIOLINS (NT, NB)
- 25  **VARIATIO 24 : *Canone all'ottava*** 2:19
VIOLONS (I), ALTOS / VIOLINS I, VIOLAS
CONTINUO : VIOLONCELLES, CONTREBASSE, CLAVECIN / CELLOS, DOUBLE BASS, HARPSICHORD

- 26  **VARIATIO 25** 5:40
VIOLON SOLO (NT), ALTO SOLO / SOLO VIOLIN (NT), SOLO VIOLA
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, CLAVECIN / SOLO CELLO, HARPSICHORD
- 27  **VARIATIO 26** 2:11
VIOLONS I ET II, ALTOS / VIOLINS I AND II, VIOLAS
CONTINUO: VIOLONCELLES, CONTREBASSE, CLAVECIN, THÉORBE / CELLOS, DOUBLE BASS,
HARPSICHORD, THEORBO
- 28  **VARIATIO 27 : *Canone alla nona*** 2:21
VIOLON SOLO (NT), VIOLONCELLE SOLO / SOLO VIOLIN (NT), SOLO CELLO
- 29  **VARIATIO 28** 3:02
VIOLON SOLO (OT), ALTO SOLO / SOLO VIOLIN (OT), SOLO VIOLA
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, CLAVECIN, THÉORBE / SOLO CELLO, HARPSICHORD, THEORBO
- 30  **VARIATIO 29** 2:22
CONCERTINO : 2 VIOLONS SOLI (NT), (OT), ALTO SOLO, VIOLONCELLE SOLO /
2 SOLO VIOLINS (NT, OT), SOLO VIOLA, SOLO CELLO
RIPIENO: VIOLONS I ET II, ALTOS / VIOLINS I AND II, VIOLAS
CONTINUO: VIOLONCELLE, CONTREBASSE, CLAVECIN, THÉORBE / CELLO, DOUBLE BASS,
HARPSICHORD, THEORBO
- 31  **VARIATIO 30 : *Quodlibet*** 1:38
VIOLONS I ET II, ALTOS / VIOLINS I AND II, VIOLAS
CONTINUO: VIOLONCELLES, CONTREBASSE, CLAVECIN, THÉORBE / CELLOS, DOUBLE BASS,
HARPSICHORD, THEORBO
- 32  **ARIA** 2:13
VIOLON SOLO (NT) ET ALTO SOLO AVEC SOURDINES / SOLO VIOLIN (NT) AND SOLO VIOLA
WITH MUTES
CONTINUO: VIOLONCELLE SOLO, THÉORBE / SOLO CELLO, THEORBO

LES BAROQUES ET L'ARRANGEMENT : MYTHES ET REALITÉS

Un commentaire de
Bernard Labadie



Parmi les changements les plus significatifs des quarante dernières années dans le monde de la musique classique, la redécouverte de la planète baroque apparaît certainement comme l'un des phénomènes les plus fascinants. Ce qui alimentait encore les débats il y a peu fait de plus en plus l'objet d'un simple constat : l'apport des « baroqueux » a modifié de façon permanente le paysage musical au début de ce nouveau millénaire. Même les orchestres symphoniques les plus prestigieux, héritiers des plus grandes traditions, ont emboîté le pas et invitent à l'occasion des spécialistes du baroque pour le répertoire du XVIII^e siècle. Quand, il y a quelques années, l'Orchestre Philharmonique de Berlin a mis au programme la suite des *Boréades* de Jean-Philippe Rameau, et que ses musiciens ont délaissé provisoirement leur son légendaire pour se frotter au vibrato d'archet et autres artifices de sonorité associés plus familièrement aux frères Kuijken qu'à Karajan, un verdict s'imposait que l'on soit d'accord ou non, plus rien ne serait comme avant.

Il s'en trouve aujourd'hui bien peu pour remettre en question l'apport phénoménal de la musicologie à notre connaissance de la *performance practice* dans la musique des XVII^e, XVIII^e et même XIX^e siècles, si ce n'est, chez les plus nostalgiques, pour s'élever avec amertume contre la dilapidation de l'héritage des grandes traditions du passé. En revanche, on parle peu de certains des effets secondaires pas toujours souhaitables de la sacralisation à outrance du

concept de l'« authenticité », cette Immaculée Conception de la musicologie en vertu de laquelle la valeur d'une interprétation serait directement proportionnelle à la capacité de l'interprète à jouer une œuvre exactement comme son compositeur l'aurait interprétée lui-même ou en aurait supervisé l'exécution. Ce qui procède au départ du dessein le plus noble — remonter aux sources pour s'approcher le plus possible de l'esprit du compositeur — peut avoir l'effet le plus castrateur qui soit pour l'interprète : le priver de son libre arbitre. Une bonne connaissance de la genèse d'une œuvre, des conditions de sa création et des habitudes de travail de ses premiers exécutants ne garantit pas la qualité d'une interprétation, pas plus que la lecture d'une recette ne permet d'assouvir sa faim; c'est une étape préparatoire indispensable, l'appropriation des bons outils en vue d'une tâche spécifique à accomplir, qui ne doit pas être confondue avec la tâche elle-même.

En effet, aussi stimulante et rafraîchissante que se soit révélée la redécouverte de cette musique, la culture de l'authentique à tout prix, au nom de laquelle on badigeonne la publicité des mentions « version originale » et « sur instruments d'époque » comme on applique l'étiquette *fat free* sur les bouteilles d'eau minérale, tend parfois à nous faire jeter le bébé avec l'eau du bain. D'une part, on donne au mot « authentique », qui réfère au respect d'un esprit et à la connaissance des conventions d'un langage, un sens insidieusement absolu, comme s'il n'existait qu'une seule vérité (dont la révélation serait en outre liée impérativement à l'usage des instruments d'époque); d'autre part, on confond souvent « original » avec « originel », comme si l'intention première d'un compositeur était nécessairement la plus pure et la plus « vraie » et que l'interaction d'un autre musicien, fût-il contemporain du compositeur (ou fût-ce parfois le compositeur lui-même!), ne pouvait s'assimiler qu'à une souillure. Curieusement, cette confusion est elle aussi une vieille habitude héritée des siècles passés on n'a qu'à se souvenir de Spitta, le premier biographe de Bach, qui, tout comme Albert Schweitzer plus tard, considérait les *Messes luthériennes* de ce compositeur (BWV 233-236) comme des œuvres de deuxième classe parce qu'elles étaient le résultat du processus de parodie par lequel Bach adaptait un nouveau texte littéraire à une composition vocale antérieure destinée à un usage différent (on ignorait encore à l'époque que l'essentiel de la *Messe en si mineur*, considérée par les mêmes esprits bien-pensants comme l'œuvre phare absolue, avait été composé en utilisant le même procédé...). Même le compositeur se voyait privé du droit de transformer sa propre musique! Ce n'est donc pas d'hier que toute notion d'arrangement, d'altération ou de modification de la substance musicale est considérée par une certaine élite comme sulfureuse et avilissante.

Pourtant, au XVIII^e siècle, les notions de « version originale » et d'« authenticité » étaient totalement étrangères aux musiciens. Chaque compositeur empruntait régulièrement à ses collègues, la plupart du temps sans citer la provenance, à moins que l'identification de la source ne soit un argument de vente ou un gage de succès. L'emprunteur se souciait en général bien peu de respecter le modèle original; il en faisait sa chose, retranchant ici, ajoutant là, parfois pour le mieux, parfois pour le pire. L'ampleur des modifications pratiquées à l'époque nous étonne encore aujourd'hui : le seul fait que le *Printemps* de Vivaldi ait été transformé à la fois en pièce pour flûte seule (par Jean-Jacques Rousseau) et en psaume pour chœur et orchestre (par Michel Corrette) en dit long sur le peu d'inhibition des musiciens du XVIII^e siècle à s'approprier les créations d'autrui.

Au XVIII^e siècle, les fonctions de compositeur, d'arrangeur et d'interprète étaient liées organiquement les unes aux autres, en ce sens que l'application de l'une faisait presque toujours appel aux deux autres. Quand, pour un service funèbre particulier, Bach reprend un motet *a cappella* d'un autre compositeur (comme, par exemple, le *Tristis est anima mea* de Johann Kuhnau), le transpose, réécrit certaines parties vocales et les adapte à un nouveau texte allemand (*Der Gerechte kommt um*), ajoute un accompagnement d'orchestre, compose un prélude et un interlude orchestral, pour ensuite diriger les répétitions et l'exécution de la nouvelle œuvre lors du service, il ne fait que son métier de maître de la musique des églises de Leipzig c'est *business as usual*, et lui-même ne fait guère la différence entre ses fonctions d'arrangeur, de compositeur et d'interprète.

Une compréhension profonde et totale de la musique baroque suppose la capacité de se glisser dans chacune de ces trois peaux : le compositeur, l'arrangeur et l'interprète. Mais on ne compose plus dans le style baroque que dans le cadre d'exercices scolaires javellisés, ou pour faire rigoler la galerie (de toute façon, qui a sérieusement envie de composer une fugue dans le style de Bach... après Bach?). Bien sûr, les incondtionnels de la musique baroque, dans leur soif insatiable de nouvelles partitions à redécouvrir, se sont enflammés pour les arrangements réalisés par les musiciens du XVIII^e siècle eux-mêmes, ces arrangements prenant valeur d'originaux parce que le processus de transformation est presque contemporain. On se passionne plus que jamais pour les parodies que Bach a réalisées à partir de ses propres œuvres ou celles d'autres compositeurs (comme son arrangement du *Stabat Mater* de Pergolesi), et on joue maintenant régulièrement les concertos d'Avison d'après les sonates de Scarlatti, la *Follia* de Corelli transformée en *concerto grosso* par Geminiani, ou encore les oratorios de Handel réorchestrés par Mozart. L'envergure du génie de l'arrangeur autorise un décalage plus grand entre l'original

et l'arrangement (autant dans le temps que dans la substance) on entend désormais beaucoup plus souvent la *Passion selon saint Matthieu* dans la version préparée par Mendelssohn, la *Chaconne* pour violon seul dans la transcription pour piano de Brahms, ou même le *Ricercare* de *L'Offrande musicale* réinventé par Webern. Mais arranger la musique baroque aujourd'hui ne saurait être considéré comme une activité sérieuse. C'est au mieux une occupation mineure, un loisir que les chefs de chœur à petit budget sont contraints de pratiquer pour pouvoir diriger les œuvres qu'ils aiment avec le peu de ressources à leur disposition. La responsabilité de l'artiste en tant que re-créateur de l'œuvre échoit aujourd'hui exclusivement à l'interprète, dont la fonction, hypertrophiée depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, est aujourd'hui magnifiée par une presse spécialisée qui hisse les Ton Koopman, Jordi Savall, William Christie et autres Gustav Leonhardt au rang d'icônes sacrées.

Leonhardt, tant qu'à parler de lui, a bien compris que l'interprète ne pouvait se déconnecter des autres sphères de l'activité créatrice du musicien baroque. Quand il a commencé, au début de sa carrière, à inscrire à ses programmes de récital ses propres arrangements pour clavecin, des sonates et partitas pour violon seul ou des suites pour violoncelle seul de Bach, plus d'un auditeur a sourcillé : pourquoi ajouter des arrangements à un répertoire déjà si riche en versions originales (i.e. nécessairement meilleures)? Pourtant, ces arrangements magnifiques sonnent comme si Bach lui-même les avait réalisés. Il existe entre l'interprète et l'arrangeur chez Leonhardt une osmose totale où l'expérience de l'un nourrit celle de l'autre.

C'est à ce processus si rarement accessible au musicien moderne que j'ai voulu goûter en réalisant cet arrangement des *Variations Goldberg*, que j'ai tenté d'aborder à la manière d'un musicien contemporain de Bach, un peu comme si Charles Avison avait choisi cette œuvre plutôt que les sonates de Domenico Scarlatti pour l'élaboration de ses *concerti grossi*. Il ne s'agissait pas ici de « deviner » ce que Bach lui-même aurait pu faire (je doute fort qu'il se serait livré lui-même à une telle entreprise); j'ai plutôt cherché à appliquer dans le cadre de ce processus d'arrangement les principes généraux de transcription et d'adaptation que ma fréquentation assidue du répertoire baroque m'a permis de censurer et d'assimiler depuis une vingtaine d'années. Tout au long de mon travail, ma préoccupation principale n'a pas été de transcrire le plus fidèlement possible l'original, mais plutôt d'être en communion la plus intime possible avec l'esprit du musicien du XVIII^e siècle, pour qui le naturel du mouvement importe infiniment plus que la fidélité à un texte donné. J'ai cherché à respecter au mieux les conventions du langage instrumental propre au nouveau médium utilisé (l'orchestre à cordes avec basse continue, souvent fractionné en petites formations de chambre) plutôt que de chercher

à transposer servilement le langage du clavier, ce qui n'aurait pas manqué de créer aux cordes des textures et un univers sonores dans lesquels aucun musicien ou auditeur du XVIII^e siècle ne se serait reconnu. Paradoxalement, cette fidélité à l'esprit et aux usages de l'époque, cette approche historique du concept de l'arrangement, supposent une grande liberté : il ne faut pas hésiter à ajouter ici, à retrancher là, à retravailler le texte original pour rendre son nouvel habit plus seyant, bref, à modifier l'original pour en faire une nouvelle chose, exactement comme un musicien baroque l'aurait fait.

Cela dit, dix-huit des trente variations (y compris les neuf canons) peuvent être transcrites aux cordes sans modification importante (mis à part l'addition de la basse continue), en assignant simplement chaque voix à l'instrument ou à la section orchestrale dont le registre convient le mieux, exactement comme Mozart l'a fait en transcrivant plusieurs fugues du *Clavier bien tempéré* pour quatuor à cordes, ou comme on entend souvent *L'Art de la fugue* en concert aujourd'hui. Il s'agit là d'une orchestration primaire qui confère parfois une dimension expressive insoupçonnée à certains canons dont l'écriture est particulièrement dense (variation 15). Cependant, ceux qui connaissent à fond la version originale des *Goldberg* ne manqueront pas de remarquer dans les douze autres variations (celles dont l'écriture s'identifie de plus près au langage idiomatique du clavier) de multiples transformations, certaines mineures, d'autres beaucoup plus substantielles. Sans en livrer une liste exhaustive, voici les différents types de modification que l'on pourra remarquer (certaines variations faisant l'objet de plusieurs transformations en même temps) :

- le parachèvement de lignes mélodiques incomplètes, pouvant aller jusqu'à l'ajout pur et simple d'une voix (variations 16, 26 et 28)
- la réalisation et la complétion des « voix virtuelles », c'est-à-dire des voix sous-entendues par l'usage de deux registres différents par une même voix dans la version originale (lors de croisements de mains, comme dans les variations 5 et 14)
- la suppression de certains motifs secondaires ou de certaines divisions temporaires des voix
- la division en motifs dialogués d'une seule ligne mélodique originale (variations 8, 14, 26 et 29)
- la traduction de motifs idiomatiques pour le clavier en motifs plus appropriés aux instruments à cordes (variation 1)
- la compression du registre de certaines voix, nécessairement plus étendu au clavier qu'aux cordes (variations 11, 17, 20 et 23)
- l'ajout d'une basse structurante dans les passages de type toccate (variations 14, 29)
- l'usage de la basse continue dans la très grande majorité des variations.

Chaque variation a été conçue comme un tout autonome faisant appel à une instrumentation cohérente de bout en bout, où le nombre d'instruments utilisé correspond au nombre de voix réelles (à l'exception, bien entendu, de la basse continue, où plusieurs instruments sont assignés à la même ligne). J'ai évité, par exemple, d'utiliser trois instruments pour une composition à deux voix, ce qui ferait en sorte que l'un des instruments soit toujours au repos — solution de facilité qui, dans plusieurs cas, aurait permis de respecter la grande étendue du registre de certaines voix dans la version originale (notamment dans les variations 11, 17, 20 et 23), mais qui aurait créé aux cordes une texture totalement étrangère aux compositeurs baroques de toutes tendances. Le résultat global s'apparente à un gigantesque *concerto grosso*, dont il n'existe évidemment aucun autre équivalent dans le genre chez les autres compositeurs baroques, pas plus qu'il n'existe une autre œuvre pour clavier se rapprochant du modèle original de Bach.

Cet arrangement constitue un défi de taille pour l'interprète que je suis — un risque immense également, car l'inévitable comparaison avec l'original, qui constitue assurément l'une des plus grandes créations du génie humain, n'est pas sans péril. Il faut écouter cet arrangement pour ce qu'il est, c'est-à-dire une chose autonome et différente de l'original, et non pas en référence constante à la version pour clavier. Je crois sincèrement que le propre des grands chefs-d'œuvre est leur capacité à se livrer sous des éclairages différents qui, sans remplacer ou surpasser l'original, peuvent mettre en valeur de façon nouvelle la pluralité de la matière et des formes inhérentes à leur conception. Je crois aussi à l'adaptabilité et à la souplesse de la musique en tant que matériau vivant qui se transforme lui-même en nous transformant, et qui fait de nous, musiciens, compositeurs, interprètes ou simple auditeurs, des êtres plus riches et plus complexes.

BERNARD LABADIE, QUÉBEC, 2000

Cet arrangement des Variations Goldberg est dédié à monsieur Antoine Bouchard, professeur retraité de la Faculté de musique de l'Université Laval, collègue, source d'inspiration, ami et complice.

MUSICAL ARRANGEMENT IN THE BAROQUE PERIOD: MYTH AND REALITY

*A commentary by
Bernard Labadie*



One of the most significant and fascinating changes to have occurred in the world of classical music over the last forty years is, without question, the rediscovery of the world of the Baroque. Issues that were the subject of heated debate only a few years ago have now gained widespread acceptance; the contribution of the Baroque “fanatics” has brought about a permanent change in the musical landscape as we move into the new millennium. Even the world’s great symphony orchestras, heirs to the grand tradition, have decided to follow suit, sometimes going so far as to engage Baroque specialists to conduct 18th-century programs. When the Berlin Philharmonic programmed the *Boréades* suite by Jean-Philippe Rameau a few years ago, and temporarily set aside the legendary “Berlin” sound to experiment with bowed vibratos and other tricks that can only be described as more “Kujiken” than “Karajan”, it was clear that, whether one liked it or not, the world of music had changed for good.

Very few people today would question the enormous contribution made by musicologists in bringing to light details of the performance practice of the 17th, 18th and 19th centuries—except, of course, for those who still miss the old sounds, who decry the squandering of the great, inherited traditions of the past. We perhaps do not pay enough attention to the unwanted side-effects of our blind acceptance of the concept of “authenticity”, the musicological equivalent of the Immaculate Conception, which bases the

value of a given performance directly on the performer’s ability to play the work as the composer would have played or directed it himself. This approach, based on a perfectly reasonable idea—that we must go back in time to attempt to understand the composer’s true intentions—can lead to the disenfranchisement of the performer, who is deprived of the faculty of free choice. A thorough understanding of the genesis of each work, of the conditions surrounding its first performance and of the working methods of the original performers will, unfortunately, never be able to guarantee a high-quality rendition, just as the ability to understand a recipe says nothing about the quality of the ensuing meal. It constitutes an indispensable first stage, a honing of tools to accomplish a specific task, but should not be confused with the task itself.

However stimulating and refreshing the rediscovery of this music has been, the quest for “authenticity” at any cost, resulting in a proliferation of “original version” and “period instrument” claims (similar to the practice of labeling mineral water “fat free”), has often resulted in throwing the baby out with the bathwater. First, because we use the word “authentic”, which implies compliance with the spirit and practice of the conventions governing a musical language, in an insidiously absolute sense, as if there was only a single path to the truth (revealed, of course, by the compulsory use of “original” instruments); second, because we use the word “original” in a similarly fundamental way, implying that only the composer’s initial intentions were pure and genuine and that the involvement of another musician (even a contemporary of the composer, and in certain cases even the composer himself!) can only detract from the music. Strangely enough, this misapprehension can be traced back to past centuries. Spitta, Bach’s first biographer, along with Albert Schweitzer, considered the *Lutheran Masses* (BWV 233-236) to be inferior because they came into being through a process of parody, in other words by adapting a new text to an existing vocal composition, blithely unaware that much of the *B Minor Mass*, considered a masterwork by these same enlightened spirits, was created using the same process. Even the composer was disqualified from adapting his own music! The notion held by those of an elitist mind that to arrange, alter or otherwise tamper with the substance of a musical work is tantamount to heresy is not, therefore, a modern invention.

The concept of “original version” and “authenticity” would have had absolutely no meaning for an 18th-century musician. All composers borrowed regularly from their colleagues, mostly without providing any form of acknowledgement, unless of course an identification of the source resulted in increased sales or some other commercial advantage. The borrower was generally unconcerned about respecting the original material; the work was “under new

management,” with various additions or subtractions, and the result was sometimes better, sometimes worse, than the model. The scope of the changes made at the time can still seem surprising: the fact that Vivaldi’s “Spring” concerto was transformed both into a piece for solo flute (by Jean-Jacques Rousseau) and a psalm for choir and orchestra (by Michel Corrette) reveals the 18th-century musician’s lack of inhibitions in commandeering the work of other composers.

In the 18th century, the functions of composer, arranger and performer were organically linked to one another, since the pursuit of one almost always required the support of the other two. For example, when Bach, for a particular funeral service, requisitioned an *a capella* motet by another composer (such as Johann Kuhnau’s *Tristis est anima mea*), transposed it, rewrote some vocal parts and set them to new German words (*Der Gerechte kommt um*), besides adding an orchestral accompaniment, composing an orchestral prelude and interlude, and then conducting the rehearsals and performance of the new work during divine service, he was only carrying out his duties as the music director of Leipzig’s churches. This was business as usual, and it would appear that Bach himself distinguished little between his duties as arranger, composer and performer.

A true understanding of Baroque music would require the ability to take up each role in turn, as a composer, arranger and performer. Today, however, we compose in the Baroque style only as an aseptic academic exercise, or to provide a little light amusement (in any case, there is now little point in trying to compose a fugue in the style of Bach, given what the master himself accomplished). Of course, the Baroque music specialists, in their insatiable search for new works to perform, have thrown themselves on the arrangements made by real, live 18th-century musicians, considering them almost as original works since the transformation dates from roughly the same time as the composition. Increasing interest is being directed at Bach’s parodies of his own works or works by other composers (such as his arrangement of Pergolesi’s *Stabat Mater*); Avison’s concertos based on sonatas by Scarlatti, Corelli’s *Follia* transformed into a concerto grosso by Geminiani, and Handel’s oratorios as reorchestrated by Mozart, now receive regular performances. The degree of genius we ascribe to the arranger seems to authorize any gap (in terms of years or notes) between the original and the arrangement; increasingly, we are being treated to Mendelssohn’s version of the *St. Matthew Passion*, Brahms’ piano transcription of the *Chaconne* for solo violin, and the *Ricercare* from the *Musical Offering* as reinvented by Webern. However, arranging Baroque music has become, at best, a minor occupation, a recreational activity practiced by low-

budget choir directors in order to perform their favorite works with the restricted resources at their disposal. Artistic responsibility for re-creating the work falls to the performer, a role that has grown out of all proportion since the mid-years of the 20th century and that, today, is further aggrandized by the specialized journals that have elevated the Ton Koopmans, Jordi Savalls, William Christies and other Gustav Leonhardts of this world to the rank of sacred icon.

Leonhardt, in fact, has always understood that as a performer he could not sever himself from the ether spheres of a Baroque musician’s creative activity. When, in the early years of his career, he began to include his own harpsichord arrangements of Bach’s solo violin sonatas and partitas and solo cello suites in his recital programs, many listeners were surprised: why add arrangements to the repertory when so many original (i.e. clearly superior) works already existed? These magnificent arrangements, though, sound as though written by Bach himself. In the case of Leonhardt, the osmosis between performer and arranger is total, and the experience of one nourishes that of the other.

My intention, in preparing this arrangement of the *Goldberg Variations*, was to enjoy an opportunity so seldom offered to a modern musician, that of acting as a musician of Bach’s own time would have done, almost as though Charles Avison had chosen to base his concerti grossi on Bach’s work rather than on the sonatas of Domenico Scarlatti. My goal was not to “guess” what direction Bach would have taken in the same circumstances (especially since I doubt he would have undertaken this particular task), but rather to apply the same general principles of transcription and adaptation I had seen used in the Baroque repertory and assimilated over the twenty-old years of my close association with the Baroque era. My main focus, throughout the process, was not to produce a faithful transcription of the work, but instead to assimilate the mind-frame of an 18th-century musician for whom naturalness was far more important than respect for the text. I have endeavored to comply with the musical conventions governing the instrumental language of the new medium (a string orchestra with continuo, often divided into smaller instrumental groups) rather than produce a servile transcription of keyboard idioms, which would clearly have resulted in textures and sound that no 18th-century musician or listener would have recognized. Paradoxically, compliance with the spirit and the custom, in other words a historically-based approach to arrangement, gave me greater freedom to add to, subtract from and re-work the original score to clothe it convincingly in its new garb or, in other words, to create something new from something old, exactly as a Baroque musician would have done.

In practice, eighteen of the thirty variations (including the nine canons) can be transcribed for stringed instruments with no major changes (except for the addition of a continuo part), simply by assigning each keyboard voice to the instrument or orchestral section with the most suitable compass; this is the same process applied by Mozart in transcribing fugues from the *Well-Tempered Keyboard* for string quartet, or in many present-day performances of the *Art of Fugue*. This is a fairly basic form of orchestration, that nevertheless gives certain densely-composed canons (such as Variation 15) an unsuspectedly expressive outline. However, anyone familiar with the original version of the *Goldberg Variations* will notice a considerable number of changes in the remaining twelve variations (those composed more idiomatically for the keyboard) some of which are minor, and some substantial. Although not exhaustive, the following list describes the main types of changes made (sometimes applied to the same variations):

- the completion of incomplete melodic lines, sometimes extending to the addition of a new voice (variations 16, 26 and 28)
- the filling-out of the “virtual voices” created by the use of two separate registers in a single voice in the original version (during hand-crossing episodes, for example, in variations 5 and 14)
- the deletion of certain secondary motifs or temporary voice divisions
- the division of the original melodic line into a dialogue of motifs (variations 8, 14, 26 and 29)
- the translation of idiomatic keyboard motifs into the appropriate string motif (variation 1)
- the compression of the compass of certain voices, keyboard compass being greater than string compass. (variations 11, 17, 20 and 23)
- the addition of a structural bass part in toccata-type variations (variations 14 and 29)
- the use of a thorough bass in most variations.

Each variation has been treated as an independent entity, possessing its own coherent instrumentation throughout, the number of instruments corresponding to the number of actual voices (except, of course, for the continuo section, where one line is shared by several instruments). The use of three instruments in a two-voice section has been avoided, since one of the three would always be silent—this is the type of easy solution that, in many cases, would allow the original compass of certain voices to be covered (for instance, in variations 11, 17, 20 and 23) but would result in a string texture hearing no resemblance to anything produced by a Baroque composer of whatever school. The overall result resembles a gigantic *concerto grosso*, unlike anything actually produced by a Baroque composer—but then, no other keyboard work comes close to Bach’s original model either.

This arrangement represented a major challenge for me as a performer. It also meant taking a risk, since inviting comparison with the original, one of the outstanding creations of the human mind, is a perilous undertaking. This arrangement should be listened to for what it is: something independent and different, and not with constant reference to the keyboard version. I sincerely believe that a fundamental characteristic of all great masterworks is their ability to transmit their message in a variety of new ways that, although they will never replace or surpass the original, nevertheless allow the range of forms and materials used in the creation of the works to be appreciated in a new light. I also believe in the adaptability and flexibility of music as a living material, one that transforms itself as it transforms us, one that makes us all, whether musicians, performers, or listeners, deeper and richer beings.

BERNARD LABADIE, QUEBEC CITY, 2000

This arrangement of the Goldberg Variations is dedicated to Antoine Bouchard, formerly a Professor at the Faculty of Music, Laval University: a fellow musician, source of inspiration, friend and accomplice.

☞ JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750
Les Variations Goldberg, BWV 988

Johann Nicolaus Forkel, qui a publié la première biographie de Bach en 1802, a laissé une description fort colorée et désormais célèbre de la genèse des *Variations Goldberg*. Selon Forkel, l'œuvre doit son existence au comte Hermann Carl von Keyserlingk, ambassadeur de Russie à la cour de l'Électeur de Saxe à Dresde mais également ami, admirateur et protecteur du compositeur. Lors d'un de ses voyages, Keyserlingk, qui passait souvent par Leipzig, avait emmené le jeune Johann Gottlieb Goldberg à qui Bach devait donner des cours de musique. Toujours selon Forkel,

Le comte était de santé fragile et souffrait d'insomnies. Goldberg, qui habitait chez lui, devait alors coucher dans une chambre attenante pour être à même de lui jouer quelque chose s'il ne pouvait dormir. Le comte exprima un jour à Bach son désir de lui voir écrire quelques morceaux pour Goldberg, qui eussent un caractère doux et quelque peu allègre, pour le distraire de son insomnie. Bach pensa pouvoir au mieux exaucer ce désir en écrivant des variations, forme qu'il avait considérée jusqu'alors comme un travail ingrat, du fait que l'harmonie de base demeure toujours semblable. [...] Le comte ne les nomma plus ensuite que ses variations. Il ne pouvait se lasser de les entendre et, pendant longtemps, lorsqu'il ne pouvait dormir, il avait l'habitude de dire : « Cher Goldberg, joue-moi encore une de mes variations. » Bach n'a peut-être jamais reçu pour aucun ouvrage une telle récompense. Le comte lui fit cadeau d'un gobelet d'or rempli de cent louis d'or. Mais même si le cadeau avait été mille fois plus important, il n'aurait pas suffi à rémunérer la valeur de ces chefs-d'œuvre. Il faut noter encore quelques erreurs d'importance que l'auteur a corrigées dans l'exemplaire qu'il possède. [Traduction : Geneviève Geffray]

Forkel ne s'est pas trompé en affirmant que Bach s'intéressait peu à la technique de la variation (sinon dans quelques rares pièces, dont une œuvre de jeunesse pour clavecin, *Aria variata*, en la mineur), et sa remarque concernant la partition imprimée a été confirmée en 1975 lors de la découverte tout à fait inattendue de l'exemplaire du compositeur à Strasbourg. Le document contient de nombreuses corrections de la main de Bach, dont des altérations, des ornements, des articulations et des indications de tempo pour les variations 7 et 25. De plus, insérée entre deux pages, se cachait une surprise autrement plus précieuse : une feuille manuscrite sur laquelle Bach, sans doute au début des années 1740, a noté quatorze canons sur les huit premières mesures de la basse des Goldberg — pour le simple plaisir de se divertir et se distraire.

Malheureusement, il n'existe aucune preuve formelle qui puisse confirmer l'histoire des Goldberg telle que racontée par Forkel; des recherches récentes tendent, au contraire, à démontrer que l'œuvre ne résultait pas d'une commande. Fait significatif, l'édition originale, publiée en 1741 à Nuremberg par Balthasar Schmid, ne comportait pas de dédicace à Keyserlingk, ce qui aurait constitué, d'après les usages du XVIII^e siècle, un grave affront à un éventuel commanditaire. Il semble plus probable que Keyserlingk ne soit entré en scène qu'après la date de publication; nous savons que Bach a séjourné dans sa maison de Dresde au mois de novembre 1741, et c'est de toute évidence lors de cette visite que le compositeur lui a présenté son nouvel opus, tout frais sorti des presses.

On peut raisonnablement penser que la composition des *Variations* répondait plutôt aux desseins du compositeur, qui voulait qu'elles servent de finale brillant à la série des *Clavier-Übung* [exercices pour le clavier] dont elles constituaient la quatrième et dernière livraison.

C'est en effet pendant la dernière décennie de sa vie que Bach a entrepris, de sa propre initiative, la composition d'une série encyclopédique d'œuvres de grandes dimensions pour mettre en valeur sa maîtrise de toute une gamme d'instruments, de techniques, de styles et de genres, comprenant le deuxième livre du *Clavier bien tempéré*, la *Messe en si*, *l'Art de la Fugue*, *l'Offrande musicale*, et les *Variations canoniques sur « Vom Himmel hoch »*. Les trois dernières œuvres de cette série s'appuient, comme les *Variations Goldberg*, sur un thème unique, il est donc possible que le compositeur vieillissant, s'inquiétant de l'héritage qu'il laissait à la postérité, ait décidé d'ajouter à la liste une œuvre supplémentaire pour démontrer sa maîtrise du seul genre qu'il n'avait abordé jusqu'alors.

Dans les *Variations Goldberg*, Bach a repris une technique ancienne qui consistait à composer des variations sur une basse obligée, puisque c'est la basse (et non la mélodie) de *l'Aria* qui sert de fondation aux variations. Cette basse, aux enchaînements harmoniques quelconques, sert de tremplin à l'imagination débordante du compositeur, qui a façonné trente pièces miniatures présentant chacune un profil unique par sa mélodie, son harmonie, son traitement du contrepoint, son rythme, sa texture, son caractère et son expression. En plus du mode majeur initial, trois variations explorent le mode mineur. Les variations présentent tout l'éventail des styles courants de l'époque, du contrepoint sévère dans le *stile antico* à la mélodie enjouée de style galant. Certaines variations rappellent une aria, d'autres une danse, une invention à deux voix, une sonate en trio. Il y a également une fughetta, une ouverture et des variations (5, 14, 20, 23, 26, 28, 29) qui, dans le déploiement de leur virtuosité, sont sans équivalent dans l'œuvre de Bach. Il est permis de penser que Bach connaissait les *Essercizi* (sonates) de Scarlatti, publiés pour la première fois en 1738, qui ont suscité un engouement sans précédent.

Or, l'unité de pensée des *Variations* frappe autant que leur variété, l'enchaînement des mouvements formant une trame dramatique cohérente. L'œuvre se déroule en deux « actes » : le premier se termine sur la couleur particulière d'une quinte à vide (fin de la variation 15 en sol mineur); le second débute, comme il se doit, avec une ouverture à la française dans la variation 16. Les mouvements peuvent aussi être regroupés par trois : à toutes les trois variations, on retrouve un canon entre les deux voix supérieures, bâti sur un intervalle qui va en s'élargissant (de l'unisson de la variation 3 à la seconde de la variation 6, et ainsi de suite). De plus, les canons à la quarte (variation 12) et à la quinte (variation 15) procèdent par mouvement contraire (et en mode mineur pour la variation 15), ce qui ne les empêche nullement de se conformer à la basse obligée, preuve s'il en faut du génie musical et mathématique de Bach. Les six dernières variations mènent le drame à son apothéose la variation 25, une longue et sombre plainte en sol mineur, est la plus expressive de toute l'œuvre; la variation 27 présente le canon sur l'intervalle le plus large, la neuvième; les variations 26, 28 et 29 sont, de toutes les variations virtuoses, les plus spectaculaires; quant à la variation 30, elle superpose deux mélodies, toutes les deux en canon et en parfaite harmonie avec la basse obligée, ce qui constitue un sommet dans l'art du contrepoint.

Les *Variations Goldberg* couvrent à peu près tout le spectre musical, du sublime au ... ridicule, comme on le découvre à la toute fin de l'œuvre, puisque la dernière variation, malgré sa construction savante, est aussi un quodlibet : un mélange de plusieurs chansons populaires qui fait valoir à la fois l'habileté et l'humour du compositeur. Les deux mélodies qui composent ce quodlibet ont été identifiées il y a longtemps : il s'agit en premier lieu d'une chanson sans prétention sur le texte « Kraut und Ruben haben mich vertrieben. / Hätt' mein Mutter Fleisch gekocht, sa wär ich langer blieben » [« Les choux et les navets m'ont chassé. / Si ma mère avait préparé de la viande, je serais resté plus longtemps. »] La deuxième chanson commence par les mots « Ich bin so lang nicht bei dir gwest » [« Je suis resté si longtemps loin de toi »] que d'aucuns considèrent comme un présage puisqu'en effet, tout de suite après ce tour de force contrapuntique et humoristique, on retrouve l'indication « *Aria da Capo e Fine* », qui signale le retour de la belle sarabande du début, à la fois source et aboutissement de l'œuvre. Le drame est, en fait, cyclique, et son apothéose est éclipsée par un dernier et émouvant tour de magie.

KEVIN BAZZANA

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750

Goldberg Variations, BWV 988

Johann Nicolaus Forkel, in the first biography of Bach ever published, in 1802, gave a colorful and now famous account of the origins of the *Goldberg Variations*. For this work, he notes, we are indebted to Hermann Carl, Count von Keyserlingk, the Russian ambassador at the court of the Elector of Saxony, in Dresden, and a friend, admirer, and patron of Bach's. Keyserlingk was often in Leipzig, and once brought with him a boy named Johann Gottlieb Goldberg, whom Bach was to give music lessons. Forkel continues,

The count was often sickly, and had sleepless nights. At these times Goldberg, who lived in the house with him, had to pass the night in an adjoining room to play something to him when he could not sleep. The count once said to Bach that he should like to have some keyboard pieces for his Goldberg, of such a soft and somewhat lively character that they might cheer him up a little during his sleepless nights. Bach thought he could best fulfill this wish with variations, which, on account of the constant sameness of the fundamental harmony, he had hitherto considered an ungrateful task... The count thereafter called them nothing but his variations. He was never weary of hearing them, and for a long time, when the sleepless nights came, he would say, "Dear Goldberg, do play me one of my variations." Bach was perhaps never so well rewarded for any work as for this one: the count presented him with a golden goblet filled with a hundred Louis d'ors. But their worth as a work of art would not have been paid if the present had been a thousand times as great. It must be observed that, in the engraved copies of these variations, there are some important errata, which the author carefully corrected in his own copy.

Forkel was certainly right about Bach's relative lack of interest in variation form (with rare exceptions like the early *Aria variata* in A minor, for harpsichord). And his remark about Bach's own copy of the printed score was validated in 1975, when that copy, quite by chance, turned up in Strasbourg. It bears many revisions in Bach's hand, including accidentals, ornaments, articulation markings, and tempo indications for Vars. 7 and 25. Moreover, tucked into this score was a priceless find: an extra sheet of music paper on which, sometime in the early 1740s, Bach had written fourteen canons on the first eight measures of the Goldberg ground bass—just for his own amusement and edification.

No documentary evidence has ever supported Forkel's account of the work's origins, however, and recent research suggests that it was probably not commissioned after all. Significantly, the original edition, published in 1741 by Balthasar Schmid of Nuremberg, under the title *Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen* [Aria with diverse variations for two-manual harpsichord], bears no dedication to Keyserlingk, and by eighteenth-century standards this would have been a grievous insult had the work truly been commissioned. Keyserlingk probably came into the picture only *after* publication. We know that Bach stayed at the count's house in Dresden in November of 1741; it was probably then that he presented the count with a copy of the new work, hot off the presses.

It makes sense that Bach should have conceived the *Goldberg Variations* for his own purposes. Probably, he wanted a brilliant finale for the series of publications he collectively titled *Clavier-Übung* [Keyboard exercise], of which the Goldbergs were the fourth and final installment. Moreover, it was precisely in the last decade of his life that Bach undertook, on his own initiative, a whole series of large-scale, encyclopedic compositional projects in which he displayed his mastery of a wide range of media, techniques, styles, and genres: the second book of *The well-Tempered Clavier*, the *B-minor Mass*, *The Art of Fugue*, the *Musical Offering*, the *Canonic variations on "Von Himmel hoch"* (The last three, like the Goldbergs, and based on one main theme.) The aging Bach, concerned about his compositional legacy, may well have decided to add to this list a work that showed his command of one genre he had previously neglected.

In the Goldbergs, Bach took up the ancient practice of ground-bass variations: it is the bassline of the Aria, not the melody, that serves as the foundation for the variations. From this commonplace bass progression Bach fashioned, with astonishing imagination, thirty independent little pieces unique in melody, harmony, counterpoint, rhythm, texture, topic, and expressive character. (The work is in G major, with three variations in the minor mode.) The variations run the gamut of contemporary musical styles. There is formal counterpoint in the *stile antico* as well as modish *galant* melody. There are variations that sound like arias, dances, two-part inventions, trio sonatas. There is a fughetto, and an overture. And there are variations (5, 14, 20, 23, 26, 28, 29) that are flights of virtuosic fancy unprecedented in Bach's output, suggesting that he may have been familiar with one of the latest crazes in keyboard music: the *Essercizi* (sonatas) of Scarlatti, first published in 1738.

Yet, there is as much unity as variety in the Goldbergs; the sequence of variations forms a coherent drama. The work divides into two halves: "Act One" ends with the haunting open fifth at the end of Var. 15 (in G minor); "Act Two" begins, appropriately, with a French

ouverture, Var. 16. The work also divides into groups of three, for in every third variation there is a canon in the two upper voices. Each canon, moreover, is at an interval wider than the previous one (Var. 3 has a canon at the unison, Var. 6 at the second, and so on), and, for good measure, the canons at the fourth (Var. 12) and fifth (Var. 15) are in inversion, the latter also in the minor mode—yet all of these canons fit over the original ground bass! (They testify to Bach's astounding genius in the purely theoretical, mathematical side of music.) The last half-dozen variations form a climax to the drama: Var. 25, a long, slow, dark threnody in G minor, is the most powerfully expressive variation; Var. 27 has the canon with the widest interval, the ninth, Vars. 26, 28, and 29 are the most spectacular of the virtuosic variations; and Var. 30, in which *two* melodies, *both* in canon, are fitted over the ground bass, is the most impressive feat of counterpoint.

The Goldbergs traverse a spectrum from the ridiculous to the sublime, and this is nowhere more obvious than at the very end. The last variation, notwithstanding its ingenuity, is a quodlibet, a type of composition (or improvisation) in which several popular songs are combined in a display of both skill and humor. Both of the runes in Bach's Goldberg quodlibet were identified long ago. One of them sets this homely text: "*Kraut und Rüben haben mich vertrieben. / Hätt' mein Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger geblieben*" [Cabbages and turnips drove me away. / Had my mother cooked meat, I would have stayed longer]. The other begins with the words "*Ich bin so lang nicht bei dir gewest*" [I've been away from you for so long]—which some listeners have taken as a harbinger of what comes next. For right after this witty contrapuntal *tour de force* Bach writes "*Aria da Capo e Fine*," and the lovely, ornate sarabande with which the *Goldberg Variations* began returns, capping the work while reminding us whence we came. The great drama turns out to be cyclical after all; the climax of the drama is trumped by one last, very moving surprise.

KEVIN BAZZANA

LES VIOLONS DU ROY

Le nom des Violons du Roy s'inspire du célèbre orchestre à cordes de la cour des rois de France. Réuni en 1984 à l'instigation de son chef fondateur, Bernard Labadie, cet ensemble regroupe au minimum une quinzaine de musiciens qui se consacrent au vaste répertoire pour orchestre de chambre en favorisant une approche stylistique la plus juste possible pour chaque époque.

Au cœur de l'activité musicale de Québec depuis leurs débuts, Les Violons du Roy ont établi leur résidence au Palais Montcalm en 2007. Depuis 1997, l'ensemble s'inscrit également dans l'offre culturelle de la ville de Montréal. Ils sont connus à travers le Canada grâce à leurs nombreux concerts et enregistrements diffusés sur les ondes de la Société Radio-Canada et de CBC et à leur présence régulière dans les festivals. Ils ont fait leurs débuts européens en 1988 et ont ensuite donné plusieurs dizaines de concerts en France, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Suisse et aux Pays-Bas en compagnie de solistes de renommée internationale dont Magdalena Kožená, David Daniels, Vivica Genaux et Alexandre Tharaud.

Depuis leur première visite à Washington en 1995, l'itinéraire des Violons du Roy aux États-Unis s'est grandement enrichi de nombreuses et régulières escales à New York, Chicago et Los Angeles, entre autres. Un fait marquant des dernières années aura été la présentation du *Messie* de Handel et de l'*Oratorio de Noël* de Bach, avec La Chapelle de Québec et une équipe de solistes exceptionnels lors d'une tournée américaine qui a mené l'orchestre et le chœur sur la scène du Carnegie Hall à New York et du Walt Disney Concert Hall à Los Angeles.

La discographie des Violons du Roy compte vingt-sept titres dont l'excellence a été soulignée à maintes reprises par la critique. Depuis 2004, l'association des Violons du Roy avec la maison québécoise ATMA a conduit à la sortie de sept disques dont *Water Music*, récipiendaire d'un prix Félix en 2008, *Piazzolla*, sous la direction de Jean-Marie Zeitouni, récipiendaire d'un prix Juno® en 2006, et Britten, *Les Illuminations* avec la soprano Karina Gauvin qui apparaît également sur le disque, consacré à des airs d'opéras et de concert de Mozart. En septembre 2014, paraissait *La cigale et les violons* avec Catherine Perrin.

The chamber orchestra Les Violons du Roy takes its name from the renowned string orchestra of the court of the French kings. The group, which has a core membership of fifteen players, was brought together in 1984 by Founding Conductor Bernard Labadie and specializes in the vast repertoire of music for chamber orchestra, performed in the stylistic manner most appropriate to each era.

Les Violons du Roy is at the heart of the music scene in Québec City, where it has been in residence at the Palais Montcalm since 2007. Since 1997, it has also been an important part of Montreal's cultural scene. The orchestra is well known throughout Canada thanks to numerous concerts and recordings broadcast by Société Radio-Canada and the CBC and its regular presence at music festivals. Les Violons du Roy made its European debut in 1988 and has since gone on to give dozens of performances in France, Germany, England, Spain, Switzerland, and the Netherlands in the company of such renowned soloists as Magdalena Kožená, David Daniels, Vivica Genaux, and Alexandre Tharaud.

Since its first performance in Washington in 1995, Les Violons du Roy has extended its performance network in the United States and now makes regular stops in New York, Chicago, and Los Angeles. A recent high point was the performances of Handel's *Messiah* and Bach's *Christmas Oratorio* with La Chapelle de Québec and an outstanding array of soloists, part of a US tour that took the orchestra and choir to Carnegie Hall in New York and the Walt Disney Concert Hall in Los Angeles.

Critics have frequently praised the excellence of Les Violons du Roy's 27-title discography. Since 2004, the ensemble has been recording on the Quebec-based ATMA label. Its seven discs on this label include *Water Music*, which won a Félix prize in 2008; *Piazzolla*, under the direction of Jean-Marie Zeitouni, which won a Juno® in 2006; *Britten, Les Illuminations* with soprano Karina Gauvin; and a disc of Mozart opera and concert arias, also featuring Karina Gauvin. Their most recent ATMA CD, *La cigale et les violins* with Catherine Perrin, was released in September 2014.

🌀 BERNARD LABADIE

Reconnu internationalement pour son expertise dans le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles, Bernard Labadie est le fondateur des Violons du Roy et de La Chapelle de Québec, deux groupes fondés respectivement en 1984 et 1985 et qu'il dirige dans le cadre de leurs saisons régulières à Québec et à Montréal ainsi qu'en tournée en Amérique et en Europe. À leur tête, il a enregistré une vingtaine de disques pour les maisons Virgin Classics, Dorian, ATMA, Hyperion et Naïve.

Chef invité très recherché, il dirige régulièrement les grands orchestres symphoniques nord-américains, notamment ceux de Chicago, New York, Boston, Philadelphie, Cleveland, San Francisco, Los Angeles, Saint-Louis, Houston et Toronto. Il a aussi dirigé au Metropolitan Opera. En Europe, on l'a vu, entre autres, au pupitre de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, à l'Orchestre de la Radio Bavaroise, à l'Orchestre philharmonique de Radio-France et au Liceu de Barcelone. Il est également l'invité régulier de l'Orchestre symphonique de Melbourne en Australie.

De plus en plus en demande auprès des orchestres jouant sur instruments d'époque, il dirige régulièrement l'Academy of Ancient Music, et on a également pu l'applaudir en compagnie de l'Orchestra of the Age of Enlightenment, The English Concert et l'Orchestre du Collegium Vocale Gent.

Grand ambassadeur de la vie musicale de Québec, sa ville natale, Bernard Labadie a été fait Officier de l'Ordre du Canada en 2005 et Chevalier de l'Ordre national du Québec en 2006. En 2008, il a reçu le Banff Centre's National Arts Award pour sa contribution au développement des arts au Canada, et un doctorat honorifique de l'Université Laval, son alma mater.

Bernard Labadie is an internationally recognized expert on 17th and 18th century repertoire and founded Les Violons du Roy and La Chapelle de Québec in 1984 and 1985 respectively. He continues to direct their regular seasons in Quebec City and Montreal and throughout the Americas and Europe on tour. He has made twenty recordings with the ensembles on the Virgin Classics, Dorian, ATMA, Hyperion, and Naïve labels.

His services as guest conductor are much sought after, and he regularly accepts engagements with major North American orchestras including the New York and Los Angeles Philharmonic, the Chicago, Boston, San Francisco, Saint Louis, Houston and Toronto Symphony, the Cleveland Orchestra, and the Metropolitan Opera Orchestra. In Europe, he has taken the podium with Amsterdam's Concertgebouw, the Bavarian Radio Symphony, Orchestre philharmonique de Radio-France, and the orchestra of Barcelona's Gran Teatre del Liceu. He is regularly invited to conduct the Melbourne Symphony Orchestra in Australia.

Increasingly in demand among period-instrument orchestras, he regularly directs the Academy of Ancient Music and has worked with the Orchestra of the Age of Enlightenment, the English Concert, and Collegium Vocale Gent Orchestra.

As a leading ambassador for music in his native city of Quebec, Bernard Labadie was made an Officer of the Order of Canada in 2005 and a knight of Ordre national du Québec in 2006. In 2008, he received the Banff Centre's National Arts Award for his contribution to the development of the arts in Canada, as well as an honorary doctorate from Laval University.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Pour la réalisation de cet enregistrement en 1999, Les Violons du Roy ont pu compter sur l'aide financière de la Fondation Virginia Parker.



Les Violons du Roy gratefully acknowledge assistance in the making of this recording in 1999 from the Virginia Parker Foundation.

Enregistré à la salle François-Bernier du Domaine Forget à Saint-Irénée (Québec), Canada en septembre 1999.

Recorded in the François-Bernier concert hall at the Domaine Forget in Saint-Irénée (Québec), Canada in September 1999.

© Production 2000 Dorian Recordings sous licence exclusive avec Sono Luminus
Production 2000 Dorian Recordings under exclusive license with Sono Luminus

© 2015 Disques ATMA inc.

Réalisateur à l'enregistrement / *Session Producer*: **Craig D. Dory**

Ingénieurs du son / *Sound Engineers*: **Craig D. Dory, Joseph F. Korgie**

Réalisateur en postproduction / *Post-Session Producer*: **Gerald Zaffuts**

Monteur / *Editor*: **Brad Michel**

Traductions anglaise et française / *English and French Translations*: **Dr. Benjamin Waterhouse**

Reponsable du livret pour Dorian / *Booklet Preparation for Dorian*: **Katherine A. Dory**

Responsable du livret pour ATMA / *Booklet Editor for ATMA*: **Michel Ferland**

