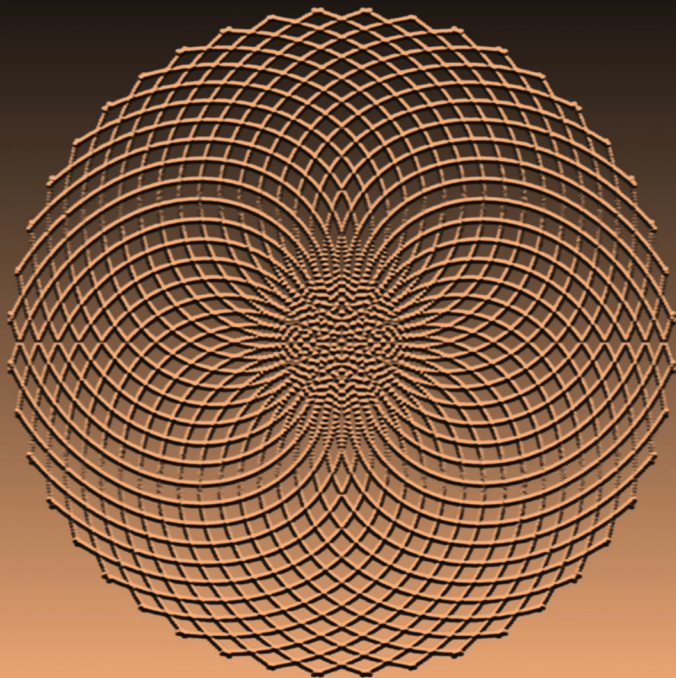




J.S. BACH MUSIKALISCHES OPFER
BACH COLLEGIUM JAPAN MASAOKI SUZUKI



Musicalisches

S p f e r

Fr. Königlichen Majestät in Preußen ꝛc.

allerunterthänigst gewidmet

von

Johann Sebastian Bach.

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

MUSIKALISCHES OPFER, BWV 1079

52'49

Regis lussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta

CANONES DIVERSI SUPER THEMA REGIUM

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 1 | Canon 1 a 2 cancrizans | <i>harpsichord solo</i> | 1'55 |
| 2 | Canon 2 a 2 Violini in unisono | <i>2 violins, cello, harpsichord</i> | 0'53 |
| 3 | Canon 3 a 2 per Motum contrarium | <i>flute, violin, viola</i> | 0'55 |
| 4 | Canon 4 a 2 per Augmentationem, contrario Motu | <i>2 violins, cello, harpsichord</i> | 1'44 |
| 5 | Canon 5 a 2 per Tonos | <i>flute, violin, viola, cello, harpsichord</i> | 5'55 |
| 6 | Fuga canonica in Epidiapente | <i>violin, viola, cello, harpsichord</i> | 2'27 |

7 RICERCAR A 3 *harpsichord solo* 6'09

8 CANON PERPETUUS SUPER THEMA REGIUM *flute, violin, cello, harpsichord* 0'58

9 RICERCAR A 6 *harpsichord solo* 7'23

QUAERENDO INVENIETIS

- | | | | |
|----|-----------|-------------------------------|------|
| 10 | Canon a 2 | <i>harpsichord solo</i> | 1'17 |
| 11 | Canon a 4 | <i>2 violins, harpsichord</i> | 2'22 |

	SONATA SOPR'IL SOGGETTO REALE <i>flute, violin, cello, harpsichord</i>	18'15
12	I. <i>Largo</i>	5'48
13	II. <i>Allegro</i>	5'55
14	III. <i>Andante</i>	3'26
15	IV. <i>Allegro</i>	3'02
16	CANON PERPETUUS <i>flute, violin, cello, harpsichord</i>	2'32
17	ARIA from the <i>Goldberg Variations</i> , BWV 988 <i>harpsichord solo</i>	2'23
	XIV CANONS ON THE GOLDBERG GROUND , BWV 1087	8'29
	'Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie' [aus den <i>Goldberg-Variationen</i>] <i>harpsichord solo</i>	
18	I. Canon simplex	0'31
19	II. All' roverscio	0'33
20	III. Beede vorigen Canones zugleich, motu recto e contrario	0'33
21	IV. Motu contrario e rectu	0'29
22	V. Canon duplex a 4	0'33
23	VI. Canon simplex über besagtes Fundament a 3	0'35
24	VII. Idem a 3	0'26
25	VIII. Canon simplex, il soggetto in Alto a 3	0'34
26	IX. Canon in unisono post semifusam a 3	0'31
27	X. Alio modo per syncopationes et per ligaturas a 2 – Evolutio	0'44

28	XI. Canon duplex übers Fundament a 5	0'33
29	XII. Canon duplex über besagte Fundamental Noten a 5	1'01
30	XIII. Canon triplex a 6	0'35
31	XIV. Canon a 4 per Augmentationem et Diminutionem	0'47

SONATA IN G MAJOR, BWV 1038 *flute, violin, cello, harpsichord* 7'39

32	I. <i>Largo</i>	3'02
33	II. <i>Vivace</i>	0'59
34	III. <i>Adagio</i>	2'14
35	IV. <i>Presto</i>	1'21

TT: 72'12

MASAAKI SUZUKI *harpsichord*
Members of the Bach Collegium Japan:
 KIYOMI SUGA *flute*
 RYO TERAOKA *violin I*
 YUKIE YAMAGUCHI *violin II and viola*
 EMMANUEL BALSSA *cello*

It is impossible to establish with certainty which order Bach intended for the various pieces in the *Musical Offering* – the first printed versions contradict each other, and the unusual combination of genres leaves little guidance for the performers.

The order adopted on the present disc is largely inspired by the way the pieces appear in the original print. In 1747, when Bach presented Frederick the Great with his elaborations on the monarch's theme, the pieces were distributed over four different sections containing:

- a) Ricercar a 3 and Canon perpetuus super Thema Regium [tracks 7–8 on the present disc]
- b) The six numbered canons [tracks 1–6]
- c) Sonata sopr' il soggetto Reale and Canon perpetuus [tracks 12–16]
- d) Ricercar a 6 and the two canons 'Quaerendo invenietis' [tracks 9–11]

Masaaki Suzuki and his colleagues have chosen to combine these sections in a new way, while maintaining the order of the pieces within them. The result is a varied sequence which emphasizes the importance of the canons by placing them at the beginning, and closing the work with the *Canon perpetuus* as an epilogue after the excitement of the trio sonata.

In his recent book *Bach & God* Michael Marissen proposes another possibility. Speculating that 'the *Musical Offering* assumes an increasingly theological character as it moves from genre to genre', he suggests an order based on studies of the original print and contemporary sources. These include a 1747 Leipzig newspaper advertisement: '[The *Musical Offering*] consists of 1) two fugues, one with three, the other with six obbligato parts; 2) a sonata for transverse flute, violin, and continuo; 3) diverse canons among which is a fuga canonica':

- 1) 'two fugues': Ricercar a 3 [track 7 on the present disc] & Ricercar a 6 [track 9]
- 2) 'a sonata': Sonata sopr' il soggetto Reale [tracks 12–15]
- 3) 'diverse canons' [tracks 1–6, 8, 10–11, 16]

Musical Offering, BWV 1079

The concert appearance on 7th May 1747 of Johann Sebastian Bach, church musician from Saxony, at the court of Frederick the Great, ‘King in Prussia,’ is the most well-documented event in Bach’s otherwise unglamorous career. Newspapers throughout German-speaking Europe published descriptions of Bach’s visit, and the earliest Bach biographies in turn provided colourful accounts garnered from Bach’s eldest sons, Carl Philipp Emanuel and Wilhelm Friedemann.

On an evening that typically would have been spent listening to a recital of flute sonatas performed by Frederick with C. P. E. Bach at the harpsichord, the Prussian court was treated instead to a series of improvisations by ‘the old Bach’ of Leipzig. During the proceedings, Frederick provided Bach with an exceptionally difficult theme on which to improvise a fugue, a genre posing strong challenges even for formal composition. According to the reports, Frederick, who disliked written-out fugues and other kinds of complicated composition, was astonished by Bach’s on-the-spot handling of the ‘Royal Theme’. Bach, however, made known his dissatisfaction with the improvisation and announced that he intended to set the King’s ‘exquisitely beautiful theme’ to paper ‘in a regular fugue’ and to have it published by means of copper engraving.

Several months later the *Musical Offering* appeared in print, at Bach’s expense. (It’s worth noting that the order of movements in the 1747 publication is not necessarily to be regarded as Bach’s preferred playing order, if he indeed had one.) The work is a collection of pieces in diverse genres: two keyboard *ricercars* (an archaic synonym for fugue); a complex trio sonata *da chiesa* for flute, violin, and continuo (that is, a ‘church sonata’, slow-fast-slow-fast, the fast movements being fugal); and ten canons (including a fugue).

Normally, eighteenth-century printed collections of music included six or twelve pieces in the same genre, were financed by the dedicatees, and corresponded to

their tastes. The *Musical Offering* cannot have interested Frederick much, because its complicated counterpoint (which continually confronts the listener with several thematic strands at once) would not have satisfied his known liking for simpler, galant music (which accommodates the listener with pleasant melodies and unobtrusive accompaniments).

The collection may even have offended the king, since he must have noticed how the *Musical Offering* 'baroques' salient features of the galant style. Consider the bizarre and unsettling way that the *appoggiatura*, a sighing gesture, is lifted from its galant context of marking short phrase endings and is presented in the third movement of the trio sonata in isolation and then repeated extensively, even obsessively, at different pitch levels. A similar breaking-down of galant mannerisms can be found in the Three-Part Ricercar.

But Frederick would have understood Bach's publication as more than an affront to his musical taste. With its archaic modes of expression and its religious symbolism, the *Musical Offering* embodies a theological world view wholly at odds with Frederick's enlightened modernity.

The canons more than anything else in the *Musical Offering* bespeak Bach's theologically conservative world view. By the 1740s, music in canon was even more strongly criticized than fugue, because it countered the rallying call of the Enlightenment for freedom of natural expression in art. In canons the various voices are not merely more or less equal in importance, they are equivalent: in the simplest form of canon, subsequent voices imitate the first voice note-for-note, as in a round. Throughout his career, Bach employed canons to allegorize law in the theological sense ('law' is, in fact, one of the original meanings of the word 'canon'). This form is well-suited for such a purpose, as the freedom of the subsequent voices in a canon is restricted by their having, as it were, to follow the commandment of the initial voice. Not surprisingly, the use of canon in Bach is often tied up with the

number ten (in reference to the biblical ‘Ten Commandments’). There are ten canons in the *Musical Offering*, and several bear biblical inscriptions pointing to what Luther called ‘the spiritual function of the law’: to become aware of sinfulness, and, in repentance, to seek God’s mercy and grace.

Instrumental music with this sort of theological resonance could hardly have appealed to Frederick, who, although politically tolerant of various religions, was intellectually contemptuous of Christianity. Bach, however, apparently believed that in his compositional ventures, including non-liturgical instrumental music, he was fulfilling the commandment of the New Testament summary of the Law – ‘You shall love God, your Lord; and your neighbour as yourself.’ In Bach’s understanding, loving one’s neighbours implied imparting one’s God-given knowledge. To take an explicit example, Bach’s preface to a set of chorale preludes reads: ‘*Little Organ-Book*... To the Most High God alone unto Honour; / To the neighbour, from which to instruct himself.’

Ultimately, the *Musical Offering* was offered not to honour Frederick the Great of Prussia, but to instruct Bach’s neighbours and glorify God.

Various Canons on the First Eight Bass Notes of the Preceding Aria [from the *Goldberg Variations*], BWV 1087

The *Goldberg Variations*, BWV 988, are among the very few works of Bach’s that were published during his lifetime. In the 1970s a copy of the print resurfaced, in Paris, that includes a single-page handwritten appendix by Bach containing a previously unknown series of short canons on the eight-note *soggetto* (‘theme’) employed in the bass line of the ‘Aria’ from BWV 988.

These canons start out simply, in two voices and in crotchets, and they become rhythmically and texturally ever more active, reaching an astonishing climax at the finale with a staggering fourfold proportion-canon: the original voice proceeds in

semiquavers, the follower imitates at half speed on the pickup to beat four, the third line enters at quarter speed on beat six, and the fourth line comes in at one-eighth speed on beat three; furthermore, the second and fourth voices are upside-down versions of the original melody!

Bach seems to have been obsessed with exploring this *soggetto* to its fullest. He numbers his canons '1' to '14,' suggesting a sort of signature close, since, as is well-known, 'B-A-C-H' adds up to fourteen in a standard number alphabet (2+1+3+8). But something less well-known may be significant here: the number 14 was also a theological symbol of completeness, via the expression 'the A and the O' (these were first and fourteenth letters of the German alphabet, where I and J counted as the same letter), a figure of speech derived from Luther's rendering of several passages in the biblical book of Revelation that speak metaphorically of the first and last letters of the Greek alphabet: 'I am the A[lpha] and the O[mega], the beginning and the end.'

Curiously, however, Bach wrote '*et cetera*' below the fourteenth canon, as if to say also that, on the other hand, there are no end of canons that could be spun forth from his eight-note *soggetto*. This may put one in mind of time-honoured analogous sentiments on authorship from Luther's rendering of a famous passage in the biblical book of Ecclesiastes: 'Take care: for of making many books there is no end, and to do much holding forth makes the body weary.'

Sonata in G major for flute, violin and basso continuo, BWV 1038

Among the original sources for this attractive trio sonata *da chiesa*, nothing survives but a set of performing parts copied by Bach in the early 1730s. The set's wrapper is lost, and the headings in the separate parts read 'Sonata', without naming a composer. Curiously, this somewhat modish sonata and Bach's rather ornate Sonata in G major for violin and continuo, BWV 1021, feature nearly identical basso continuo lines. The violin sonata survives only in a score, also from early 1730s, copied out by Bach's

wife, Anna Magdalena. Its heading, ‘di J. S. Bach’, however, is in Bach’s handwriting.

These differences in musical style and in certainty of attribution have led most Bach scholars to suggest that while the solo sonata was without question composed by Bach, the flute and violin parts of the trio sonata were devised over the solo sonata’s bass line by one of Bach’s students or his son Carl Philipp Emanuel, as a compositional exercise. Some scholars go further, suggesting that both the solo and the trio were devised over a bass line extracted from a now lost church sonata by yet another composer. Although writers on Bach still debate the origins of the twin bass lines, there is a general consensus among them that Bach’s solo sonata predates the trio.

But a closer look is in order. For a start, it’s important to realize that the apparently small differences between the two basso continuo parts are not insignificant. The continuo line from the solo sonata is a bit shorter and is otherwise also musically superior. Moreover, the flute and violin lines in the trio sonata are not altogether newly composed, as there are about a dozen places where one of its strikingly fashioned upper voices happens to be melodically identical or closely related to the violin line in Bach’s solo. (Also possibly significant is the fact that in the first movement of Bach’s separate violin part for the trio there is a passage marked by multi-layered corrections, indicating compositional activity within his parts-copying process.)

Given the various melodic correspondences between the upper voices of the solo and trio, it seems unlikely that the trio was composed as a student exercise: if Bach wanted a student to create a sonata above a pre-existing bass line, he would most likely have provided only the bass line – not also the upper voice or voices from which it would be possible to ‘borrow.’

We can further infer that Bach is unlikely to have composed the solo sonata from scratch and then culled its bass line for a student’s exercise, in light of the fact that the opening gesture of the fourth movement was obviously designed to develop into a *three*-voice fugue. A fugal exposition starts from the bass line, and

the head and tail of its subject are fashioned so as to generate not only a ‘tonal answer’ at the fifth (which happens naturally in both the solo and trio), but also a third entry at the octave. A third head-with-tail complete entry of the subject does indeed transpire in the trio sonata. But in the solo sonata only the head appears – ingeniously, via double-stopping – in a fragmentary third entry of the subject, as the harsh technical reality is that a violin cannot deliver proper counterpoint of running quavers conjointly with the tail of this particular fugue subject.

The simplest reading of the music and its sources, then, would be that Bach composed both sonatas, first the trio and then the solo. His trio edged toward the galant style, demonstrating, as elsewhere, that Bach was capable of being more or less up-to-date. He would subsequently have taken his modest, galant-leaning trio and worked out from its bass lines a florid, high-baroque solo sonata. One may readily imagine Bach’s having programmed the two pieces together in his weekly concerts of the ‘Bachische Collegium Musicum’ at the Zimmermann Coffee House in Leipzig – an extraordinary virtuoso display of compositional unity and variety.

© *Michael Marissen 2017*

Michael Marissen is Daniel Underhill Professor Emeritus of Music of Swarthmore College, and has published several books on Bach and on Handel, most recently *Bach & God* (Oxford University Press, 2016).

Further reading:

James R. Gaines, *Evening in the Palace of Reason: Bach Meets Frederick the Great in the Age of Enlightenment* (New York: Harper Perennial, 2005)

The traverso player **Kiyomi Suga** has performed as a soloist and a member of the Bach Collegium Japan, Orchestra Libera Classica, Classical Players Tokyo, Anima Eterna and La Petite Bande. Graduating from the Toho Gakuen College in Tokyo after studies with Masahiro Arita, she went to the Royal Conservatory of Brussels,

where she studied traverso (under Barthold Kuijken, Mark Hantai and Frank Thuis), chamber music and early music history. She graduated with distinction in 1999, and the same year won third prize in the International Competition Musica Antiqua in Bruges. Kiyomi Suga appears on several CDs, as a soloist and as member of various ensembles.

Ryo Terakado studied the violin at Tokyo's Toho Gakuen College and was upon graduation invited to lead the Tokyo Philharmonic Orchestra. In 1985, he went to the Royal Conservatoire in The Hague to study the baroque violin with Sigiswald Kuijken, receiving his soloist diploma in 1989. He has appeared as leader and soloist with ensembles such as La Petite Bande, Les Arts Florissants and La Chapelle Royale and is currently the leader of Bach Collegium Japan. Ryo Terakado currently teaches at the Hague Royal Conservatoire, the Royal Conservatory of Brussels and Toho Gakuen College.

Yukie Yamaguchi studied the violin with Toshiya Eto in Japan and baroque violin with Lucy van Dael at the Conservatorium van Amsterdam, graduating with distinction in 2010. She is the winner of several international competitions, including the Premio Bonporti (2004) and Musica Antiqua Bruges (2006). Since 2004 she has headed Ensemble Genesis for early and contemporary music together with Masato Suzuki and Andreas Böhlen. Yukie Yamaguchi appears at festivals such as the Barocktage Melk, Musica Antica Urbino and the Utrecht Oude Muziek Festival. A permanent member of the Bach Collegium Japan, she appears regularly as a soloist, leader and chamber musician.

After cello studies under Maurice Gendron, **Emmanuel Balssa** went on to the baroque cello class of Richte Van der Meer at the Royal Conservatoire in The

Hague, continuing to Brussels where he studied the viola de gamba with Wieland Kuijken at the Royal Conservatory. He is a member of the Arts Florissants, the Orchestra of the Eighteenth Century and Bach Collegium Japan, but also performs regularly in recitals and chamber music and has made recordings for various labels. Emmanuel Balssa teaches the gamba and the baroque cello at ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) in Barcelona.

Regarded as one of today's leading Bach interpreters, **Masaaki Suzuki** studied the organ under Tsuguo Hirono at the Tokyo University of the Arts, going on to the Sweelinck Academy in Amsterdam in 1979. There he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. His impressive discography on the BIS label includes the complete sacred cantatas of J. S. Bach with Bach Collegium Japan, the ensemble he founded in 1990.

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as an organist and harpsichordist, and his recordings of Bach's music for solo keyboard have won great acclaim. Founder of the early music department at the Tokyo University of the Arts, he was named honorary professor there in 2015. He is currently guest professor at Kobe Shoin Women's University as well as principal guest conductor at the Yale Schola Cantorum.

Ein Musikalisches Opfer BWV 1079

Der Auftritt des sächsischen Kirchenmusikers Johann Sebastian Bach am Hofe Friedrichs des Großen, des „Königs in Preußen“, vom 7. Mai 1747 ist das best-dokumentierte Ereignis in Bachs ansonsten unspektakulärer Karriere. Zeitungen im ganzen deutschsprachigen Europa veröffentlichten Berichte über Bachs Besuch, und die frühesten Bach-Biographien ergänzten dies um farbenreiche, bei Bachs ältesten Söhnen Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann eingeholte Schilderungen.

Statt der abendlichen Flötensonaten, die Friedrich üblicherweise mit C. P. E. Bach am Cembalo vortrug, wurde dem preußische Hof eine Reihe von Improvisationen „des Alten Bach“ aus Leipzig dargeboten. Friedrich gab Bach dabei ein ungewöhnlich schwieriges Thema für eine Fugenimprovisation auf – ein Genre, das selbst für „normales“ Komponieren eine große Herausforderung darstellt. Den Berichten zufolge war Friedrich, der auskomponierte Fugen und andere, ähnlich komplizierte Kompositionen nicht mochte, über Bachs spontane Verarbeitung des „Königlichen Themas“ erstaunt. Bach indes verließ seiner Unzufriedenheit mit dem Improvisierten Ausdruck und kündigte an, er wolle das „ausbündig schöne Thema“ des Königs „in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen“.

Einige Monate später erschien das *Musikalische Opfer* auf Bachs Kosten im Druck. (Bei der Satzfolge der Publikation von 1747 handelt es sich nicht unbedingt um Bachs bevorzugte Spielreihenfolge – so er denn tatsächlich eine solche hatte.) Das Werk ist eine Sammlung von Stücken unterschiedlicher Gattungen: zwei Ricercari (ein archaisches Synonym für „Fuge“) für Tasteninstrument; eine komplexe Triosonate *da chiesa* für Flöte, Violine und Continuo (d.h. eine „Kirchen-sonate“ mit der Satzfolge langsam-schnell-langsam-schnell, wobei die schnellen Sätze fugiert sind) sowie zehn Kanons (darunter eine Fuge).

Musikalische Sammeldrucke enthielten im 18. Jahrhundert normalerweise sechs oder zwölf Stücke derselben Gattung, wurden von den Widmungsträgern finanziert und kamen deren Geschmack entgegen. Das *Musikalische Opfer* kann Friedrich nicht sonderlich interessiert haben, denn der komplexe Kontrapunkt (der den Hörer fortwährend mit mehreren simultanen Themenverläufen konfrontiert) dürfte seiner bekannten Vorliebe für einfachere, galante Musik (die dem Hörer mit angenehmen Melodien und unauffälliger Begleitung entgegenkommt) kaum entsprochen haben.

Vielleicht fühlte der König sich durch das Sammelwerk sogar beleidigt, war ihm doch sicherlich nicht entgangen, wie das *Musikalische Opfer* typische Merkmale des galanten Stils „barockisiert“: Man denke an die bizarre und beunruhigende Weise, wie der Vorschlag – eine Seufzerfigur – aus seinem galanten Umfeld (in dem er das Ende kurzer Phrasen markiert) herausgehoben wird und im dritten Satz der Triosonate isoliert präsentiert wird, um dann ausgiebig, ja obsessiv, auf unterschiedlichen Tonhöhen wiederholt zu werden. Eine ähnliche Dekonstruktion galanter Manierismen findet sich im dreistimmigen Ricercar.

Friedrich könnte Bachs Publikation jedoch nicht nur als Affront gegen seinen musikalischen Geschmack verstanden haben. Mit seinen archaischen Ausdrucksformen und seiner religiösen Symbolik verkörperte das *Musikalische Opfer* eine theologische Weltansicht, die zu Friedrichs aufgeklärter Moderne in vollkommenem Gegensatz stand.

Mehr als alles andere bekunden die Kanons des *Musikalischen Opfers* Bachs theologisch konservative Weltanschauung. In den 1740er Jahren wurde der Kanon noch stärker kritisiert als die Fuge, weil er dem Ruf der Aufklärung nach Freiheit des natürlichen Ausdrucks in der Kunst widersprach. Im Kanon sind die verschiedenen Stimmen von nicht bloß mehr oder weniger gleicher Bedeutung, sie sind *de facto* gleichwertig: Bei der einfachsten Form des Kanons imitieren die später einsetzenden Stimmen tongetreu die erste Stimme. In seinem gesamten Schaffen ver-

wendete Bach den Kanon als Allegorie des Gesetzes im theologischen Sinne („Gesetz“ ist tatsächlich eine der ursprünglichen Bedeutungen des Wortes „Kanon“). Die Kanonform bietet sich für einen solchen Zweck an, weil die Freiheit der nachfolgenden Stimmen hier dadurch eingeschränkt wird, dass sie gleichsam dem Gebot der Eingangsstimme folgen müssen. Es überrascht daher kaum, dass der Kanon bei Bach oft mit der Zahl 10 in Verbindung steht (in Anspielung auf die biblischen „Zehn Gebote“). Das *Musikalische Opfer* enthält zehn Kanons, von denen mehrere mit Bibelziten versehen sind; sie deuten auf das hin, was Luther „den geistlichen Brauch des Gesetzes“ nannte: sich der Sündhaftigkeit bewusst zu werden und, durch die Buße, Gottes Barmherzigkeit und Gnade zu erlangen.

Instrumentalmusik mit diesem theologischen Hintergrund dürfte Friedrich kaum zugesagt haben, der zwar gegenüber den Religionen politische Toleranz übte, dem Christentum aber intellektuell skeptisch gegenüberstand. Bach hingegen war offenbar davon überzeugt, mit seinem kompositorischen Schaffen – einschließlich der nichtliturgischen Instrumentalmusik – das Gebot des Neuen Testaments in der Zusammenfassung des Gesetzes zu erfüllen: „Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben; und deinen Nächsten als dich selbst.“ Für Bachs Verständnis gehörte zur Nächstenliebe auch, das von Gott erhaltene Wissen weiterzugeben. Dies veranschaulichen etwa Bachs Geleitworte zu einem Band mit Choralvorspielen: „Orgelbüchlein ... Dem Höchsten Gott allein' zu Ehren, / Dem Nechsten, draus sich zu belehren.“

Letztendlich entstand das *Musikalische Opfer* nicht zur höheren Ehre Friedrichs des Großen von Preußen, sondern um Bachs Mitmenschen als Muster zu dienen und Gott zu preisen.

Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie [aus den *Goldberg-Variationen*] BWV 1087

Die *Goldberg-Variationen* BWV 988 gehören zu den wenigen Werken Bachs, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. In den 1970er Jahren entdeckte man in Paris eine Ausgabe dieses Drucks, in der sich ein einseitiger handgeschriebener Anhang von Bach befand; er enthielt eine bislang unbekannte Folge kurzer Kanons über das achttönige *soggetto* („Thema“), das in der Basslinie der „Aria“ von BWV 988 verwendet wird.

Diese Kanons beginnen in einfacher Manier, zweistimmig und in Viertelnoten, werden rhythmisch und satztechnisch zusehends reger, um schließlich im Finale in Gestalt eines atemberaubenden vierfachen Proportionskanons einen frappierenden Höhepunkt zu erreichen: Die Ausgangsstimme verläuft in Sechzehnteln, die Folgestimme imitiert auf dem Auftakt zur vierten Schlagzeit in Halben, die dritte Notenzeile setzt auf der sechsten Schlagzeit in Vierteln ein und die vierte auf der dritten Schlagzeit in Achteln; darüber hinaus sind die Stimmen zwei und vier Umkehrungen der Ausgangsmelodie!

Bach scheint von dem Gedanken besessen gewesen zu sein, das volle Potential dieses *soggetto* auszureizen. Er nummeriert seine Kanons von „1“ bis „14“ – eine Art Markenzeichen, ergeben die Buchstaben B-A-C-H doch bekanntlich zahlenalphabetisch die Summe 14 (2+1+3+8). Doch könnte in diesem Fall ein weniger bekannter Umstand von Belang sein: Die Zahl 14 war auch ein theologisches Symbol der Vollkommenheit, angelehnt an den Ausdruck „A und O“ (dies waren die Buchstaben I und 14 des damaligen Alphabets, in dem I und J als ein und derselbe Buchstabe gezählt wurden) – eine aus Luthers Übersetzung mehrerer Passagen des biblischen Buches der Offenbarung abgeleitete Sprachfigur, die metaphorisch auf den ersten und den letzten Buchstaben des griechischen Alphabets Bezug nimmt: „Ich bin das A[lpha] und das O[mega], der Anfang und das Ende.“

Eigenartigerweise aber setzte Bach die Worte „*et cetera*“ unter den vierzehnten Kanon, als wolle er zugleich sagen, dass der Kanons, die aus seinem Achtton-*sogetto* gesponnen werden könnten, kein Ende sei. Dies erinnert an altehrwürdige, ganz ähnliche Ansichten über die Schriftstellerei, wie sie in einer berühmten Stelle des biblischen Buches Ecclesiastes zu finden sind – in Luthers Übertragung: „Hüte dich; denn viel Büchermachens ist kein Ende, und viel predigen macht den Leib müde.“

Sonate G-Dur für Flöte, Violine und Basso Continuo BWV 1038

Von den originalen Quellen für diese reizvolle Triosonate *da chiesa* ist nichts erhalten als ein Stimmensatz, den Bach in den frühen 1730er Jahren für eine Aufführung kopiert hat. Der Umschlag der Noten ist verloren, und die einzelnen Stimmen sind mit „Sonata“ überschrieben; der Komponist wird nicht genannt. Eigenartigerweise weisen diese etwas modische Sonate und Bachs ausgesprochen kunstvolle Sonate G-Dur für Violine und Continuo BWV 1021 nahezu identische Basso-Continuo-Stimmen auf. Die Violinsonate ist nur in einer ebenfalls aus den frühen 1730er Jahren stammenden Abschrift von Bachs Frau Anna Magdalena erhalten, deren Titelzusatz „... di J. S. Bach“ allerdings von Bachs Hand stammt.

Aufgrund dieser stilistischen und philologischen Differenzen vertreten die meisten Bach-Forscher die Ansicht, dass die Solosonate zweifellos von Bach komponiert wurde, die Flöten- und Violinpartien der Triosonate aber von einem Schüler Bachs oder von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel als kompositorisches Übungsstück über der Basslinie der Solosonate ausgearbeitet wurden. Einige Forscher gehen noch weiter und nehmen an, dass sowohl die Solosonate als auch die Triosonate auf einer Basslinie basieren, die einer heute verlorenen Kirchensonate eines anderen Komponisten entnommen wurde. Wenngleich die Bachforschung sich immer noch über den Grund für die identischen Basslinien uneins ist, herrscht doch

Einigkeit darüber, dass Bachs Solosonate vor dem Trio komponiert wurde.

Gleichwohl lohnt es sich, genauer hinzusehen. Zunächst ist es wichtig zu erkennen, dass die scheinbar kleinen Unterschiede zwischen den beiden Generalbassstimmen nicht unbedeutend sind. Die Linie der Solosonate ist etwas kürzer und zudem auch musikalisch wertvoller. Darüber hinaus wurden die Flöten- und Violinpartien der Triosonate nicht gänzlich neu komponiert, finden sich doch rund ein Dutzend Stellen, wo eine der auffallend gestalteten Oberstimmen mit der Violinstimme in Bachs Solosonate identisch oder eng verwandt ist. (Bedeutsam ist vielleicht auch der Umstand, dass der erste Satz in Bachs separater Violinstimme zum Trio eine Passage mit mehreren Korrekturschichten aufweist, was auf kompositorische Aktivität während des Kopierens deutet.)

Angesichts der verschiedenen melodischen Korrespondenzen zwischen den Oberstimmen der Solo- und der Triosonate scheint es unwahrscheinlich, dass letzteres als Übungsstück komponiert wurde: Wenn Bach einen Schüler eine Sonate über eine bestehende Basslinie hätte schreiben lassen wollen, dann hätte er ihm höchstwahrscheinlich nur diese Basslinie gegeben – und nicht auch noch die Oberstimme(n), auf dass er sich dort vielleicht etwas „borge“.

Angesichts der Tatsache, dass der Beginn des vierten Satzes offenkundig im Hinblick auf eine dreistimmige Fuge konzipiert wurde, erscheint es wenig plausibel, dass Bach die Solosonate von Grund auf komponiert hat, um dann ihre Basslinie für ein Übungsstück herauszulösen. Die Basslinie eröffnet eine Fugenexposition; Anfang und Ende des Subjekts sind so gestaltet, dass es nicht nur eine „tonale Antwort“ in der Quinte ermöglicht (was denn auch sowohl in der Solo- wie auch in der Triosonate geschieht), sondern auch einen dritten Einsatz in der Oktave. Die Triosonate weist einen dritten vollständigen Einsatz des Subjekts auf; in der Solosonate hingegen erscheint nur dessen Kopf (in raffinierten Doppelgriffen); der fragmentarische Einsatz ist der harten technischen Realität geschuldet, dass eine Violine

keinen aus Achtelläufen bestehenden Kontrapunkt zusammen mit dem Ende dieses Fugensubjekts umsetzen kann.

Die einfachste Lesart von Musik und Quellenlage wäre mithin, dass Bach beide Sonaten komponiert hat – zuerst die Trio-, dann die Solosonate. Seine Triosonate nähert sich dem galanten Stil und zeigt (wie auch andere seiner Werke), dass Bach mehr oder weniger *up to date* sein konnte. Danach hätte er aus den Basslinien seiner bescheidenen, galant anmutenden Triosonate eine figurierte, hochbarocke Solosonate erarbeitet. Man kann sich gut vorstellen, dass Bach die beiden Stücke bei den wöchentlichen Konzerten des „Bachischen Collegium Musicum“ im Zimmermannschen Kaffeehaus in Leipzig aufs Programm setzte – ein so außergewöhnliches wie virtuoses Exempel kompositorischer Einheit und Mannigfaltigkeit.

© **Michael Marissen 2017**

Michael Marissen ist Daniel Underhill Professor Emeritus of Music des Swarthmore College und hat mehrere Bücher über Bach und Händel veröffentlicht, zuletzt *Bach & God* (Oxford University Press, 2016).

Die Traverso-Spielerin **Kiyomi Suga** ist als Solistin und als Mitglied in Ensembles wie dem Bach Collegium Japan, dem Orchestra Libera Classica, den Classical Players Tokyo, Anima Eterna und La Petite Bande aufgetreten. Nach ihrem Studium am Toho Gakuen College in Tokio bei Masahiro Arita studierte sie am Königlichen Konservatorium Brüssel Traverso (bei Barthold Kuijken, Mark Hantaï und Frank Thuins), Kammermusik und Geschichte der Alten Musik. 1999 schloss sie mit Auszeichnung ab und gewann im selben Jahr den 3. Preis beim Internationalen Wettbewerb Musica Antiqua in Brügge. Kiyomi Suga ist als Solistin und als Mitglied verschiedener Ensembles auf etlichen CDs vertreten.

Ryo Terakado studierte Violine am Toho Gakuen College in Tokio und wurde nach seinem Abschluss zum Konzertmeister des Tokyo Philharmonic Orchestra berufen. 1985 ging er an das Königliche Konservatorium Den Haag, um bei Sigiswald Kuijken Barockvioline zu studieren; 1989 erwarb er sein Solistendiplom. Als Konzertmeister und Solist ist er mit Ensembles wie La Petite Bande, Les Arts Florissants und La Chapelle Royale aufgetreten; derzeit ist er Konzertmeister des Bach Collegium Japan. Ryo Terakado unterrichtet am Königlichen Konservatorium Den Haag, am Königlichen Konservatorium Brüssel und am Toho Gakuen College.

Yukie Yamaguchi studierte Violine bei Toshiya Eto in Japan und Barockvioline bei Lucy van Dael am Konservatorium von Amsterdam, wo sie 2010 mit Auszeichnung abschloss. Sie hat zahlreiche internationale Wettbewerbe gewonnen, darunter Premio Bonporti (2004) und Musica Antiqua Brügge (2006). Seit 2004 leitet sie zusammen mit Masato Suzuki und Andreas Böhlen das Ensemble Genesis für Alte Musik und zeitgenössische Musik. Yukie Yamaguchi ist bei Festivals wie den Barocktagen Melk, Musica Antica Urbino und Utrecht Oude Muziek Festival zu Gast. Sie ist festes Mitglied des Bach Collegium Japan und tritt regelmäßig als Solistin, Konzertmeisterin und Kammermusikerin auf.

Nach Cellostudien bei Maurice Gendron besuchte **Emmanuel Balssa** zunächst die Barockcello-Klasse von Richte Van der Meer am Königlichen Konservatorium Den Haag, um dann bei Wieland Kuijken am Königlichen Konservatorium Brüssel Viola da Gamba zu studieren. Er ist Mitglied von Les Arts Florissants, des Orchestra of the 18th Century und des Bach Collegium Japan, spielt aber auch regelmäßig Recitals und Kammermusik und hat Einspielungen für verschiedene Labels vorgelegt. Emmanuel Balssa unterrichtet Gambe und Barockcello an der ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) in Barcelona.

Masaaki Suzuki gilt als einer der führenden Bach-Interpreten unserer Zeit. Er studierte zunächst Orgel bei Tsuguo Hirono an der Tokyo University of Arts und ging 1979 an die Sweelinck Akademie in Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloss er mit dem Solistendiplom ab. Zu seiner beeindruckenden Diskographie bei BIS gehört die Gesamteinspielung der geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs mit dem von ihm im Jahr 1990 gegründeten Bach Collegium Japan.

Masaaki Suzuki verbindet seine Karriere als Dirigent mit der Arbeit als Organist und Cembalist. Seine Einspielungen von Bachs Musik für solistische Tasteninstrumente haben großen Beifall erhalten. Von der von ihm gegründeten Abteilung für Alte Musik an der Tokyo University of the Arts wurde er 2015 zum Ehrenprofessor ernannt. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig Gastprofessor an der Kobe Shoin Women's University und Erster Gastdirigent der Schola Cantorum Yale.

L'Offrande musicale BWV 1079

Le concert donné le 7 mai 1747 par Johann Sebastian Bach, musicien d'église de Saxe, à la cour de Frédéric II de Prusse dit Frédéric le Grand est l'événement le mieux documenté de la carrière par ailleurs peu gratifiante du compositeur. Des journaux de langue allemande ont décrit la visite de Bach et les premières biographies consacrées au compositeur ont évoqué cet événement à partir des témoignages des fils aînés, Carl Philipp Emanuel et Wilhelm Friedemann.

Alors que dans le cadre d'une telle soirée, on se serait attendu à des sonates pour flûte exécutées par Frédéric accompagné par C. P. E. Bach au clavecin auraient normalement été exécutées, la cour prussienne a plutôt eu droit à une série d'improvisations par le « vieux Bach » de Leipzig. Au cours de la soirée, Frédéric donna à Bach un thème extrêmement difficile à partir duquel il dut improviser une fugue, une forme musicale qui représente un défi considérable même dans le cadre d'une composition formelle. Selon les comptes rendus, Frédéric qui d'ordinaire détestait les fugues écrites et les compositions à l'écriture complexe, s'enthousiasma du traitement immédiat du « thème royal » par le compositeur. Bach en revanche fut mécontent de sa prestation et annonça qu'il avait l'intention de reprendre le « thème exceptionnellement beau » du roi dans le cadre d'une « fugue régulière » et de la graver sur cuivre.

L'Offrande musicale sera publiée plusieurs mois plus tard au frais de Bach. Mentionnons au passage que l'ordre des mouvements tels qu'ils apparaissent dans la publication de 1747 ne correspond pas nécessairement à celui préconisé par Bach, bien que l'on ne sait s'il y en avait un de prévu. L'œuvre est un recueil de pièces adoptant des genres différents : deux *ricercari* (un synonyme ancien de « fugue ») pour instrument à clavier, une sonate en trio *da chiesa* complexe pour flûte, violon et continuo (c'est-à-dire une « sonate d'église » bâtie sur l'alternance lent-vite-lent-vite et dont les mouvements rapides sont fugués) et dix canons (incluant une fugue).

Les recueils de pièces musicales du dix-huitième siècle comprenaient habituellement six ou douze pièces dans le même style. Ils étaient financés par les dédicataires et correspondaient à leur goût. *L'Offrande musicale* n'intéressa vraisemblablement guère Frédéric car son contrepoint complexe (qui confronte sans cesse l'auditeur avec des figures thématiques entendues simultanément) ne comblait pas son penchant connu pour la musique galante plus simple (qui comble l'auditeur avec des mélodies plaisantes et un accompagnement discret).

Il est même possible que le recueil ait pu offenser le roi car celui-ci ne put que constater à quel point *L'Offrande musicale* « baroquisait » les principales caractéristiques du style galant. Mentionnons à cet effet la manière étrange et troublante avec laquelle l'*appoggiatura*, un motif soupirant, est extraite de son contexte galant où elle souligne brièvement la fin des phrases qui est ici introduite à la place dans le troisième mouvement de la sonate en trio, isolée puis plusieurs fois répétée, avec obsession même, sur des hauteurs différentes. On retrouve un autre exemple de déconstruction du maniérisme galant dans le *ricercare* à trois voix.

Frédéric a cependant pu voir dans la publication de Bach davantage qu'un affront à son propre goût musical. Avec ses moyens expressifs archaïques et son symbolisme religieux, *L'Offrande musicale* représente une conception théologique du monde tout à fait opposée à la modernité éclairée de Frédéric.

Plus que toute autre chose dans *L'Offrande musicale*, les canons témoignent de la vision conservatrice du monde de Bach. En 1740, les pièces musicales adoptant la forme du canon étaient bien plus critiquées que les fugues car elles s'opposaient à l'exigence des Lumières pour une liberté de l'expression naturelle en art. Dans les canons, les différentes voix sont toutes d'importance égale. Dans le cas d'un canon perpétuel, c'est-à-dire un canon réduit à sa plus simple expression, les voix secondaires imitent la première à la note près. Bach a recouru tout au long de sa carrière aux canons pour représenter la loi au sens théologique (étymologiquement, « loi »

est en fait l'une des premières définitions du mot « canon »). Cette forme convient parfaitement à cette fin puisque la liberté des voix inférieures dans un canon est restreinte par l'obligation de se soumettre à la volonté de la première. On ne s'étonnera pas que chez Bach, le recours au canon est souvent lié au chiffre dix (en relation avec les Dix Commandements de la Bible). Il y a dix canons dans *L'Offrande musicale* et plusieurs d'entre eux présentent des citations de la Bible qui renvoient à ce que Luther appelait « la fonction spirituelle de la loi » : la conscience de son état de pécheur et, dans le repentir, la prière pour le pardon de Dieu et la grâce.

Une musique instrumentale avec une telle résonance théologique ne pouvait guère plaire à Frédéric qui, bien que politiquement tolérant face aux diverses religions, méprisait le christianisme pour des motifs intellectuels. Il semble que Bach cependant croyait qu'avec ses projets en matière de composition, qui incluaient la musique instrumentale ne se destinant pas à la liturgie, il obéissait au commandement de la Loi du Nouveau Testament : « Tu aimeras Dieu, ton Dieu, ainsi que ton prochain, comme toi-même. » Pour Bach, l'amour de son prochain implique la transmission de la sagesse donnée par Dieu. Plus concrètement, on peut lire dans la préface à l'un de ses recueils de préludes-chorals : « *Orgelbüchlein*... Pour la seule gloire du Dieu suprême et pour l'instruction du prochain. »

En définitive, *L'Offrande musicale* n'est pas une offrande faite en l'honneur de Frédéric de Prusse mais se destine plutôt à l'instruction des prochains de Bach et la gloire de Dieu.

Divers canons sur les huit premières notes de l'aria des Variations Goldberg BWV 1087

Les *Variations Goldberg* BWV 988 font partie du nombre réduit de pièces publiées du vivant de Bach. Durant les années 1970, une copie de l'édition originale réapparut à Paris. Elle comprenait une annexe d'une page de la main de Bach con-

tenant une série de courts canons sur le *soggetto* («thème») de huit notes employé dans la ligne de basse de l'Aria du BWV 988 dont on ignorait l'existence.

Ces canons commencent simplement : à deux voix et à la noire puis la structure rythmique et l'écriture deviennent de plus en plus complexes et parviennent à une incroyable apogée dans le finale avec un canon à quatre voix traité proportionnellement : la voix originale procède en doubles-croches, la voix suivante l'imité sur un tempo deux fois plus lent sur le quatrième temps, la troisième ligne entre sur un tempo quatre fois plus lent sur le sixième temps et la quatrième ligne entre, huit fois plus lent, sur le troisième temps. De plus, la seconde et la quatrième voix sont des inversions de la mélodie originale !

Bach semble avoir été obsédé par l'idée d'explorer ce *soggetto* à fond. Il numérote ses canons de 1 à 14, ce qui suggère une sorte de conclusion signature puisque, nous le savons, B-A-C-H (2 + 1 + 3 + 8) égale 14. De plus, le nombre 14 était également un symbole théologique représentant la plénitude par le biais de l'expression «l'A et l'O» (la première et la quatorzième lettre de l'alphabet allemand en tenant compte du fait que i et j étaient la même lettre), une métaphore qui provient de l'exégèse de Luther de plusieurs passages du Livre des Révélation qui utilise la première et la dernière lettre de l'alphabet grec : «Je suis l'A[lpha] et l'O[méga], le commencement et la fin.»

Curieusement cependant, Bach écrivit «et cetera» sous le quatorzième canon comme s'il voulait dire, d'un autre côté, que les canons qui dérivent de son *soggetto* de huit notes n'ont pas de fin. On pourra penser aux sentiments analogues fondamentaux au sujet de la paternité dans l'interprétation par Luther du Livre de l'Ecclésiaste : «tire instruction de ces choses ; on ne finirait pas, si l'on voulait faire un grand nombre de livres, et beaucoup d'étude est une fatigue pour le corps.»

Sonate en sol majeur pour flûte, violon et basse continue BWV 1038

Parmi les sources originales de cette séduisante sonate en trio *da chiesa*, rien ne nous est parvenu à l'exception d'un jeu de parties séparées de la main de Bach datant du début des années 1730. L'emballage des parties séparées est également perdu et le mot «Sonata», sans mention d'un compositeur, apparaît sur les pages couverture des parties séparées. Curieusement, cette sonate quelque peu dans l'air du temps et la Sonate en sol majeur pour violon et basse continue BWV 1021 plutôt ornementée, partageant pratiquement la même ligne de basse continue. La sonate pour violon ne nous est parvenue que grâce à une partition qui date également du début des années 1730, rédigée par Anna Magdalena, la femme de Bach. Son titre «... di J.S. Bach» est cependant de la main même du compositeur.

Ces différences au niveau du style musical de l'attribution de la paternité ont amené les spécialistes à suggérer que si la sonate pour violon était sans aucun doute de la main de Bach, les parties de flûte et de violon de la sonate en trio avaient été conçues à partir de la ligne de basse par l'un des élèves de Bach ou par son fils Carl Philipp Emmanuel en tant qu'exercice d'écriture. D'autres musicologues suggèrent même que tant la sonate pour violon que celle en trio ont été conçues à partir d'une ligne de basse provenant d'une sonate d'église aujourd'hui perdue d'un autre compositeur. Bien que le débat fasse toujours rage entre les spécialistes au sujet de l'origine des lignes de basse jumelles, on s'entend cependant sur le fait que la sonate pour violon est antérieure à celle en trio.

Mais un examen plus approfondi s'impose. Il est d'abord important de comprendre que les différences en apparence mineures entre les deux lignes de basse continue ne sont pas insignifiantes. La partie de continuo de la sonate pour violon est un peu plus courte et est par ailleurs musicalement supérieure à celle de la sonate en trio. De plus, les parties de flûte et de violon du trio ne sont pas entièrement originales car en plus de dix endroits, les voix supérieures élégantes sont identiques

au point de vue mélodique à la partie de violon dans la sonate pour violon de Bach. Soulignons également au passage que dans la partie séparée de violon du premier mouvement de la sonate en trio, un passage fait voir de nombreuses corrections, signe que l'œuvre n'était pas totalement fixée au moment de la préparation des parties séparées.

Si l'on tient compte des correspondances mélodiques entre les parties supérieures de la sonate pour violon et de celle en trio, il semble improbable que ce dernier soit le résultat d'un travail scolaire : si Bach avait souhaité qu'un étudiant produise une sonate à partir d'une ligne de base préexistante, il aurait vraisemblablement contribué lui-même la seule ligne de basse et non pas en plus les voix supérieures à partir desquelles il était possible d'« emprunter ».

Nous pouvons de plus déduire que Bach n'a vraisemblablement pas composé la sonate pour violon à partir de rien puis éliminé sa ligne de basse à des fins académiques si l'on tient compte du fait que le geste mélodique au début du quatrième mouvement était manifestement conçu pour se développer en une fugue à trois voix. Une exposition de type fuguée commence par la ligne de basse et la tête et la queue du sujet sont conçues de manière à générer non seulement une « réponse tonale » à la dominante (qui survient naturellement aussi bien dans la sonate pour violon que dans celle en trio) mais également une troisième entrée à l'octave. Une troisième entrée complète qui comprend la tête et la queue du sujet apparaît en effet dans la sonate en trio. Mais dans la sonate pour violon, seule la tête apparaît – astucieusement jouée en doubles-cordes – dans une troisième entrée fragmentaire du sujet car la réalité technique du violon est que l'on ne peut produire sur cet instrument un véritable contrepoint de croches jouées conjointement avec la queue du sujet de ce type de fugue.

À la simple lecture de la musique et des sources, on ne peut qu'affirmer que Bach a composé les deux sonates, d'abord celle en trio puis celle pour violon. Son

trio se rapproche du style galant et fait la démonstration, comme ailleurs, que Bach était capable d’être à la mode. Il aurait ensuite repris son modeste trio quasi-galant et produit à partir de sa ligne de basse une sonate pour un instrument ornée et hautement baroque. On pourrait même s’imaginer Bach programmant les deux pièces côte à côte dans le cadre de l’un des concerts hebdomadaires du « Bachische Collegium Musicum » au Café Zimmermann à Leipzig en une démonstration hautement virtuose à la fois d’unité et de variété dans la composition.

© *Michael Marissen 2017*

Michael Marissen est Professeur Emeritus de musique au Swarthmore College et a publié de nombreux ouvrages consacrés à Bach et à Handel, notamment *Bach & God* (Oxford University Press, 2016).

La traversiste **Kiyomi Suga** se produit aussi bien en tant que soliste que membre du Bach Collegium Japan, de l’Orchestra Libera Classica, des Classical Players Tokyo, d’Anima Eterna et de La Petite Bande. Elle est diplômée du Collège Tōhō Gakuen de Tokyo où elle a étudié auprès de Masahiro Arita. Elle a également étudié le traverso au Conservatoire royal de Bruxelles auprès de Barthold Kuijken, Marc Hantaï et Frank Thuins ainsi que la musique de chambre et l’histoire de la musique ancienne. Elle a obtenu un diplôme avec mention en 1999 et, la même année, a remporté le troisième prix au concours international Musica Antiqua de Bruges. On peut entendre Kiyomi Suga sur plusieurs enregistrements en tant que soliste ou membre de différents ensembles.

Ryo Terakado a étudié le violon au Collège Tōhō Gakuen de Tokyo et a été invité à se joindre à l’Orchestre philharmonique de Tokyo dès l’obtention de son diplôme. En 1985, il s’est inscrit au Conservatoire royal de La Haye où il a étudié le violon baroque avec Sigiswald Kuijken et a obtenu un diplôme de soliste en 1989. Il s’est

produit en tant que premier violon ou soliste en compagnie d'ensembles tels La Petite Bande, Les Arts Florissants et La Chapelle Royale. En 2017, il était premier violon du Bach Collegium Japan. Ryo Terakado enseigne également au Conservatoire de La Haye, au Conservatoire royal de Bruxelles et au Collège Tōhō Gakuen.

Yukie Yamaguchi a étudié le violon auprès de Toshiya Eto au Japon et le violon baroque avec Lucy van Dael au Conservatoire d'Amsterdam où elle a reçu un diplôme avec mention en 2010. Elle a remporté de nombreux concours internationaux dont Premio Bonporti (2004) et Musica Antiqua de Bruges (2006). Elle dirige avec Masato Suzuki et Andreas Böhlen l'Ensemble Genesis pour la musique ancienne et la musique contemporaine depuis 2004. Yukie Yamaguchi se produit dans le cadre de festivals tels les Barocktage de Melk, Musica Antica Urbino et l'Oude Muziek Festival d'Utrecht. Membre permanent du Bach Collegium Japan, elle se produit régulièrement en tant que soliste, premier violon et chambriste.

Après des études de violoncelle avec Maurice Gendron, **Emmanuel Balssa** s'est joint à la classe de violoncelle baroque de Richte Van der Meer au Conservatoire royal de La Haye avant de poursuivre au Conservatoire royal à Bruxelles avec Wieland Kuijken. En 2017, il était membre des Arts Florissants, de l'Orchestre du XVIII^e siècle et du Bach Collegium Japan. Il se produit de plus régulièrement dans le cadre de récitals et de concerts consacrés à la musique de chambre et a réalisé des enregistrements pour différents labels. En 2017, Emmanuel Balssa enseignait la viole de gambe et le violoncelle baroque à l'ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) à Barcelone.

Considéré comme l'un des meilleurs interprètes d'aujourd'hui de l'œuvre de Bach, **Masaaki Suzuki** a étudié l'orgue avec Tsuguo Hirono à l'Université des Arts de

Tokyo avant de poursuivre à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979. Il y a étudié le clavecin auprès de Ton Koopman et l'orgue auprès de Piet Kee et a obtenu un diplôme de soliste pour ces deux instruments. Son imposante discographie chez BIS comprend l'intégrale des cantates sacrées de Bach avec le Bach Collegium Japan, un ensemble qu'il a fondé en 1990.

Masaaki Suzuki combine sa carrière de chef avec son travail en tant qu'organiste et claveciniste et ses enregistrements consacrés à la musique pour clavecin seul ont été salués à travers le monde. Fondateur du département de musique ancienne à l'Université des Arts de Tokyo, il y a été nommé professeur honoraire en 2015. En 2017, il était professeur invité à l'Université pour femmes Shoin à Kōbe ainsi que chef invité principal de la Yale Schola Cantorum.

MASAAKI SUZUKI PLAYS THE GOLDBERG VARIATIONS

BIS-819



Classic CD Choice

'I found myself carried away by Suzuki's virtuosity and his very clearly argued understanding of the music.' *Gramophone*

'Suzuki offers both musical insights and some astonishingly beautiful, even glittering, harpsichord playing and sound.' *BBC Music Magazine*

'Una exhibición de virtuosismo e imaginación...' *Scherzo*

'Suzuki has a marvelous control of the instrument.' *American Record Guide*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

INSTRUMENTARIUM

- Kiyomi Suga: traverso by Alain Weemaels 2013, after I. H. Rottenburgh
Ryo Terakado: violin by Nicolò Amati, Cremona 1645
Yukie Yamaguchi: violin by Jacques Boquay, Paris c. 1723; viola by Bart Visser, Zutphen 1991
Emmanuel Balsa: cello by Charles Riché, Paris 1990, after Pietro Guarneri
Masaaki Suzuki: Franco-Flemish harpsichord by Willem Kroesbergen, after J. Couchet;
2 manuals, 8'8¼". Instrument technician: Eduard Bos

RECORDING DATA

- Recording: August 2016 at the Old Catholic Church, The Hague, the Netherlands
Producer and sound engineer: Jens Braun
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Jens Braun
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

- Cover text: © Michael Marissen 2017
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Spiral Mandala © Robert J. Krawczyk, BitArtWorks.com
Back cover photo of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2151 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2151