



CD-807 DIGITAL

Complete Edition
C.P.E. Bach Volume 9

Carl Philipp Emanuel Bach The Three Cello Concertos



Hidemi Suzuki, *cello/direction*
Bach Collegium Japan

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)**Cello Concerto in A minor, Wq.170 / H.432****24'01**

[1]	<i>I. Allegro assai</i>	9'45
[2]	<i>II. Andante</i>	7'24
[3]	<i>III. Allegro assai</i>	6'44

Cello Concerto in B flat major, Wq.171 / H.436**22'20**

[4]	<i>I. Allegretto</i>	8'08
[5]	<i>II. Adagio</i>	7'59
[6]	<i>III. Allegro assai</i>	6'08

Cello Concerto in A major, Wq.172 / H.439**20'01**

[7]	<i>I. Allegro</i>	6'15
[8]	<i>II. Largo con sordini, mesto</i>	8'30
[9]	<i>III. Allegro assai</i>	5'05

Hidemi Suzuki, cello and direction
Bach Collegium Japan

INSTRUMENTARIUM

Cello: Bart Visser, Zutphen 1995, copy after Hendrik Jacobs.
 Bow: Luis-Emilio Rodriguez, The Hague 1995



'Three in one'

It seems that only a few of the cello concertos written in the eighteenth century are played today: two of Haydn's, a few of Boccherini's (though with various changes), and possibly some of Vivaldi's.

Although at the end of seventeenth century the violoncello had joined the 'melody-instruments', during the eighteenth century it was basically a bass instrument; solo cello music was a special genre. Although there must still be more concertos abandoned in the corner of a library or on a private bookshelf, perhaps the number of composers who ever wrote a cello concerto was not so great. We know of a considerable number of sonatas composed by cellists of the time, but not concertos. Vivaldi did compose 28 concertos for the cello, but about half of them are rather elementary. There is nearly half a century between Vivaldi's concertos and those by Haydn, but we cannot think of many concertos written during that period, and those we do know are rarely played today.

Carl Philipp Emanuel Bach's concertos were composed in the early 1750s: right in the middle of the century and between Vivaldi's and Haydn's. The musical quality of the pieces and the reputation of the composer must be considered high-class, yet they are seldom played. The *Concerto in A major* seems to be a little better known, though it is rare to find it in concert programmes. Why do cellists not put these pieces into their repertoire, while they bemoan the fact that they have fewer concertos to play than other instrumentalists; complain that neither J.S. Bach nor Mozart wrote a cello concerto; and start to arrange violin concertos by Vivaldi, etc.? Is the name 'C.P.E.' so un-

familiar to people other than early music experts? Or are these concertos not fully recognized as cello concertos for the reason discussed below? It is regrettable that C.P.E. Bach's cello sonata has been lost; his name would have been a little more important and more familiar to cellists if the piece was extant.

In fact, in some respects these concertos are not very favourable to the cello. The solo part is often easily drowned by the orchestra because of its generally low register, except in particular passages: keyboard-instrument-like passages which appear elsewhere are busy and on the cello it is difficult to make them 'speak' and sound well at the same time. C.P.E. Bach's characteristic ornaments and articulations are also a special challenge for a cellist, though they are familiar, almost commonplace devices for players of keyboard instruments such as the harpsichord and clavichord, or of the 'King's instrument', the flute. Since the sonata is lost and nothing for solo cello by C.P.E. Bach but these concertos survives, the cellist has to learn from other instruments how to treat his melodies and his particular expressions, and how to perform the ornaments.

As to these concertos, it is relatively easy to learn such elements from other instruments, because the solo parts of these concertos are particularly composed so as to be playable either on the cello, or on the harpsichord, or on the flute. It is easy to imagine how the melodies would sound on the other instrument, which provides ideas and hints for understanding and expressing the music.

It was, and still is, common practice to arrange a piece and play it on a different instrument from the original. J.S. Bach's arrangement for the organ

of a concerto grosso by Vivaldi is a good example; currently there are countless pieces of both instrumental and vocal music arranged and played on various instruments. Unlike such works, however, these concertos are not arrangements; in fact, the composer himself prepared three solo parts, each version slightly different in detail, but basically the same music in the same key. Even today's scientific musicology cannot determine which version was the first to have been written; the 'bass instrument' cellist does not have to feel inferior in any way to the 'star melody instrument', the flute or the harpsichord.

The great differences between each solo instrument's characteristics have a very different effect in the same piece – the same melody might give an utterly different impression. In order to adjust or to balance this, there are interesting differences in melodic details: the light-sounding flute and the harpsichord do not always have more notes than the heavy-sounding cello, as one might have imagined: sometimes the cello version has a passage with running semiquavers while the flute and harpsichord versions have rather relaxed triplets: in some passages in the flute version it seems even easier for the flute to be drowned by the orchestra than the cello in the cello version. Bach's consideration of each instrument can be found in particular passages where he has allowed moments for the flautist to breathe; and more embellishments for the harpsichordist, mainly in the slow movements, for the harpsichord can not swell the sound.

When I talked with some flautists and harpsichordists about the difficulties of these concertos, I sometimes experienced a rather unsympathetic

reaction. They almost implied that it was a joke, or even an invasion, to play them on the cello. However the pieces look – and probably they are very suited to the flute and the harpsichord, as I have mentioned before – they did not necessarily exist in *those* versions first, only to be transcribed for the cello later: there are even a number of places where the cello seems to fit better than the others. For example, the bold and boisterous atmosphere of the first movement and the vexing intermittent motifs of the finale in the *A minor Concerto*; and the melancholic expression of both the *A major* and *B flat major*'s slow movements seem to me better suited to the thicker- and darker-sounding cello in a register an octave lower than for the other instruments. Or is this just a 'bass' instrument player's prejudice?

The wonder and the special fun of these concertos are that one can listen to the 'same' piece on the cello at one time, on the flute or harpsichord at another, and they all sound interesting and correct. Hopefully, this recording – which presents the 'cello's case' – will sound as natural as the other two, and listeners will be able to understand and truly enjoy Carl Philipp Emanuel's intention.

© Hidemi Suzuki 1996

Carl Philipp Emanuel Bach, the second eldest surviving son of Johann Sebastian Bach and his first wife, Maria Barbara, was the most renowned of his generation of the musically-talented Bach family at the time. According to his autobiography, published in 1773, Emanuel began having lessons in clavier and composition from his father (Emanuel was also a student at the Thomas School), and he also learnt a great deal from his

acquaintance with musicians who came to visit his father at his home. Later, he studied at the universities of Leipzig and Frankfurt-an-der-Oder and, especially in the latter city, he became involved with musical activities; teaching clavier, conducting concerts and composing. In 1783, he moved to Berlin to serve as court musician to Frederick the Great (at that time Prince). Bach's duty was to accompany Frederick in his flute-playing, and the salary he received was 300 Thalers per annum. However, according to what Emanuel told the English music historian Charles Burney (1726-1814) later in 1772, after he had moved to Hamburg, he did not enjoy his life at Berlin so much and preferred his quiet and independent life in the Hanseatic town. It seems that Emanuel was not satisfied with his post, however prestigious it may have been for both himself and his father to be in the service of the King of Prussia, who was aiming to build a powerful kingdom by taking over his father's militaristic and strong army policies. In terms of salaries, his could not stand comparison with that of Johann Joachim Quantz (1697-1773), who received an annual sum of 2000 Thalers with additional fees for composing and making flutes. Furthermore, when Christoph Nichelmann was appointed to the same post as Emanuel in 1744 but received twice as much, it must have been quite upsetting. In the end, he became fed up with the Berlin court and in 1768 decided to move to Hamburg as the city's musical director, succeeding Georg Philipp Telemann (1681-1767), one of his godfathers.

Emanuel's days in Berlin were not spent in vain, however, although he may have not been keen on his duties, and his music was not appre-

ciated by the musically conservative King. In the King's orchestra, there were such prominent musicians as Quantz and the Graun brothers – Johann Gottlieb (1703-71) and Karl Heinrich (1704-1759) – and, furthermore, at the Berlin court he was able to make the acquaintances of many intellectuals including Gotthold Ephraim Lessing (1729-81), Karl Wilhelm Ramler (1725-98), who became the librettist for Bach's works, and the philosopher Johann Georg Sulzer (1720-79), who later edited the *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, a work that was to stimulate Emanuel very much. Emanuel's own writings, including the famous *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (On the correct way to play the clavier), probably would not have been possible without the intellectual atmosphere of Berlin. One can also see that he was actively involved with composing in Berlin, although the compositions do not seem to have been directly related with his duties at court.

Carl Philipp Emanuel Bach was of the same generation as Johann Adolph Scheibe (1708-76), who is noted for criticizing Johann Sebastian Bach, in spite of having been his student, saying that his highly polyphonic vocal works were 'too difficult to understand, unnatural and artificial'. Therefore, it is not surprising that Emanuel's compositional style was completely different from the polyphonic style of his father, which had in his lifetime already become somewhat old-fashioned. In his day, homophonic music reigned; in other words, melody with simple accompaniment written in *bon goût* was favoured. *Bon goût*, which originated in France, aimed at natural simplicity, and it was said that simplicity gave the listener pleasure. In the 18th century, such a notion of

pleasure, which the philosopher René Descartes (1596-1650) had considered as the object of music, and Nicholas Poussin (1594-1665) as the object of painting, had rendered complicated polyphonic music outmoded. This can clearly be heard in the music of Quantz or of Bach's fellow musicians at the Berlin court.

Of such musicians, Bach was one of the most original and creative, his works written in *empfindsamer Stil* (affective style). His individuality is particularly manifested in his compositions for (or including) keyboard, such as sonatas and concertos, rather than his trio sonatas and flute sonatas which are written in a relatively conservative style. Yet, as he mentioned in his autobiography, 'Among my works, especially those for clavier, there are only a few trios, solos, and concertos that I have composed in complete freedom and for my own use' (trans. W.S. Newman): not all were composed 'in complete freedom'. Considering Bach's position, it is unlikely that his works were often performed at the Berlin court (most of his concertos remained unpublished during his lifetime); they were probably played by Bach at the flourishing private and public concerts, some of them organized by Bach himself. At all events, the importance of Emanuel's contribution to the new genre of keyboard concertos, which is said to have been initiated by his father, J.S. Bach, along with the contributions of Wilhelm Friedemann Bach (1710-84), Nichelmann and Christoph Schaffrath (1709-63) should be historically recognized. In this sense, the BIS recording of C.P.E. Bach's complete keyboard concertos by Miklós Spányi and Concerto Armonico is an attempt to shed light on this extensive and outstanding genre system-

atically, one which will give the modern audience an opportunity to gain an overview of Bach's main genre.

Bach's authentic keyboard concertos (including closely related genres such as sonatinas and concertos for multiple solo instruments) number more than seventy. Of these, fifty were composed in Berlin, as were ten other concertos for transverse flute, oboe or violoncello, all of which exist in keyboard versions as well. There are three concertos for violoncello; *A minor*, Wq. 170 / H. 432 (ca. 1750), *B flat major*, Wq. 171 / H. 436 (ca. 1751) and *A major*, Wq. 172 / H. 439 (ca. 1753), all of which have transverse flute versions in addition to the cello and keyboard versions (all three versions are in the same key). In fact, apart from the *G major Concerto*, Wq. 34 / H. 444 (1755), where the keyboard part was crossed out and changed to the flute part by the composer himself, there is no clear evidence to show which version was the original. The cello concertos are not written in the keys of C, G, or D, which make full use of the sonority of the open strings, so the overall tone is rather subdued, but one can see that some of the passages are adapted to suit the cello, which reflect Bach's attempt to make best use of the characteristics of the instrument.

The three concertos for violoncello were written in the early 1750s, an eventful period for him: his father Johann Sebastian's death and his inheritance, the guardianship of his youngest brother Johann Christian (1735-1782) until 1754, the publication of the first volume of *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, and his application for the post of Cantor at St. John's Church at Zittau (1753). As in the case of the key-

board concertos, the cello concertos were also probably performed at concerts, rather than at court. In Berlin, many concerts were organized by members of the court orchestra such as the *Academie* by Johann Gottlieb Janitsch (1708-63), a 'bass-violin' (double bass) player, and *Musikalische Assemblées* by Christian Friedrich Schale (1713-1800). Schale had been the cellist at the Berlin court since 1741, and it is highly probable that these concertos were intended for him, and that he performed them at his *Musikalische Assemblées* series. (There is no surviving cello concerto by Schale himself.)

In Bach's concertos in general, the movements are based on the conventional ritornello form of the Baroque, contrasting *tutti* and solo sections in between. *Ritornello I* keeps to the home key. The solo instrument enters in *Solo I*, changing to the dominant key or the parallel key. *Ritornello II* is based on *Ritornello I* material, cadencing in the dominant or the parallel key. *Solo II* usually centres around virtuosic passages for the solo instrument, mainly in the style of Baroque *Fortspinnung*, but the key is unstable. *Ritornello III* cadences on a key other than the home key or the key of *Ritornello II*. *Solo III* starts on the key established in *Ritornello III*, and ends on the cadence of the home key, which leads to *Ritornello IV*, which reinforces the home key. Such is the general pattern, but in the slow movements some sections may be omitted, and in the fast movements too the sections from *Solo II* to *Ritornello III* tend to be freely handled (especially in the outer movement of the *A minor Concerto*). According to the musicologist Hans Uldall, the materials that constitute *Ritornello I*, which char-

acterizes the whole movement, can be categorized into the following four types: *Kopfmotiv* (opening motif), which one might say represents the movement (often played in unison), contrasting passage, called *Pianoidee* or *Kontrastglied*, sequential passage, and cadential passage (often in unison). The ritornello sections are made up by interchanging these four passages, or by omitting some of them. Sometimes the *Kopfmotiv* is used as the final cadence and, as this instance suggests, the four passages are often thematically related. For example, in the first movement of the *A minor Cello Concerto*, material from the *Kopfmotiv* is used in the sequential passage; and in the first movement of the *A major Cello Concerto*, the arpeggios included in the *Kopfmotiv* (not only from the violins but in the bass part as well) influence later passages. It should be noted that in the other ritornello sections, too, material from *Ritornello I* is used or omitted freely, and is also used in the accompaniment part of the solo sections.

Turning to the three cello concertos, one notices that only the first movement of the *A major Concerto* conforms to the typical pattern. The other movements are exceptions to the rule which sometimes makes it difficult to perceive the formal structure. In the first movement of the *B flat major Concerto*, the *Ritornello III* – which begins in G minor – leads the music into the home key as early as *Solo III*. Also in the third movement of the same work, the music begins in G minor, semi-cadences on the dominant of F major, and after the *Pianoidee* in B flat minor and *Kopfmotiv* from the *tutti*, *Solo III* begins in the same way as *Solo I* in the home key. At the end of the *Solo III*, the *Kopfmotiv* is played by the solo cello between the two

cadences in the home key, which sounds as if this is the signal for *Ritornello IV*. In these cello concertos, it is interesting to listen to such details as how the materials presented at the beginning are used and transformed in the later sections, and whether the tonalities of the ritornello section and the solo section correspond or not, as well as to enjoy the virtuosity of the solo violoncello.

© Kazunobu Yasuda 1996

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly, with the 100th series concert being held in September of 1995.

Hidemi Suzuki was born in Kobe, Japan, and graduated from the Toho-Gakuen College of Music in Tokyo. He studied the cello with Professor Yoritoyo Inoue, Kenichiro Yasuda and conducting technique with Professor Tadashi Odaka, Kazuyoshi Akiyama and Seiji Ozawa. Among the various prizes he has won in Japan is first prize at the All Japan Music Competition in 1979. He obtained a scholarship from the Japanese Government and moved to Holland in 1984 to study with Professor Anner Bijlsma at the Royal Conservatory in The

Hague. He won first prize (no second or third prizes were awarded) at the First International Baroque Cello Competition in Paris in 1986.

He has given successful solo recitals and concerto performances in Europe, Israel, Australia, Macau and Japan. He was a member of the Orchestra of the Eighteenth Century from 1985 to 1993, has been principal cellist of La Petite Bande since 1992, and is also principal cellist of the Bach Collegium Japan. As a member of the Bach Collegium Japan, he is participating in the ensemble's Complete Bach Cantatas concert series and its recordings of this repertoire for BIS.

He has taught baroque music courses in Holland, Italy, Spain, Portugal, Switzerland, Australia, Israel and Japan. He has also taught at the Academy of Early Music in Amsterdam. He is currently a teacher at the Royal Conservatory in Brussels. He has released several CDs of solo works and chamber music.

The **Bach Collegium Japan** (BCJ) was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to great works of the baroque era on period instruments. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Böhm.

The Bach Collegium Japan comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major

works such as Bach's *Passions*, Handel's *Messiah* and Monteverdi's *Vespers*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles. The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan, and for many of its projects it has been pleased to welcome European artists such as Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper and Concerto Palatino.

„Three in one“

Anscheinend werden heute nur ganz wenige der im 18. Jahrhundert komponierten Cellokonzerte gespielt: zwei von Haydn, einige von Boccherini (allerdings mit verschiedenen Veränderungen) und möglicherweise ein paar von Vivaldi.

Obwohl das Violoncello sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu den „Melodieinstrumenten“ gesellt hatte, war es während des 18. Jahrhunderts prinzipiell noch ein Baßinstrument; Solomusik für Cello war eine besondere Gattung. Es muß zwar noch mehr Konzerte geben, im Eck einer Bibliothek oder in einem privaten Bücherregal, aber vielleicht waren die Komponisten, die jemals ein Cellokonzert schrieben, nicht viele an der Zahl. Cellisten der damaligen Zeit komponierten bedeutende Mengen von Sonaten, aber keine Konzerte. Vivaldi komponierte wohl 28 Konzerte für Cello, aber etwa die Hälfte von ihnen ist ziemlich einfach. Fast ein halbes Jahrhundert liegt zwischen Vivaldis *Concerti* und jenen von Haydn, aber in der Zwischenzeit wurden nicht viele Konzerte komponiert, und die, die tatsächlich entstanden, werden heute kaum gespielt.

Die *Concerti* von Carl Philipp Emanuel Bach wurden in den frühen 1750er Jahren komponiert, mitten im Jahrhundert und genau zwischen jenen von Vivaldi und Haydn. Trotz der musikalischen Qualität der Stücke und des Ruhmes ihres Komponisten werden sie selten gespielt. Das *Konzert in A-Dur* ist anscheinend etwas bekannter, steht aber selten auf dem Konzertprogramm. Daß die Cellisten das Werk nicht in ihr Repertoire aufnehmen ist ein Rätsel, besonders da sie sich darüber beklagen, daß sie weniger Konzerte zu

spielen haben als andere Instrumentalisten, sie bedauern, daß weder J.S. Bach noch Mozart ein Cellokonzert schrieb, und sie beginnen, Violinkonzerte von Vivaldi usw. einzurichten. Ist der Name „C.Ph.E.“ etwa allen unbekannt, bis auf die Experten der frühen Musik? Oder werden diese Werke aus den unten angeführten Gründen nicht als Cellokonzerte anerkannt? Es ist bedauernswert, daß seine Cellosonate verloren ging; falls sie noch vorhanden wäre, würde der Name des Komponisten zumindest unter den Cellisten bekannter sein.

In Wirklichkeit sind die Konzerte in gewisser Hinsicht ungünstig für das Cello. Der Solist wird aufgrund seines meistens (bis auf besondere Passagen) tiefen Registers häufig vom Orchester leicht zugedeckt; an anderen Stellen erscheinen Passagen, die an Tasteninstrumente erinnern und gehetzt sind; auf dem Cello ist es schwierig, sie bei gleichzeitigem Wohlklang zum „Reden“ zu bringen. Die für C.Ph.E. Bach charakteristischen Verzierungen und Artikulationen sind ebenfalls für das Cello eigenartig, obwohl sie für Tasteninstrumente wie Cembalo oder Klavichord, oder für das königliche Instrument, die Flöte, bekannt und fast alltäglich sind. Da die Sonate verschollen ist und lediglich die Concerti von ihm für Solocello geschrieben wurden, muß der heutige Cellist von anderen Instrumenten lernen, wie man seine Melodien, besondere Ausdrucksformen, und die Aufführung der Ornamentik behandelt.

Was diese Concerti betrifft, ist es aber relativ leicht, diese Elemente von anderen Instrumenten zu lernen, denn die Soloparts wurden so komponiert, daß man sie entweder auf dem Cello, oder aber auf dem Cembalo oder der Flöte spielen

konnte. Es ist leicht, sich vorzustellen, wie die Melodien auf dem anderen Instrument klingen würden, was Gedanken und Tips für das Verstehen und Ausdrücken der Musik bringt.

Es war und ist noch heute üblich, Stücke für andere Instrumente einzurichten und darauf zu spielen. Ein altes Beispiel wäre J.S. Bachs Orgelarrangement eines Concerto Grossos von Vivaldi, derzeit gibt es zahllose instrumentale und vokale Stücke, die für verschiedene Instrumente eingerichtet sind. Zum Unterschied von solchen Fällen sind die Concerti keine Arrangements, sondern der Komponist schrieb in der Tat drei verschiedene Solostimmen, die in den Details geringfügige Differenzen aufwiesen, obwohl es sich prinzipiell um dieselbe Musik in derselben Tonart handelte. Nicht einmal heute kann die Musikwissenschaft entscheiden, welche Fassung als erste geschrieben wurde, und der „Baßinstrumentalist“, der Cellist, muß sich keineswegs dem „Starmelodieinstrument“, Flöte oder Cembalo, unterlegen fühlen.

Die sehr unterschiedlichen Charakteristika der verschiedenen Soloinstrumente erwecken ganz verschiedene Eindrücke bei gleicher Musik. Um einen Ausgleich zu schaffen, wurden die melodischen Details auf interessante Weise verschieden gestaltet: die leicht klingende Flöte und das Cembalo haben gar nicht immer, wie man zu glauben geneigt wäre, mehr Töne als das wuchtig klingende Cello; manchmal hat die Cellofassung eine Passage mit schnellen Sechzehnteln, während die Fassungen für Flöte und Cembalo recht entspannte Triolen haben; bei manchen Abschnitten der Flötenfassung scheint es gar, die Flöte könnte leichter vom Orchester zugedeckt werden als das Cello in der Cellofassung. Die Rücksichtnahme auf die be-

treffenden Instrumente ist an solchen Stellen auffallend, wo dem Flötisten Pausen zum Atmen gegeben wurden, oder wo das Cembalo mehr Verzierungen bekommen hat, hauptsächlich in den langsamen Sätzen, denn das Cembalo kann seinen Klang nicht anschwellen lassen.

Als ich mit Flötisten und Cembalisten über diese Konzerte sprach, war ihre Reaktion mitunter recht abweisend. Sie sprachen, als ob es ein Spaß wäre, oder gar ein Eingriff, sie auf dem Cello zu spielen. Die Stücke sind vermutlich für Flöte oder Cembalo gut geeignet, aber egal wie sie aussehen waren diese Varianten nicht unbedingt die ersten. Es gibt nämlich Stellen, wo das Cello besser als die anderen angebracht zu sein scheint. Beispiele sind die kühne und ausgelassene Atmosphäre des ersten Satzes und die irritierenden Motive des Finales im *a-moll-Konzert*. Der melancholische Ausdruck der langsamen Sätze der *Konzerte in A-Dur bzw. B-Dur* scheint dem dicker und dunkler klingenden Cello (eine Oktave tiefer als die anderen Instrumente) besser angepaßt zu sein. Oder ist dies nur das Vorurteil eines „Baßinstrumentenspielers“?

Das wunderbare und besonders lustige an diesen Konzerten ist, daß man „dasselbe“ Stück einmal auf dem Cello hören kann, ein anderes Mal auf Flöte oder Cembalo, wobei alle interessant und korrekt klingen. Hoffentlich wird diese Aufnahme – als „Plädoyer“ für das Cello – genauso natürlich wie die beiden anderen klingen, damit die Hörer die Absichten Carl Philipp Emanuels verstehen und genießen können.

© Hidemi Suzuki 1996

Carl Philipp Emanuel Bach, zweitältester am Leben gebliebener Sohn des Johann Sebastian Bach und seiner ersten Gattin, Maria Barbara, war damals der berühmteste seiner Generation der musikbegabten Bach-Familie. Laut seiner 1773 erschienenen Autobiographie begann Emanuel, bei seinem Vater Klavier- und Kompositionsstunden zu nehmen (er war auch Student an der Thomanerschule), und er lernte auch viel von den Musikern, die zum Besuch ins Elternhaus kamen. Später studierte er an den Universitäten von Leipzig und Frankfurt an der Oder, und besonders hier widmete er sich weitgehend musikalischen Tätigkeiten: Klavierunterricht, Orchesterdirigieren und Komposition. 1783 übersiedelte er nach Berlin, um bei Friedrich dem Großen (damals Prinz) als Hofmusiker zu dienen. Zu seinen Pflichten gehörte es, Friedrich beim Flötenspielen zu begleiten, und sein Gehalt war 300 Taler jährlich. Später – 1772, nachdem er nach Hamburg gezogen war – erzählte allerdings Emanuel dem englischen Musikhistoriker Charles Burney (1726-1814), er hätte das Leben in Berlin gar nicht so sehr genossen, und zöge das ruhige, unabhängige Leben in der Hansestadt vor. Anscheinend war er also mit seinem an sich angesehenen Posten beim preußischen König nicht zufrieden gewesen, der die militaristisch kraftvolle Politik seines Vaters weiterführen wollte. In puncto Gehalt konnte er sich keineswegs mit Johann Joachim Quantz messen (1697-1773), der jährlich 2000 Taler erhielt, zuzüglich Sonderbezüge für Komponieren und Flötenbau. Ein weiterer Schlag erfolgte, als Christoph Nichelmann 1744 einen entsprechenden Posten bei doppelten Bezügen antrat. Zum Schluß hatte er vom Berliner Hof genug und entschied 1768, als städtischer

Musikdirektor und Nachfolger Georg Philipp Telemanns (1681-1767), eines seiner Paten, nach Hamburg zu gehen.

Emanuels Tage in Berlin waren aber nicht vergeblich gewesen, obwohl er sich vielleicht nicht ganz um seine Pflichten kümmerte, und obwohl seine Musik dem geschmacklich konservativen König nicht gefiel. Im Königlichen Orchester gab es aber solch berühmte Musiker wie Quantz und die Brüder Graun – Johann Gottlieb (1703-71) und Karl Heinrich (1704-59). Weiterhin konnte er am Berliner Hof viele Intellektuelle kennenlernen, wie Gotthold Ephraim Lessing (1729-81), Karl Wilhelm Ramler (1725-98), der Librettist Bachscher Werke wurde, und den Philosophen Johann Georg Sulzer (1720-79), der später die *Allgemeine Theorie der schönen Künste* herausgab, ein Werk, das Emanuel stark anregen sollte. Emanuels eigene Schriftstücke, darunter der berühmte *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, hätten vermutlich ohne die intellektuelle Atmosphäre in Berlin das Tageslicht nicht erblickt. Es ist auch evident, daß er in Berlin aktiv mit dem Komponieren beschäftigt war, wobei die Kompositionen allerdings nicht direkt mit seinen Pflichten am Hofe in Verwandtschaft gestanden zu haben scheinen.

Carl Philipp Emanuel Bach gehörte derselben Generation wie Johann Adolph Scheibe (1708-76) an, der dafür bekannt ist, Johann Sebastian Bach kritisiert zu haben, obwohl er sein Schüler gewesen war, wobei er die sehr polyphonen Vokalwerke als zu schwer verständlich bezeichnet hatte, außerdem unnatürlich und gekünstelt. Deswegen ist es nicht erstaunlich, daß sich Emanuels Kompositionsstil völlig von der Polyphonie seines Vaters unterschied, der bereits zu seinen Lebzeiten etwas

altmodisch geraten worden war. In seiner Zeit herrschte die homophone Musik; mit anderen Worten hatte eine Melodie mit schlichter Begleitung im *bon goût* den Vorrang. Das Ziel des aus Frankreich stammenden *bon goût* war eine natürliche Schlichtheit; es wurde gesagt, Schlichtheit bereite dem Hörer Vergnügen. Im 18. Jahrhundert war man zu Auffassungen gekommen, die die komplizierte polyphonische Musik altmodisch machten: das Vergnügen, das der Philosoph René Descartes (1596-1650) als Ziel der Musik betrachtet hatte, Nicholas Poussin (1594-1665) als Ziel der Bildkunst. Dies ist in Quantz' Musik oder jener der Musikerkollegen von Bach am Berliner Hof deutlich zu hören.

Unter diesen Musikern gehörte Bach zu den originellsten und kreativsten, und seine Werke wurden im empfindsamen Stil geschrieben. Seine Individualität ist in den Werken für (oder mit) Tasteninstrumente besonders spürbar, wie etwa den Sonaten und den Konzerten. Die Triosonaten und Flötensonaten sind hingegen in einem relativ konservativen Stil gehalten. In seiner Autobiographie spricht er davon, daß er nur ganz wenige Trios, Soli und Konzerte in völliger Freiheit komponiert habe. Angesichts seiner Position ist es unwahrscheinlich, daß Bachs Werke häufig am Berliner Hof aufgeführt wurden (die meisten Konzerte wurden zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt), sondern sie wurden vermutlich von Bach selbst im Rahmen des blühenden privaten und öffentlichen Konzertlebens gespielt; einige Konzerte veranstaltete er selbst. Jedenfalls sollte die Wichtigkeit von Emanuels Beitrag zur neuen Gattung der Klavierkonzerte historisch anerkannt werden, zu welcher der Anstoß angeblich von seinem Vater,

J.S. Bach, gegeben wurde, mit weiteren Beiträgen von Wilhelm Friedemann Bach (1710-84), Nichelmann und Christoph Schaffrath (1709-63). In diesem Sinne ist die BIS-Gesamtaufnahme von C.Ph.E. Bachs Klavierkonzerten durch Miklós Spányi und Concerto Armonico ein Versuch, systematisch ein Licht auf diese umfassende und großartige Gattung zu werfen und sie dem modernen Publikum zugänglich zu machen.

Die authentischen Klavierkonzerte von Bach (einschließlich eng verwandter Gattungen wie Sonatinen und Konzerte für mehrere Soloinstrumente) sind mehr als siebzig an der Zahl. Von ihnen wurden fünfzig in Berlin komponiert, wie auch zehn Konzerte für Querflöte, Oboe oder Cello, von denen sämtliche auch in Klavierfassungen vorliegen. Es gibt drei Konzerte für Violoncello: *a-moll* Wq.170 / H.432 (um 1750), *B-Dur* Wq.171 / H.436 (um 1751), *A-Dur* Wq.172 / H.439 (um 1753), von denen es neben den Cello- und Klavierfassungen auch Fassungen für Querflöte gibt (alle drei Fassungen sind in derselben Tonart). Mit Ausnahme des *Konzertes in G-Dur* Wq.34 / H.444 (1755), wo der Klavierpart vom Komponisten selbst durchgestrichen wurde und durch einen Flötenpart ersetzt, gibt es keine deutlichen Anhaltspunkte dafür, welche Fassung die ursprüngliche war. Die Cellokonzerte wurden nicht in den Tonarten C-, G- oder D-Dur geschrieben, bei denen die Klangfülle der offenen Saiten voll zur Geltung kommt, und deswegen ist der Gesamtklang etwas zurückgehalten. Man kann aber sehen, daß Bach versuchte, die Charakteristika des Cellos voll auszunützen und deswegen einige Abschnitte dem Instrument besonders anpaßte.

Die drei Cellokonzerte wurden in den frühen 1750er Jahren geschrieben, einer für ihn ereignisreichen Zeit: der Tod seines Vaters Johann Sebastian und die Erbschaft, die Vormundschaft über seinen jüngsten Bruder Johann Christian (1735-82) bis 1754, die Veröffentlichung des ersten Bandes seines *Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, und seine Bewerbung um den Posten als Kantor an der Johanneskirche in Zittau (1753). Wie die Klavierkonzerte wurden die Cellokonzerte vermutlich ebenfalls bei Konzerten, eher als am Hofe aufgeführt. In Berlin veranstalteten die Mitglieder des Hoforchesters selbst viele Konzerte, wie die *Academie* des Johann Gottlieb Janitsch (1708-63), eines „Baßeigenspielers“, und die *Musikalischen Assemblées* von Christian Friedrich Schale (1713-1800). (Keine Cellokonzerte von Schale selbst wurden überliefert.)

Im allgemeinen basieren die Sätze in Bachs Konzerten auf der konventionellen Ritornelloform des Barocks, mit kontrastierenden Tutti- und Soloabschnitten: im typischen Fall gibt es vier Ritornelloabschnitte und dazwischen drei Soloabschnitte. Das *Ritornello I* bleibt in der Grundtonart. Das Soloinstrument erscheint im *Solo I* und moduliert in die Dominant- oder Paralleltonart. Das *Ritornello II* basiert auf dem Material aus dem *Ritornello I*, mit einer Kadenz in der Dominant- oder Paralleltonart. Im Zentrum des *Solo II* stehen meistens virtuose Passagen des Solo instruments, hauptsächlich im Stil der barocken Fortspinnung, wobei allerdings die Tonart instabil ist. Das *Ritornello III* steht in einer von der Grundtonart und der Tonart des *Ritornello II* verschiedenen Tonart. Das *Solo III* beginnt in der Tonart des *Ritornello III* und endet mit einer Kadenz in der Grundtonart,

was zum *Ritornello IV* führt, wo die Grundtonart bekräftigt wird. Dies ist das Grundmuster, aber in langsamem Sätzen werden manche Abschnitte häufig weggelassen, und selbst in den schnellen Sätzen werden die Abschnitte vom *Solo II* bis zum *Ritornello III* häufig frei behandelt (besonders in den Ecksätzen des *Konzerts in a-moll*). Laut des Musikwissenschaftlers Hans Uldall kann das Material des *Ritornello I*, das den Charakter des gesamten Satzes angibt, in vier Typen unterteilt werden: ein *Kopfmotiv*, das gewissermaßen den ganzen Satz vertritt (häufig unisono gespielt), ein kontrastierender Abschnitt, der *Pianoidee* oder *Kontrastglied* genannt wird, eine sequentielle Passage und eine kadenziente Passage (häufig Unisono). Die Ritornelloabschnitte entstehen durch das Durchmischen dieser vier Abschnitte, oder durch das Weglassen von einigen. Manchmal wird das Kopfmotiv als Schlußkadenz verwendet, und wie daraus hervorgeht, sind die vier Abschnitte häufig thematisch verwandt. Zum Beispiel wird im ersten Satz des *Cellokonzerts in a-moll* Material aus dem Kopfmotiv in der sequentiellen Passage verwendet, und im ersten Satz des *Cellokonzerts in A-Dur* beeinflussen die Arpeggi des Kopfmotives (nicht nur der Violinen sondern auch der Baßstimme) spätere Abschnitte. Bemerkenswert ist, daß auch in den anderen Ritornelloabschnitten das Material vom *Ritornello I* frei behandelt werden darf, und daß es auch in den Begleitparts der Soloabschnitte zur Verwendung kommt.

Bei diesen drei Cellokonzerten entspricht lediglich der erste Satz des *A-Dur-Konzertes* dem typischen Muster. Da die übrigen Sätze Ausnahmen von der Regel sind, ist es manchmal schwierig, die formale Struktur ausfindig zu machen. Im ersten

Satz des *B-Dur-Konzerts* beginnt das *Ritornello III* zwar in g-moll, führt aber bereits mit dem *Solo III* die Musik in die Grundtonart. Und im dritten Satz desselben Werkes beginnt es auch in g-moll, macht auf der Dominante von F-Dur eine Halbkadenz, und nach der *Pianoidee* in B-Dur und dem Kopfmotiv des Tuttis beginnt das *Solo III*, genau wie das *Solo I*, in der Grundtonart. Am Schluß des *Solo III* wird das Kopfmotiv vom Solocello zwischen den beiden Kadenzzen in der Grundtonart gespielt, was wie ein Startsignal für das *Ritornello IV* klingt. Interessante Züge dieser Cellokonzerte sind: wie das am Anfang gebrachte Material in späteren Abschnitten verwendet und verändert wird; ob die Tonart des Ritornelloteils und jene des Soloteils miteinander zu verbinden sind, oder nicht; außerdem sollte man die Virtuosität des Solocellos einfach genießen.

© 1996 Kazunobu Yasuda

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel. Konzerte finden regelmäßig statt: das 100. Serienkonzert wurde im September 1995 veranstaltet.

Hidemi Suzuki wurde in Kobe geboren und absolvierte die Toho-Gakuen-Musikhochschule in Tokio. Er studierte Cello bei Prof. Yoritoyo Inoue, Kenichiro Yasuda, und Dirigiertechnik bei Prof. Tadashi Odaka, Kazuyoshi Akiyama und Seiji Ozawa. Er errang den ersten Preis beim Gesamt-japanischen Musikwettbewerb 1979, sowie andere japanische Preise. Mit einem Stipendium der japanischen Regierung reiste er 1984 nach Holland, um bei Prof. Anner Bijlsma am Kgl. Konservatorium, Den Haag, zu studieren. Er gewann den ersten Preis beim ersten Internationalen Wettbewerb für Barockcello in Paris 1986 (kein zweiter oder dritter Preis wurde erteilt).

Er gab erfolgreiche Soloabende und Konzerte in Europa, Israel, Australien, Macau und Japan. 1985-93 war er Mitglied des Orchesters des 18. Jahrhunderts. Derzeit ist er Konzertmeister der La Petite Bande (seit 1992) und des Bach Collegium Japan (BCJ), wo er bei der Konzertreihe und den Aufnahmen der gesamten Kantaten J.S. Bachs mitwirkt.

Er gab Kurse für Barockmusik in Holland, Italien, Spanien, Portugal, der Schweiz, Australien, Israel und Japan. Er unterrichtete auch an der Amsterdamer Akademie für frühe Musik. Jetzt unterrichtet er am Kgl. Konservatorium in Brüssel. Er wirkte bei zahlreichen CD:s mit Solo- und Kammermusik mit.

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) wurde 1990 von seinem derzeitigen Leiter Masaaki Suzuki in der Absicht gegründet, das japanische Publikum mit großen Werken des Barockzeitalters auf zeitgetreuen Instrumenten bekanntzumachen. Im Mittelpunkt der Tätigkeit stehen, wie der Name

des Ensembles andeutet, die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher, protestantischer Musik, die ihn als Vorgänger beeinflußten, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm.

Das Bach Collegium Japan ist nicht nur ein Barockorchester, sondern auch ein Chor, und zu seinen Haupttätigkeiten gehören eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und verschiedene instrumentale Programme. Zusätzlich bringt das BCJ wichtige Werke wie Bachs *Passionen*, Händels *Messias* und Monteverdis *Vespern*, sowie kleinere Programme für Solisten oder kleinere Vokalensembles. Das BCJ ist in Tokio und Kobe beheimatet, tritt aber in ganz Japan auf, und für viele seiner Projekte hatte es das Vergnügen, europäische Künstler willkommen zu heißen, wie etwa Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper und das Concerto Palatino.

“Three in one”

Il semble qu'un petit nombre seulement des concertos pour violoncelle écrits au 18^e siècle soit joué aujourd'hui: deux de Haydn, quelques-uns de Boccherini (mais avec plusieurs changements) et peut-être certains de Vivaldi.

Quoiqu'à la fin du 17^e siècle le violoncelle s'était joint aux "instruments mélodiques", au cours du 18^e, il fut fondamentalement un instrument de basse; la musique pour violoncelle solo appartenait à un genre spécial. Bien qu'il doive encore se trouver des concertos d'abandonnés dans un coin de bibliothèque publique ou privée, le nombre de compositeurs qui ont travaillé à un concerto pour violoncelle n'est peut-être pas tellement élevé. De nombreuses sonates ont été écrites par des violoncellistes de l'époque, mais pas de concertos. Vivaldi composa 28 concertos pour le violoncelle mais une quinzaine environ reste au niveau élémentaire. Près d'un demi-siècle sépare les concertos de Vivaldi de ceux de Haydn mais on ne connaît pas tellement de concertos écrits dans cette période et ils ne sont à peu près jamais joués aujourd'hui. Les concertos de **Carl Philipp Emanuel Bach** furent composés au début des années 1750, juste au milieu du siècle et entre ceux de Vivaldi et de Haydn. La qualité musicale des pièces et la réputation du compositeur devraient être reconnues comme de haute qualité; les concertos n'en sont pas moins rarement joués. Le *Certo en la majeur* semble être un peu mieux connu mais il figure rarement aux programmes de concerts. Pourquoi les violoncellistes ne les mettent-ils pas à leur répertoire tandis qu'ils déplorent d'avoir moins de concertos à jouer que les autres

instrumentistes, se plaignent que ni J.S. Bach ni Mozart n'a écrit de concerto pour violoncelle et qu'ils commencent à arranger des concertos pour violon par Vivaldi, etc.? Le nom de "C.P.E." est-il si méconnu des gens autres que les spécialistes de musique ancienne? Ou ces concertos ne sont-ils pas acceptés comme concertos pour violoncelle à cause de la raison donnée ci-dessous? Il est regrettable que sa sonate pour violoncelle soit perdue; son nom aurait acquis un peu plus d'importance et aurait été mieux retenu par les violoncellistes si la pièce avait été conservée.

En fait, ces concertos ne sont pas tout à fait favorables au violoncelle. La partie solo est souvent facilement couverte par l'orchestre à cause de son registre généralement bas sauf certains passages; des passages semblables aux traits d'un instrument à clavier qui apparaissent ailleurs sont animés et il est difficile de les rendre à la fois éloquents et bien sonnants sur le violoncelle. Les ornements et l'articulation caractéristiques de C.P.E. Bach représentent aussi un travail spécial au violoncelle quoiqu'ils soient très familiers et presque pain quotidien pour des instruments à clavier comme le clavecin et le clavicorde, ou même pour l'instrument "royal", la flûte. Puisque la sonate est perdue et que C.P.E. Bach n'a rien écrit d'autre pour le violoncelle solo que ces concertos, le violoncelliste doit apprendre comment traiter ses mélodies, ses expressions particulières et l'exécution d'ornements à partir d'autres instruments.

En ce qui a trait à ces concertos cependant, il est relativement facile d'apprendre de tels éléments à partir d'autres instruments parce que les parties solos de ces concertos sont composées spécialement pour être jouables soit sur un violon-

celle, un clavecin ou une flûte. Il est aisément d'imaginer comment les mélodies sonneraient sur un autre instrument, ce qui donne des idées et des suggestions pour la compréhension et l'expression de la musique.

C'était – et c'est encore – pratique courante d'arranger une pièce et de la jouer sur un instrument différent de l'original. L'arrangement pour orgue de J.S. Bach d'un concerto grosso de Vivaldi en serait un vieil exemple. En ce moment, il existe d'innombrables pièces de musique instrumentale et vocale arrangée et jouée sur des instruments variés. Contrairement à ces cas, ces concertos ne sont pas des arrangements; en fait, le compositeur lui-même a préparé les parties solos, chaque version légèrement différente dans ses détails mais fondamentalement la même musique écrite dans la même tonalité. Même la musicologie scientifique d'aujourd'hui ne peut pas déterminer quelle version fut écrite la première. Le violoncelliste et son "instrument de basse" n'ont pas à se sentir du tout inférieurs à "l'instrument mélodique par excellence", la flûte ou le clavecin.

La grande différence entre les caractéristiques de chaque instrument solo donne une impression très différente de chaque pièce – la même mélodie sonne tout autre. Des changements intéressants dans les détails mélodiques ont pour but de l'ajuster ou de l'équilibrer: la flûte ou le clavecin à la sonorité légère n'ont pas toujours plus de notes que le lourd violoncelle; parfois, la version pour violoncelle renferme un passage de doubles croches pressées tandis que les versions pour flûte et clavecin se détendent avec des triolets; certains passages de la version pour flûte semblent favoriser encore plus l'orchestre à couvrir le soliste que ceux de la

version pour violoncelle. On remarque le soin accordé par Bach à chaque instrument dans des passages particuliers où il a donné au flûtiste des moments pour respirer et plus d'ornements au clavecin, surtout dans les mouvements lents, puisque le clavecin ne peut pas augmenter le volume sonore.

J'ai parfois rencontré une réaction assez méfiante au cours de conversations avec certains flûtistes et clavecinistes au sujet des difficultés de ces concertos. On a cru qu'une exécution de ces concertos au violoncelle était une plaisanterie ou même une invasion. Nonobstant l'apparence des pièces – et j'ai déjà dit qu'elles sont probablement très appropriées à la flûte et au clavecin – elles n'ont pas nécessairement existé d'abord en ces versions pour être transcrives ensuite pour violoncelle; on compte même plusieurs endroits où le violoncelle semble convenir mieux que les autres instruments. L'atmosphère hardie et turbulente du premier mouvement et les motifs à l'intermittence contrariaante du finale du *Concerto en la mineur* en donnent de bons exemples; et l'expression mélancolique des mouvements lents des *Concertos en la majeur* et *si bémol majeur* me semble plus appropriée au son plus lourd et plus sombre du violoncelle à l'octave basse qu'aux autres instruments. Peut-être n'est-ce qu'un préjugé d'un instrumentiste de "basse"?

La merveille et le plaisir spécial de ces concertos est qu'on peut écouter la "même" pièce au violoncelle une fois, à la flûte ou au clavecin la prochaine, et que toutes les versions sonnent intéressantes et justes. J'espère que cet enregistrement – en tant que "version pour violoncelle" – sonnera aussi naturel que les deux autres versions et que

les auditeurs auront la chance de comprendre et d'apprécier vraiment l'intention de Carl Philipp Emanuel.

© Hidemi Suzuki 1996

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts. Le 100^e de ces concerts a eu lieu en septembre 1995.

Hidemi Suzuki: né à Kobe au Japon. Diplômé du conservatoire Toho-Gakuen de Tokyo. Etudes de violoncelle avec le professeur Yoritoyo Inoue, Kenichiro Yasuda, et de direction avec le professeur Tadashi Odaka, Kazuyoshi Akiyama et Seiji Ozawa. Gagnant du premier prix du concours "Musique au Japon" en 1979 et d'autres prix au Japon. Obtint une bourse du gouvernement japonais, se rendit en Hollande en 1985 étudier avec le professeur Anner Bijlsma au Conservatoire à La Haye. Gagnant du premier prix (aucun 2^e ni 3^e prix) du premier Concours International de violoncelle baroque à Paris en 1986.

Récitaliste très applaudi et soliste de concertos en Europe, Israël, Australie, à Macau et au Japon. Membre de l'Orchestre du 18^e siècle de 1985 à

1993, actuellement principal violoncelle de La Petite Bande (depuis 1982) et du Collegium Bach du Japon (CBJ). En tant que membre du CBJ, participant à la série de concerts et d'enregistrements de l'intégrale des cantates de Bach.

Professeur de cours de musique baroque en Hollande, Italie, Espagne, Portugal, Suisse, Australie, Israël et au Japon. Professeur également à l'Académie de musique ancienne à Amsterdam. Membre du corps enseignant du Conservatoire Royal de Bruxelles. Enregistrement de nombreux disques compacts de musique solo et de chambre.

Le Collegium Bach du Japon (CBJ) fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui en est le directeur musical, dans le but de présenter au public japonais les grandes œuvres de l'ère baroque sur des instruments historiques. Comme le nom de l'ensemble l'indique, son intérêt s'est principalement concentré sur les œuvres de Johann Sebastian Bach et sur celles des compositeurs de musique allemande protestante qui l'ont précédé et influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm.

Le Collegium Bach du Japon comprend un orchestre baroque et un chœur et ses activités majeures se concentrent sur une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et quelques programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des grandes œuvres telles que les *Passions* de Bach, le *Messie* de Haendel et les *Vêpres* de Monteverdi ainsi que des programmes moins importants pour solistes ou ensembles vocaux réduits. Le CBJ a son siège à Tokyo et à Kobe mais il se produit partout au Japon; plusieurs de ses projets lui donnèrent l'occasion et le plaisir d'accueillir des artistes européens dont Max von Egmond,

Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy,
Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel,
Gerd Türk, Michael Schopper et le Concerto Pala-
tino.

Orchestra:

Violin I: Natsumi Wakamatsu (leader); Izumi Satoh; Yuko Takeshima; Keiko Watanabe

Violin II: Azumi Takada (principal); Mayumi Otsuka; Harumi Takada; Amiko Watabe

Viola: Yoshiko Morita; Ryoko Moro-oka

Cello: Norizumi Moro-oka

Double Bass: Ken-ichi Naitoh

Harpsichord: Masaaki Suzuki

Special thanks to Kobe Shoin Women's University



RECORDING DATA

Recorded in May 1996 at the Kobe Shoin Women's University, Japan

Recording producers and digital editing: (H. 432) Robert von Bahr; (H. 436/439) Marion Schwebel

Sound engineer: Marion Schwebel

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Hidemi Suzuki 1996 and © Kazunobu Yasuda 1996

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-807 © 1996 & ® 1997, BIS Records AB, Åkersberga.



Hidemi Suzuki