

Waon  
RECORDS

### Recording Data

11-13. Jun. 2024

Gotanda Cultural Center Hall 品川区立五反田文化センター 音楽ホール

[ 5.6448MHz DSD Recording & 192kHz 24bit Editing ]

Microphones : Custom-made DC amplifier line-level pair-microphones system with Schoeps MK2H capsules, designed and manufactured by Tadaharu Mouri 毛利忠晴 (PureT Records), 2013 (last modified 2018), Tokyo

Microphones Setting : A-B

Microphone Power Supply & Preamplifier : PureT Records PT-MPP02, designed and manufactured by Tadaharu Mouri 毛利忠晴 (PureT Records), 2017, Tokyo

AD Converter : Mytek Digital Brooklyn ADC with Degawa Power Supply Modules

Recorder : TASCAM DA-3000

Master Clock : Grimm Audio CC2

DSD/PCM to PCM Converter : Weiss Saracon-DSD

Executive Producer, Recording & Editing : Kazuhiro Kobush 小伏和宏

Assistant Director : Aya Fukuma 福間 彩 / Rieko Ikeda 池田梨枝子 /

Mariko Suzuki 鈴木万里子 / Eriko Ogawa 小川恵利子

Harpsichord Maintenance & Tuning : Toshiya Nogami 野神俊哉

English Editing/Translation : David Sprague デイビッド・スプレイグ

Photograph : Lyuta Ito 伊藤粒太 (Studio LASP) / Kazuhiro Kobushi 小伏和宏

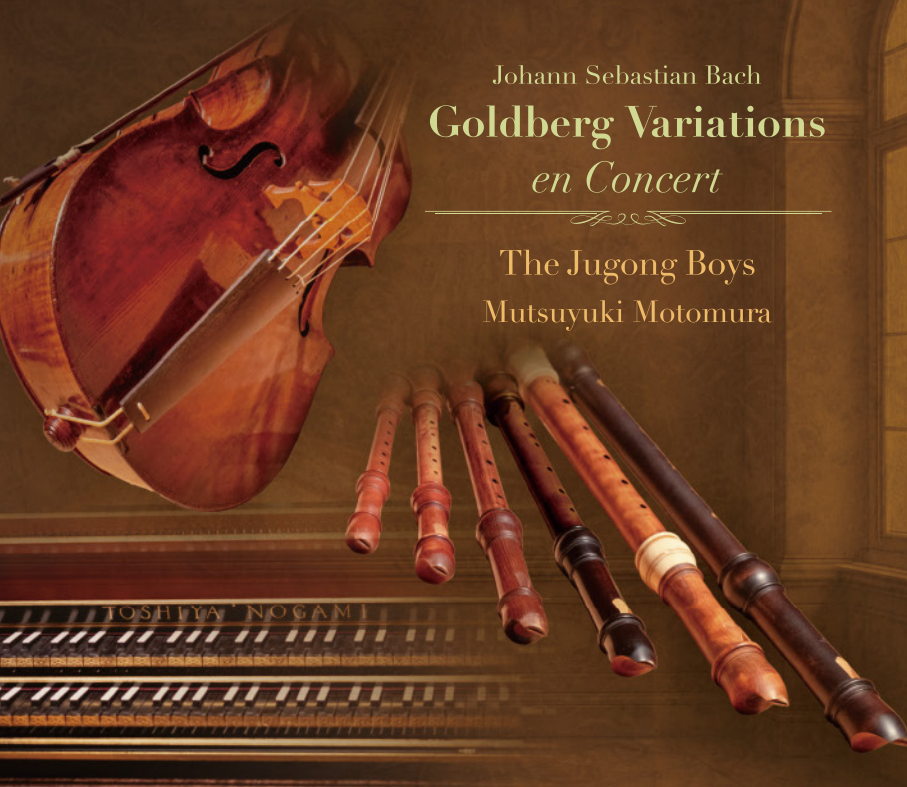
Cover Design & Editorial : Saimura Masako 才村昌子

Special Thanks : Yasuhisa Ito 伊藤裕久 (I.Y.Management)



Johann Sebastian Bach  
**Goldberg Variations**  
*en Concert*

The Jugong Boys  
Mutsuyuki Motomura



WAONCD-620

## コンセールによるゴルトベルク変奏曲

ヨハン・ゼバスティアン・バッハ (1685-1750)

〈2段鍵盤チェンバロのためのアリアと種々の変奏からなる鍵盤練習〉(1741)に基づく。

- |                      |                   |
|----------------------|-------------------|
| 1 アリア                | 18 変奏17           |
| 2 変奏1                | 19 変奏18 6度のカノン    |
| 3 変奏2                | 20 変奏19           |
| 4 変奏3 同度のカノン         | 21 変奏20           |
| 5 変奏4                | 22 変奏21 7度のカノン    |
| 6 変奏5                | 23 変奏22 アラ・ブレーヴェ  |
| 7 変奏6 2度のカノン         | 24 変奏23           |
| 8 変奏7                | 25 変奏24 8度のカノン    |
| 9 変奏8                | 26 変奏25 アダージョ     |
| 10 変奏9 3度のカノン        | 27 変奏26           |
| 11 変奏10 フゲッタ         | 28 変奏27 9度のカノン    |
| 12 変奏11              | 29 変奏28           |
| 13 変奏12 4度のカノン       | 30 変奏29           |
| 14 変奏13              | 31 変奏30 クオドリベット   |
| 15 変奏14              | 32 アリア            |
| 16 変奏15 5度のカノン・アンダンテ | 33 アリア (ボーナストラック) |
| 17 変奏16 序曲           |                   |

トランスクリプション:根本卓也

ジュゴンボーイズ

山本徹 (5弦チェロ)

根本卓也 (2段鍵盤チェンバロ)

本村陸幸 (各種リコーダー)

---

### 使用楽器

・d"管リコーダー(8, 9, 24, 25)

斉藤文誉(アムステルダム/東京)ステインズビーJr.モデル

・c"管リコーダー(2, 5, 13, 18, 20)

斉藤文誉(アムステルダム/東京)テルトンモデル

・g'管リコーダー(2, 9)

斉藤文誉(アムステルダム/東京)プレッサンf'管縮小モデル

・f'管リコーダー(19, 23, 26)

斉藤文誉(アムステルダム/東京)プレッサンモデル

・d'管リコーダー(1, 4, 6, 10, 11, 14, 15, 17, 21, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33)

斉藤文誉(アムステルダム/東京)プレッサンf'管拡大モデル

・c'管リコーダー(3, 12, 16, 22, 28)

平尾清治(横浜)ハーカモデル

・5弦チェロ

作者不詳(18世紀前半ドイツ)

・弓

パウエル・エレラ(東京2017)

・2段鍵盤チェンバロ

野神俊哉(山梨)フレンチタイプ

演奏ピッチ:a'=415

## 「ゴルトベルク変奏曲は長過ぎるのか？」 ～コンセール化に寄せて

かつて、某有名チェンバリストが来日公演でバッハの《ゴルトベルク変奏曲》を休憩無し、繰り返し全部有りの完全版で演奏した際、私の知人の一人で、決して熱心なコンサートゴアアではない方がそれを聴いて、ちょっとしたショックを受けたと言うのだ。

曰く、しんと静まり帰った会場で、咳一つ許されない空気の中、舞台上の照明も薄暗く落とした中、暗譜で淡々とバッハを弾き続ける奏者を前に、皆が背筋を伸ばして微動だにせず——知人の言を借りるならば——宗教的祭儀にでも与ったかのような心持ちであったと。

それに引き換え、我々ジュゴンボーイズはマレの《膀胱結石手術図》を身振り入りで演奏してみたり、「目を閉じればイケメン!」という、ふざけたキャッチフレーズで活動している。そんな本番後のロビーでの会話の中で、我々の演奏と件の「祭儀」のあまりの隔たりに驚いた、という文脈で耳にした話だ。

バッハの《パルティータ》全6曲然り、《平均律クラヴィーア曲集》然り、記念碑的な大作は、一気に全曲演奏されることが多い。演奏する側からすれば、山に登ってみたい、という気分になるのは分からないではない。かく言う私も《フーガ

の技法》全曲というリサイタルをやった事がある。そう言えば、その時も「大変興味深い企画だが、修行みたいですね」という声を聞いたことを思い出した。

これらの作品集は、元来教育目的だったり、「練習曲集」として編まれたりしたものであって、本来、その日の気分や、奏者の抱える課題に合わせて抜粋して個人的に演奏することを想定していたのではなからうか? 「クラヴィーア練習曲集第4巻」として出版された《ゴルトベルク変奏曲》もその例には漏れない。例えば3の倍数の変奏＝カノンとクオドリベットだけを取り出して10曲組みにするのも、数曲しかない短調の変奏だけを秋の夜更けにリュートストップで演奏しながら、移ろいゆく季節の変わり目に思いを致すのも良いだろう。

だが、ひとたびホールでこれを、ただただ頭から終わりまで演奏するのを聴くのは、私自身二の足を踏む。実によく練られた作品集ではあるが、決してコンサートピースではないこの作品、どうにかコアなゴルトベルクファン以外でも寛いで楽しめるようには出来ないのか? その一つの回答が今回の「コンセール化」だ。

コンセール(en concert)とは、F. クープランの「王宮のコンセール」などで見られる、一見鍵盤ソロのために書かれた譜面を、奏者の裁量で自由に室内楽編成で演奏する習慣を指す(と私は認識している)。先述の「フーガの技法」など

は、元々4(3)声に分けて譜面が書かれているせいか、しばしば様々な楽器のカルテットで演奏されるが、これも一種の「コンセール化」だろう。

ゴルトベルク変奏曲の各変奏は、大きく分けて以下の数種類に分類できる:

- Ia 旋律+伴奏(アリア、変奏13、25)
- Ib 旋律+バスライン(変奏1、7、8、16前半)
- II 旋律2声+バスライン(変奏2、3、6、9、12、15、18、19、21、24)
- III 対等な2声(変奏5、11、14、17、20、23、27)
- IV 4声体(変奏4、10、16後半、22、30)
- V その他(変奏26、28、29)

チェンバロの右手左手を別に勘定すれば、リコーダー、チェロと合わせて4声になり、IVのタイプについてはこれで収まる。また、I-IIIの4種類も、チェンバロの右手を旋律楽器として扱うパターンも含めて、様々なコンビネーションを試せば何とかなる。難しいのはVの3曲だが、どうにかなるだろうくらいのつもりで作業にかかった。

私個人としては、これは「編曲」ではなく、あくまで「コンセール化」である。楽器の音域外に外れてしまう部分を最低限オクターヴ上げ下げした以外は、ロマン派のバッハ編曲によくあるような、様式を無視したハーモニーや対旋律の補充は一

切行っていない。Ib・IIの変奏を中心に、チェンバロはバスパートを通奏低音としてレアリゼーションしているが、バッハの室内楽曲やカンタータにおける一般的な数字付けを逸脱することのないよう留意している。

ではその意義は?

フランスではフランソワ・クープラン以前においても、シャルル・デュパール(1701/02/05)、ガスパール・ル・ルー(1705)、エリザベス・ジャケ・ド・ラ・ゲール(1707)らが、クラヴサン曲を他の楽器との合奏に供していたし、有名な《恋する夜鳴きうぐいす》(1722)の但し書きを俟たずとも、独奏曲と合奏曲の境界というものは、およそ我々が今日考えるよりも自由に行き来できるものであり、すべきものであったろう。またバッハ自身が、チェンバロ独奏用の「協奏曲」(BWV972-987)を多数手掛けたことからわかるように、チェンバロという楽器そのものが、今日におけるピアノ同様、「音楽の総体を鳴らすための装置」としての役割を担っていたのだとすれば、そこから楽曲の持つ豊かな色彩を再び取り出そうとする試みに、作曲家に対する越権行為を恐れる必要はない。

とは言え現実的には、ヴァイオリンを他にすれば、鍵盤楽器の右手が担当する幅広い音域を単独でカバーする旋律楽器は見当たらない。リコー

ダーの優位点は、一人の奏者が数種類の楽器を吹き分けることが一般的なことだ。持ち替えのための適切な時間さえあれば、一つの変奏中でさえ、複数の楽器を使うことができる。例えば変奏1では早速、g管のアルトリコーダーと、ソプラノリコーダーを用いている。

ユニゾンによるカノンである変奏3は、チェンバロ一台で演奏すると途中で2本の旋律の境界が溶け出してしまうが、先行声部をヴォイスフルートにするだけで、曲の構造がよくわかり、本来の形が見えてくる。

変奏7で繰り返しの際に採用した、ソプラノリコーダーとチェロの2オクターヴでのユニゾンという組み合わせは、「展翹」に収録したシェドヴィールのソナタで試して以来、すっかり虜になってしまった。指揮科時代、レッスンの際にはオーケストラ曲をピアノ二台でリダクションしながら弾くのが通例だったのだが、聴こえてきてほしい旋律パートが、どうしても単音で弾くと埋もれてしまう時、実音から上下1オクターヴずつ離れたところでユニゾンで奏することで、音の厚みを出した経験の応用だ。

変奏13はヴォイスフルートとチェロで交互に旋律線を担当するが、実音のままだとチェロの時は音に張りが出すぎて、この変奏の持つ性格と合わなくなってしまうため、伴奏のチェンバロも含めて全体をオクターヴ下げた。結果、繰り返しの度に

がらっと全体の響きが変わり、それぞれの楽器の持ち味が引き出される。これも、5弦のチェロでヴァイオリン・ソナタを繰り返し本番にかける中で得た知見を反映している。

とはいえ、時には無理矢理実音のまま高音域を攻めてもらった。変奏17のように二段鍵盤のために書かれた変奏では、両手が交差しながら幅広い音域をカバーするため、全体を低い音域に下げるといった手段は使えない。へ音記号の音域から最高音の3点ハ音(C6)まで一気に駆け上がる様は、まるでコンチェルトの見せ場ながらスリル満点だ。

リコーダーの場合、高音域はそもそも得意な楽器なので、本当に大変だったのはむしろ変奏25のような、短調で半音階的なメロディを奏することではなかっただろうか。鍵盤なら押せばその音が出るが、笛でこの入り組んだ旋律を、音楽的かつ和声的に相応しい音程で吹き続けるというのは、巨匠の技という他ない。

タイプIIIやVの変奏は、各楽器への割り振りに苦労した。大譜表の上下段を小節ごとに跨いでいくパートや、後の時代であれば三段譜に分けて書いたであろう、手の交差を伴う跳躍を脳内で要素分解し、解きほぐしながら「オーケストレーション」していく。変奏20、23、28あたりは、原曲の楽譜を眺めながら、これがそう来るか、と面白がって頂けると有り難い。

そして、全曲の中で唯一チェンバロが沈黙する変奏27で、テナーリコーダーとチェロが奏する9度のカノンは、これこそがバッハがこの曲集において、2本の手で実現して欲しかったことに違いないと、聴き手に確信させてくれる。一切の外連味を排した、純粋な2本の旋律の対話がそこにある。

今、こうして楽譜を眺めつつ、レコーディングの時のことを振り返ると、この「コンセール版」はあまりにも属人的すぎて、本村&ジュゴンというこの3人でなければ演奏困難なのを認めざるを得ない。この本数のリコーダーを自在に操れる奏者も、5弦のチェロをここまで自分の楽器としてマスターした奏者もそうはいない。実は、せつかくなのでCD発売を期に、今回の楽譜を公開したいとい

う欲求にも駆られたのだが、どこにも需要がなさそうなものを発表しても仕方がないと思い直し、やめた。

だが、私が真に願っているのは、世の鍵盤奏者たちが、もっとこうした試みに手を染めてくれることだ。もう少し正確に言えば、「鍵盤曲」というジャンル分けをどんどん突き崩して、片っ端から合奏曲へと仕立て直してみしてほしい。通奏低音というのはそういう時こそ本領を発揮するものだし、私にとって今回の作業自体が、バッハとの実りある対話そのものだった。

この録音が、次の世代の演奏家たちにとって良い刺激となり、新たな「コンセール集」が続々と生まれてくることを願ってやまない。

2026年春 根本卓也



## コンセルの喜び

バロック時代のチェンバロ作品の中には、旋律楽器と通奏低音の編成に置き換えられるものも少なくありません。そのような作品は、当然のようにいろいろな編成のコンセル(合奏)の形で演奏されていたはずで、現在「ゴルトベルク変奏曲」という名前で知られるこの変奏曲の主題となるアリアもコンセルとして演奏可能な曲です。

もう何年も前ですが、根本卓也さんにチェンバロをお願いして、ドイツバロックのリコーダー作品を集めたコンサートをやったことがあり、そのときアンコール曲に選んだのがこのアリアでした。それに大変良い感触を得て、その直後だったかと思いますが、根本さんから「変奏も全部コンセルでやりませんか?」という大胆な提案をいただきました。アリアはともかく、変奏は2段鍵盤チェンバロの特性を最大限に活かした鍵盤練習曲です。旋律楽器と通奏低音の編成とは対極にあるような作りと言っていいでしょう。一体どうやればコンセル化できるというのだ?!と思いましたが、チェロも加えて音域によって割り振り、リコーダーもソプラノからテナーまでいろいろ使えば音域はカバーできるはずという話を聞き、作曲家でもある根本さんの手腕に期待することにしました。

とはいえ、一筋縄では行かない試みなので、リ

ハーサルにはいつになく時間をかけました。まず、最初の割り振り案を元にリハーサルして修正案を出して行き、その1年近く後に試行コンサートを行ない、さらに1年後に録音というスケジュールだったかと思います。録音前の数回のリハーサルでも、楽器選択やどこをユニゾンにするかなど詰めて行きました。その過程が実に楽しく、旋律どうしの連携を深めていくたびに、この曲はこういう曲だったのか!と新しい発見があり、コンセルの喜びとはこういうことか!という気持ちで進みました。

また、個人的なことですが、リコーダーに割り振られたパートを一人で吹いているとき、突然、半世紀以上前の記憶が昨日のこのように蘇ってきました。当時はリコーダーの曲の楽譜が手軽にたくさん手に入るわけではなく、バッハのオルガン曲などのポケットスコアを買って来ては、その中のフレーズを抜き出し、夢中になって吹いていました。そのときの感興が僕のリコーダー演奏の原点です。この録音で、少年の日の夢を叶えてもらった思いでもあります。

このコンセル化は、根本さんのアイデアに加えて、ジュゴンボーイズと僕という個性の融合で出来上がったものです。当時のリコーダーの特性からみても、同じような形でのコンセルが演奏されていたとは考えられません。古楽も現代の

演奏家が現代の聴き手に向けて演奏するという点では、現代の音楽です。今このとき、こんな音楽家たちが集まったからこそ生まれた音楽の楽しみを共有していただけるなら、それほど嬉しいことはありません。

2026年春 本村睦幸



## プロフィール

### ジュゴンボーイズ (The Jugong Boys)

東京藝術大学同期のぽっちゃり二人組が、各々ヨーロッパ留学を終えて再会した2014年、おフランスの香りただようバロック音楽をお届けするべく結成したデュオ。ネーミングの由来は「演奏だけ聴けばジュノンボーイのようにイケているのに、そこにいるのはジュゴンのような体型の二人」ということで、ジュノンボーイ+ジュゴン=ジュゴンボーイズ。ギンガムチェックのシャツに蝶ネクタイがトレードマーク。キャッチフレーズは「目を閉じればイケメン！」

### 山本徹 (5弦チェロ)

東京藝術大学大学院古楽専攻、チューリヒ芸術大学修了。チェロを土肥敬、河野文昭、北本秀樹、鈴木秀美、ルール=ディールティーンズの各氏に師事。東京藝術大学バッハカンタータクラブにて小林道夫氏の指導のもと研鑽を積む。2008年第16回ライプツィヒ国際バッハ・コンクール第2位、2011年ブルージュ国際古楽コンクール審査員賞、ファン・ヴァッセナール国際コンクール優勝。2010年度文化庁新進芸術家海外研修員、2011年度ロームミュージックファンデーション奨学生。

バッハ・コレギウム・ジャパン、オーケストラ・リ

ベラ・クラシカなど主要な国内外のオリジナル楽器オーケストラのメンバーとして定期公演・録音・海外ツアーに多数参加する。根本卓也氏との「ジュゴンボーイズ」、また渡辺祐介氏らと創設した「オルケストル・アヴァン=ギャルド」の理事および首席チェロ奏者、圓谷俊貴氏主宰「プロムジカ使節団」の首席チェロ奏者・インスペクターも務める。

2006年に第2位受賞の国際古楽コンクール<山梨>では2017年に審査員を務める。東京藝術大学での集中講義「古楽器概論」、シンガポール国立大学音楽院でのマスタークラスなど後進の指導とオリジナル楽器の普及にも力を入れている。2025年4月より東京藝術大学古楽科講師。

### 根本卓也 (チェンバロ)

東京藝術大学大学院修士課程 (指揮専攻) 修了。在学中に故・若杉弘氏に、英・独・仏・伊・羅・露・チェコ語に至るまで、あらゆる舞台作品を原語で解する類稀な才能を見出されて以来、新国立劇場オペラ部門音楽スタッフとして年間を通して公演に寄与する傍ら、東京二期会・OMF・ニッセイオペラなど、国内の主要団体で合唱指揮・ディクションコーチ・作品レクチャーなど多岐にわたり活躍。業界の屋台骨として欠くべからざる存在となっている。また、フランス国

立リヨン高等音楽院で通奏低音のディプロマを取得。バロック・チェロ奏者山本徹とのデュオ「ジュゴンボーイズ」などでチェンバロ奏者として活動するほか、作曲家としての顔も持つ。これまでにオペラ2作品《景虎～海に消えし夢》(2018)《寡婦アフロディシア》(2021)、カンタータ《臨死船》(2016)ほか、声楽作品を中心に発表している。2024年1月には静岡県舞台芸術センター (SPAC) で舞台《ばらの騎士》の音楽監督を務め、新たな分野への挑戦も止むことがない。

### 本村陸幸 (リコーダー)

アムステルダム・スヴェーリンク音楽院卒。W. ファン・ハウエらに師事。アムステルダムを拠点とする十余年にわたる活動を経て、2001年に帰国。アルバム「無伴奏リコーダー600年の旅」に聴かれるように、14世紀から現代作品に至る広いレパートリーを持つが、近年は、バロック時代に特にリコーダーが楽器指定されている曲を、当時の楽器の特性を活かした演奏表現によって魅力を引き出すことに邁進している。その一端は「ナポリのリコーダーコンチェルト」や「リコーダーによるオトテル作品集」等で聴くことができる。その一方で、リコーダー以外の楽器のために書かれて、当時のリコーダーのリコーダー奏者が演奏していたとは考えにくい作品を新たなリコーダーレパートリーとして取り上げる試みも多い。「フランスバロック・ソナタの展翹」でのマレの〈マレ風ソナタ〉もその一例で、今回の〈ゴルトベルク変奏曲〉もそういう試みの一つである。これらのアルバムは、すべて各社の音楽配信サービスでも聴くことができる (Mutsuyuki Motomura で検索)。

# Goldberg Variations *en Concert*



Based on: Johann Sebastian Bach (1685-1750)

*Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veraenderungen vors*

*Clavicimbal mit 2 Manualen BWV 988 (1741)*

- |  |                                    |
|--|------------------------------------|
| 1 Aria                                     | 18 Variatio 17                     |
| 2 Variatio 1                               | 19 Variatio 18 Canone alla Sesta   |
| 3 Variatio 2                               | 20 Variatio 19                     |
| 4 Variatio 3 Canone all Unisuono           | 21 Variatio 20                     |
| 5 Variatio 4                               | 22 Variatio 21 Canone alla Settima |
| 6 Variatio 5                               | 23 Variatio 22 alla breve          |
| 7 Variatio 6 Canone alla Seconda           | 24 Variatio 23                     |
| 8 Variatio 7                               | 25 Variatio 24 Canone all Ottava   |
| 9 Variatio 8                               | 26 Variatio 25 adagio              |
| 10 Variatio 9 Canone alla Terza            | 27 Variatio 26                     |
| 11 Variatio 10 Fugetta                     | 28 Variatio 27 Canone alla Nona    |
| 12 Variatio 11                             | 29 Variatio 28                     |
| 13 Variatio 12 Canone alla Quarta          | 30 Variatio 29                     |
| 14 Variatio 13                             | 31 Variatio 30 Quodlibet           |
| 15 Variatio 14                             | 32 Aria                            |
| 16 Variatio 15 Canone alla Quinta, andante | 33 Aria (bonus track)              |
| 17 Variatio 16 Ouverture                   |                                    |

Transcription: Takuya Nemoto

## The Jugong Boys

Toru Yamamoto (Five string violoncello)

Takuya Nemoto (Double manual harpsichord)

Mutsuyuki Motomura (Various recorders)

-----  
Instruments:

Recorder in d" (8, 9, 24, 25)

Fumitaka Saito (Amsterdam / Tokyo) after Stanesby Jr.

Recorder in c" (2, 5, 13, 18, 20)

Fumitaka Saito (Amsterdam / Tokyo) after Terton

Recorder in g' (2, 9)

Fumitaka Saito (Amsterdam / Tokyo) shortened Bressan f'-alto

Recorder in f' (19, 23, 26)

Fumitaka Saito (Amsterdam / Tokyo) after Bressan

Recorder in d' (1, 4, 6, 10, 11, 14, 15, 17, 21, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33)

Fumitaka Saito (Amsterdam / Tokyo) enlarged Bressan f'-alto

Recorder in c' (3, 12, 16, 22, 28)

Seiji Hirao (Yokohama) after Haka

Five String Violoncello

Anon. (18C Germany)

· Bow by Paul Herrera (Tokyo 2017)

Double Manual Harpsichord

Toshiya Nogami (Yamanashi), French Style

Tuning Pitch: a' = 415

## Are the Goldberg Variations Too Long? — Personal Thoughts on the *en Concert* Project

An acquaintance of mine once attended a performance of the Goldberg Variations by a renowned harpsichordist visiting Japan. The program was the complete set, with all the repeats and no intermission. This friend who was an occasional concert goer recounted to me how striking the experience was for him.

He said:

The hall fell so utterly silent that one could not let out even a cough, the lights were dimmed and the audience sat up straight and devoted their senses to the artist who played the entire collection from memory. It was as if one had happened upon a sacred religious ceremony.

Now, we, The Jugong Boys, have always embraced the elements of fun and frivolity, if you will. Our live performance of the *Tableau de l'operation de la taille* by Marin Marais came with accompanying gestures, for example. Our tagline has been something like, "Beauteous, with your eyes closed!"

It was in one of those relaxed after-the-concert

hallway chats with us that this friend of ours expressed marvel at the contrast between the said solemn performance of the Goldberg Variations and the latest performance by The Jugong Boys in which he had just partaken.

Admittedly, the monumental works by Bach, including the six partitas or the preludes and fugues from *Das Wohltemperierte Klavier*, are often performed in their entirety. As a performer myself, this is very understandable; doing so gives one a sense of achievement akin to climbing a tall mountain. I must confess to having performed the entire *Die Kunst der Fuge* in one live performance myself. I now do remember having someone comment to me, "As interesting as the program was, it to me was akin to witnessing an esoteric religious devotion."

The great works of Bach such as those mentioned above were in fact, originally composed for practicing an instrument to enhance the dexterity of the performer. As such, might it not follow that they were never meant to be played as one complete work, but for picking and choosing from the collection to suit the musician's whim of the day for a personal challenge to bettering his skill? I suspect this was quite true for the Goldberg

Variations, since they comprise the 4th volume of *Clavier Übung*.

Then it would follow that any selection would legitimately make a program. For example, choose the 10 variations comprising canons and a quodlibet, whose numberings are multiples of 3. Or perhaps perform only the few variations in minor scale, using lute stops, for a contemplation of the passing seasons one late autumn night.

Even as a professional musician as I am, I would hesitate listening to the entire set of the variations in one sitting of a live performance. Each variation I admit is quite elaborate as well as elegant, but offering the entire collection would lack flamboyance, which is among the key elements of a competent program. Would there be any way, then, for the collection to be turned into enjoyable, relaxing entertainment for an audience not necessarily all hardcore Goldberg fans?

To this question, I finally have an answer: to play the variations *en concert*, deploying multiple instruments, as we demonstrate in this recording.

In my understanding, *en concert* denotes a musical convention where keyboard music is performed as

ensemble pieces engaging multiple and well-suited instruments as befits the artists and their discretion, such as seen in François Couperin's *Concerts royaux*. The fugues in *Die Kunst der Fuge*, because they are composed in four voices, are often played by a quartet of various instruments, which can be considered one example of the *en concert* design.

The Goldberg Variations may be grouped into the following:

Ia

Melody line and the accompaniment (Aria, Variations 13 and 25)

Ib

Melody line and the base line (Variations 1, 7, 8, and the first half of 16)

II

Two melody lines and the base line (Variations 2, 3, 6, 9, 12, 15, 18, 19, 21, 24)

III

Two voice counterpoint (Variations 5, 11, 14, 17, 20, 23, 27)

IV

Four voices (Variations 4, 10, the latter half of 16, 22, 27)

V

Miscellaneous (Variations 26, 28, 29)

When one counts separately the notes played with right and left hands of the harpsichordist, then add the recorder and the cello, you have four voices, rendering the above category IV of the variations *en concert* quite feasible. Similarly, the variations in the four categories I (a and b) through III *en concert* become feasible with differently matched combinations of instruments, where the right hand of the harpsichordist can even take on the melody. The three pieces in the miscellaneous category V seemed to call for much ingenuity, but I decided to embrace this *en concert* project without further hesitation.

To me the project was not one of musical arrangement, but rather of formulating and reformulating the variations to be played *en concert*. With this goal in mind, I have avoided engaging in maneuvers often seen in arrangements of Bach works during the Romantic era where harmonics and counterpoints were added with disregard to the style Bach had composed in. For example, I, the harpsichordist, used the original base figures for realization in Variations Ib and II in particular, mindful of the figures Bach himself stipulated in his suites and cantatas, never to overstep his grand design.

Then what would be the significance of this *en concert* project?

In France, even before Couperin, composers such as Charles Dieupart (3 versions, 1701/1702/1705), Gaspard le Roux (1705), Élizabeth Jacquet de la Guerre (1707), offered their *clavecin* pieces to be played with multiple instruments *en concert*. The famous annotation to the *Le rossignol en amour* (1722) notwithstanding, it is reasonable to assume that the boundary between the solo with continuo and the ensemble pieces was not only more permeable than we think today, but rather something to be crossed as a matter of course.

Also, as can be surmised from the fact that Bach himself composed numerous works titled, “Concerto” (BWV 972-987) for the solo harpsichord, the harpsichord was the definitive device suited to playing music in its wholeness, as the case is with the modern day piano. If so, it follows that an attempt to study and reinstate the full richness of the original music is not at all an intrusion into the prerogative of the great composer.

That said, there is no instrument capable of playing the entire range of the right hand of the harpsichordist, with the exception of the violin.

But here, the beauty and merit of having the recorder among the instruments is that the recorder comprises a family of individual instruments, each with their own characteristic register, and the artist generally is adept at performing them all skillfully. Given just enough time to exchange instruments, the recorder player may deploy more than one recorder within one piece. In fact, for Variation 1, this strength has been readily demonstrated with both the alto recorder in g’ and the soprano recorder in c”.

Variation 3 is a canon in unison, and the two melody lines easily melt into each other when played on the harpsichord, whereas the original design of the music is revealed by having the antecedent canon played by the recorder in d’ (voice flute) which more distinguishes the musical structure.

For Variation 7, the soprano recorder in d” and the cello play in unison 2 octaves apart. This technical combination has captivated me ever since our first attempt with it for the sonata by Chédeville in the album, *Portraits in French Baroque Sonatas* (WAONCD-550). I also remember those days I spent studying conducting, when the lessons usually proceeded with orchestral pieces reduced

to 2 pianos. When a melody line would start to sound too submerged in the music, I would buttress the melody line with a unison 1 octave above and below the actual notes for a fuller resonance encompassing 2 octaves. This technique proved useful in our Goldberg *en concert*.

In Variation 13, the voice flute and the cello take turns in playing the melody lines. The original notes played with the cello sounded a little too assertive so that I lowered the cello and harpsichord parts by an octave. Each repeat thus gained refreshing resonance that augmented the musicality of each instrument. This particular insight came from The Jugong Boys’ live performance of some violin sonatas that replaced the violin with the five string cello.

For the other variations, we decided to go with the original notes that fell in the highest register of the instruments. For example, Variation 17 is composed for a double manual harpsichord with the left hand crossing the right, so it is impossible to lower the notes by an octave. But please just listen to the cello’s rapid, *tour de force* ascent from the base notes in F clef to the highest note c”’. It is more than thrilling, surely one of the highlights of this *en concert* project.

Now the recorder is an instrument quite at ease in the higher note range. I suspect more of the challenge lay in the minor scale chromatic sequences, for example, in Variation 25. The harpsichordist needs only to press on the key to get the notes whereas for the recorder player, note-after-note not only in tune but calling for specific terms of musicality and harmony proves the artist's phenomenal and masterly prowess.

The Variations in categories III and V called for even more ingenuity in determining which instrument would partake in which passage. In some cases, a progression would criss-cross the high and low staves one bar at a time. Some parts were reconstructed for "orchestration" by dissecting the musical elements in the harpsichord passages with considerable leaps where the left hand crosses the right, which in later time periods would have been notated using the three stave score. I gladly welcome the listeners of this album to gaze at and follow the music with the original music sheet in hand when they listen to Variations namely 20, 23, and 28 and enjoy appraising how our realizations fare.

I shall touch upon our Variation 27 in which the harpsichord remains silent throughout, an anomaly

considering the original composition. Here, the tenor recorder in c' and the cello engage in a canon at the 9th, and the result has convinced me that this was the specific musicality that Bach intended for the two hands of the harpsichordist to bring out. What one hears is a rich and unadulterated dialogue between two melody lines.

When I reminisce, with our score in hand, the days spent recording this album, I cannot but help think our Goldberg Variation project a little too personal and persons specific. I very much doubt if musicians other than our team, namely Mutsuyuki Motomura and The Jugong Boys, could have pulled off this feat *en concert*. Could the whole project have been possible without the singular recorder player with his command of numerous recorder instruments and the five string cellist's unparalleled *savoir faire* over the instrument? I confess to having entertained the idea of publishing our score, timed with the release of the album. But the more I thought of this, it seemed almost futile to publish this collection as I foresaw no demand for replicating our music. Therefore, I have abandoned the idea.

Having said this, my true hope lies with the contemporary harpsichordists, for them to venture

forth in their own search for established masterworks to be performed *en concert*. More accurately, I would like to encourage them to unleash their musicality and deconstruct what are offered among the keyboard genres to reconfigure their choice pieces as their *œuvres en concert*. I believe this to be one venue where the basso continuo's true potential would come into fruition. As for myself, the creative process for this album itself was a genuine and bounteous dialogue with Maestro Bach.

I earnestly wish that our album accords good stimulus to bring into this world new and original *en concert* collections to come.

Takuya Nemoto  
Spring 2026

### **The Joy of *en Concert***

There are quite a few harpsichord works that may be formulated into musical pieces where melody instruments are accompanied by basso continuo. Such pieces must have been performed *en concert* in various combinations of instruments, matter of factly as nothing exceptional. This holds true even today for the theme of the collection by Bach known today as the Goldberg Variations, the Aria that may well be performed *en concert*.

Several years ago, I enlisted Takuya Nemoto and his harpsichord as the basso continuo in my live performance of recorder works from the German baroque era. For the encore, we chose the Aria from the Goldberg Variations. Both the audience and we enjoyed it, so much so that Takuya proposed, "Why not do the entire Goldberg Variations *en concert*?" It was a very audacious proposal. The Aria notwithstanding, the Variations are practice pieces that maximize the musical fortes of the double manual harpsichord. They are the farthest away from music comprising the solo and basso continuo.

I remember thinking to myself, "How in the world is he going to make the whole collection suitable

for a performance *en concert?!*” But Takuya seemed confident. He told me that we should be able to cover the entire register by bringing in the five string cello, and assigning the soprano, alto and tenor recorders from the recorder family to the appropriate note range. Assuaged, I decided to look forward to the project knowing Takuya to be a fine composer as well.

That was how the project started. But since it was far from an easy task, we gave ourselves an unprecedented amount of time to rehearse. First, we would rehearse according to the first draft, with a plan for which instrument should take charge where, to which we proffered endless feedback. Then almost one year later we performed our live trial concert. Another year would pass before we recorded our album. In the last-minute rehearsals leading up to the recording, we were still fine tuning the details such as the choice of instruments, where to add unison, etc. The entire continuous process was a true joy. As the melodic euphony grew ever more cohesive, we felt many eureka moments — So this is what this piece was about! So this is the bliss in performing *en concert!*

Personally, as I worked alone on the recorder parts

I was assigned, I was suddenly reminded of myself more than half a century ago. In the old days, when recorder music in print was not as readily available as it is today, I would purchase concise pocket versions of Bach organ pieces. Once home, I would lose myself playing on my recorder the musical phrases that I took a fancy to. The pure musical sensation that I felt back then is what motivated me to arrive where I am today. This album is thus my boyhood dream come true.

This Goldberg *en concert* was only possible through the musical fusion of the personalities of The Jugong Boys and I, which began with Takuya’s inspiration. Because the recorder in Bach’s time had different qualities as an instrument compared to the contemporary instrument, I doubt if this outcome of the *en concert* Goldberg, even with a similar formulation, could have been possible three hundred years ago. I feel that early music performed by contemporary musicians for the contemporary audience is contemporary music. I am very enthused to be able to share with listeners the joy of this music born only of this moment with this assemblage of musicians.

Mutsuyuki Motomura  
Spring 2026



### The Jugong Boys

In 2014, two chubby fellow students from the Tokyo University of the Arts reunited after completing their studies in Europe to form a duo specifically focused on delivering French baroque music. The name derives from the idea and comments from friends, “Just listen to their performance, you'd think they're as cool as any Junon Boy (winners of the annual boy idol competition that continues to be held to this day by the magazine, Junon), but in fact they are built like dugongs.” Thus the coinage and duo name, The Jugong Boys (Junon Boys + Dugong). Their signature attire in performance is gingham check shirt and bow tie. They go by the tagline, “Beauteous, with your eyes closed!”

### Toru Yamamoto

Toru Yamamoto pursued graduate studies in early music at the Tokyo University of the Arts, after which he went on to earn a Master's degree in Fine Arts with honors from the ZHdK, *Zuercher Hochschule der Kunste*. His mentors of modern and early music cello count Takashi Dohi, Fumiaki Kouno, Hideki Kitamoto, Hidemi Suzuki and Roel Dieltiens. As a member of the Bach Cantata Club at the Tokyo University of the Arts, he honed his skills under the tutelage of Michio Kobayashi.

He has won numerous awards, placing second at the 2008 16th International Johann Sebastian Bach Competition in Leipzig, Honorable Mention at the 2011 Brugge International Early Music Competition, and, also in 2011, placing first with the Den Haag Piano Quintet at the International van Wasse-naer Competition. His scholarships include the 2010 Overseas Study for Upcoming Artists of the Agency of Cultural Affairs, Government of Japan, and the 2011 Rohm Music Foundation Scholarship.

He has played regular concert seasons, recorded and toured internationally with many leading orchestras performing with period instruments, in Japan and overseas, such as the Bach Collegium Japan and Orchestra Libera Classica.

Among his other activities, he performs with Takuya Nemoto as the duo Jugong Boys, that they founded. He co-founded *L'orchestre d'avant-garde* with Yusuke Watanabe, of which he is the principal cellist as well as board member. He is the principal cellist and inspector for the Promusica Baroque Academy. In 2017 he was among the judges for the Yamanashi Early Music Competition, where he had placed second in 2006.

His passion for educating young musicians and introducing period instruments to a broader audience has led him to teach an intensive course titled, "Introduction to Early Music," at his alma mater, the Tokyo University of the Arts, and holds masterclasses such as at the Yong Siew Toh Conservatory of Music, National University of Singapore. From April 2025 he is Lecturer in early music at his alma mater.

### **Takuya Nemoto**

Takuya Takuya Nemoto was conferred an MMus in conducting by the Tokyo University of the Arts, where he was discovered by Hiroshi Wakasugi for his extraordinary gift in grasping theatrical works in their original languages such as English, German, French, Italian, Latin, Russian, and Czech. He has since held successive supporting

positions, making him an integral presence for performances at the New National Theatre, Tokyo, as chorus master, diction coach, and lecturer on works, as well as at Japanese opera companies including Tokyo Nikikai Opera Foundation, Seiji Ozawa Matsumoto Festival (OMF), and Nissay Opera. He earned a diploma in basso continuo from the *Conservatoire National Supérieur Musique et Danse Lyon*. He is the harpsichordist in the duo, The Jugong Boys with baroque cellist Toru Yamamoto, and for numerous other performances. He has composed two operas (*Kagetora*, 2018 and *La veuve Aphrodisia*, 2021), the cantata *Rinshisen* (2016), and other vocal pieces. Most recently, he was music director for *Der Rosenkavalier* at Shizuoka Performing Arts Center in 2024, ceaselessly embracing new opportunities in related fields.



### **Mutsuyuki Motomura**

Mutsuyuki Motomura (recorder) graduated from the *Sweelinck Conservatorium* in Amsterdam, studying with Walter van Hauwe among others. He returned to Japan in 2001 after having performed extensively for more than 10 years based in Amsterdam.

His repertoire spans works from the 14th century to the contemporary. More recently, he has sought

out music from the baroque period that specifically designated the recorder as the melody instrument, to explore nuance created only through the idiosyncrasies of the instrument at that time. His albums, including Neapolitan Recorder Concertos (WAONCD-370) and Hotteterre Pieces for Recorder (WAONCD-590) are consummate examples of this devotion.

At the same time, he has sought out works that are seemingly far removed from the baroque recorder repertoire in his effort to expand the instrument's horizon. His *Sonate a la Maresienne* by Marin Marais (Portraits in French Baroque Sonatas, WAONCD-550) is but one example.

The albums are all available through the streaming services.

(Search Mutsuyuki Motomura.)