



CD-955 DIGITAL

Händel

The Recorder Sonatas

Dan Laurin - recorder

Hidemi Suzuki - cello

Masaaki Suzuki - harpsichord
& organ

HÄNDEL, Georg Friedrich (1685-1759)**‘Sonata a Flauto e Cembalo’ in A minor, HWV 362 10'51**

- | | | |
|-----|---------------------|------|
| [1] | I. <i>Larghetto</i> | 2'22 |
| [2] | II. <i>Allegro</i> | 2'48 |
| [3] | III. <i>Adagio</i> | 2'08 |
| [4] | IV. <i>Allegro</i> | 3'33 |

‘Sonata a Flauto e Cembalo’ in F major, HWV 369 7'22

- | | | |
|-----|----------------------------|------|
| [5] | I. <i>Grave</i> | 2'18 |
| [6] | II. <i>Allegro</i> | 2'12 |
| [7] | III. <i>Alla Siciliana</i> | 1'06 |
| [8] | IV. <i>Allegro</i> | 1'44 |

‘Sonata a Flauto e Cembalo’ in C major, HWV 365 10'58

- | | | |
|------|-------------------------------|------|
| [9] | I. <i>Larghetto</i> | 2'42 |
| [10] | II. <i>Allegro</i> | 2'07 |
| [11] | III. <i>Larghetto</i> | 1'59 |
| [12] | IV. <i>A Tempo di Gavotta</i> | 1'57 |
| [13] | V. <i>Allegro</i> | 2'11 |

Sonata in D minor, HWV 367a 15'00

- | | | |
|------|-------------------------------|------|
| [14] | I. <i>Largo</i> | 2'25 |
| [15] | II. <i>Vivace</i> | 3'14 |
| [16] | III. <i>Furioso</i> | 2'02 |
| [17] | IV. <i>Adagio</i> | 1'12 |
| [18] | V. <i>Alla breve</i> | 1'39 |
| [19] | VI. [<i>Andante</i>] | 2'36 |
| [20] | VII. <i>A tempo di menuet</i> | 1'48 |

	Sonata in B flat major, HWV 377	5'37
[21]	I. [<i>Corrente</i>]	1'49
[22]	II. <i>Adagio</i>	1'27
[23]	III. <i>Allegro</i>	2'19
	'Sonata a Flauto e Cembalo' in G minor, HWV 360	7'49
[24]	I. <i>Larghetto</i>	2'09
[25]	II. <i>Andante</i>	3'01
[26]	III. <i>Adagio</i>	0'45
[27]	IV. <i>Presto</i>	1'52

Dan Laurin, alto recorder

Masaaki Suzuki, harpsichord/organ

Hidemi Suzuki, baroque cello

Primary source: Studio Per Edizione Scelte (S.P.E.S.) 1985 (facsimiles of ms. and first printed editions)

INSTRUMENTARIUM

Dan Laurin: *Recorders by Frederick Morgan, Daylesford, Australia:*

Stanesy model alto recorder, a=403 (A minor and C major sonatas)

Bizey model alto recorder, a=392 (F major sonata)

Bressan model alto recorder in E flat, a=415 (B flat major and G minor sonatas)

Recorder by Paul M. Whinray, Te Henga, New Zealand:

Stanesy model alto recorder, a=415 (D minor sonata)

Masaaki Suzuki: . . . *Harpsichord:* Willem Kroesbergen, Utrecht (French type after Couchet)

(A minor, C major and D minor Sonatas)

Positif organs:

E. Debaisieux (F major Sonata)

Marc Garnier, Mont Vouillot, France (B flat major and G minor Sonatas)

Keyboard technician: Toshihiko Umeoka

Hidemi Suzuki: *Cello:* Bart Visser, Zutphen, Holland 1994 after Hendrik Jacobs (late 17th century)

Bow: Luis-Emilio Rodriguez, The Hague, Holland 1995

Around 1724-26 **George Frideric Handel** wrote his six recorder sonatas, which are generally considered the finest in the Baroque repertory. Handel was at the height of his fame as an opera composer, writing such masterpieces as *Giulio Cesare* and preoccupied with the fortunes of his opera company, the Royal Academy of Music in London. The recorder, which had been the pre-eminent instrument for the gentleman amateur for forty years, was now on the decline, losing ground rapidly to the transverse flute. Why would he bother to write such sonatas?

The answer seems partly to lie in the concert scene of the day. The members of the opera orchestra supplemented their income by taking part in concerts, either in special concert halls such as Hickford's Room or in the intervals of performances at the opera house or theatres. Judging by the newspaper advertisements for these concerts, the woodwind players in the orchestra were among the leading concert performers. In particular, Jean Christian Kytch, a Dutchman who had arrived in London around 1707 and was now the first oboist in the orchestra, had close connections with Handel and often performed instrumental arrangements of Handel's opera arias in concert on oboe, bassoon and recorder. Kytch and the other opera oboists, John Festing, Richard Neale and Carl Friedrich Weidemann, would have been called upon to play the recorder from time to time in the orchestra, when the mood of an aria represented love, death or the supernatural. *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725), *Scipione* (1726), and *Alessandro* (1726) all included a few arias with recorder parts. The concerts thrived by presenting the newest music. It would have been quite natural for Kytch, especially, to have asked Handel to write him some recorder sonatas (as well as oboe and flute sonatas) for his concert appearances.

Starting in 1724, Handel gave figured bass lessons to Princess Anne, daughter of George II, and starting the following year to John Christopher Smith junior, the son of his amanuensis and principal copyist. To assist with these lessons Handel made fair copies of four of the recorder sonatas (A minor, C major, F major and G minor) with particularly rich figuring for practice material. Why he picked these pieces for the lessons, we don't know. Perhaps one of the Princess's own musicians liked the recorder and she accompanied him. Incidentally, the designations that Handel gave four of these sonatas – 'per flauto e cembalo' (for recorder and harpsichord) – imply the absence of a bass instrument, although his strong bass lines have almost invariably proved too tempting not to reinforce with a bass instrument (violoncello or viola da gamba) in modern performances.

Handel's recorder sonatas have a strange publication history. Five of them were first pub-

lished between 1726 and 1732 by the leading London publisher of the day, John Walsh, in a collection entitled *Sonates pour une traversiere, un violon ou hautbois con basso continuo*. Perhaps because he had obtained copies of the sonatas without the consent of the composer, he pretended that the publication was the work of Jeanne Roger, an Amsterdam publisher who had died in 1722, and he faked the title page to look like one of hers. In 1732 he republished the collection under his own imprint with an English title, *Solos for a German flute, a hoboy or violin with a thorough bass for the harpsicord or bass violin*, and the notoriously mis-spelt statement 'This is more Corect than the former Edition'. He later advertised this collection as Opus 1. Although the title mentions only transverse flute, oboe and violin as solo instruments for the sonatas, our four recorder sonatas have the expression 'flauto solo' at the foot of the first page of each sonata (flauto being the contemporaneous Italian term for recorder). The fifth recorder sonata, that in D minor, appeared in a transposed version in B minor for the flute.

The strange publication history continued into the 20th century. In 1948, the English musicologist Thurston Dart published an edition of three 'Fitzwilliam Sonatas' for recorder by Handel. He took the name from the Fitzwilliam Museum, Cambridge, where he discovered the manuscript of the sonatas. The first sonata was that in B flat major. The third was the D minor sonata, from which Dart omitted the last two movements. Dart concocted the second sonata from early drafts of the remaining two movements of the D minor sonata coupled with a minuet, probably for harpsichord, from elsewhere in the manuscript. There is no reason to perpetuate such fraud. The 'Fitzwilliam Sonatas' are represented in this recording only by Handel's original versions: the B flat major and D minor sonatas.

When the recorder was revived in the early 20th century after being little used during the 19th, the four Handel recorder sonatas from Opus 1 became the first pieces in the new recorder 'canon' (the standard works that everyone plays and listens to). Dart's 'Fitzwilliam Sonatas' seem to have been viewed with some suspicion until the 1960s, when the B flat major sonata and his truncated version of the D minor sonata were added to the canon. When the autograph manuscripts of all six sonatas finally became known in the late 1970s, it became possible to view the sonatas as a group, rather than as four plus two, and those manuscripts gave us a slightly different text that represented the composer's final thoughts on the pieces.

Although they have become over-familiar to recorder players, the appeal of Handel's sonatas still lies in their unpredictability. The style itself is an amalgam of vocal writing, straight out of the composer's opera arias, and an instrumental idiom learnt largely from Arcangelo Corelli, the great Italian late-Baroque master of the sonata and concerto grosso. The result features inventive

melodic lines in a frequently vocal manner, often incorporating surprising leaps and turns of phrase, widely varied phrase-lengths, and strong interplay between melody line and bass.

Sonata in A minor

The weighty, dotted bass of the first movement, which acts as an extended ostinato, is similar to those in two early vocal works of Handel's, 'Se non giunge quel momento' from the cantata *Filli adorata e cara* (Rome, 1708-09) and 'Pur ritorno a rimirarvi' from the opera *Agrippina* (Venice, 1709). The vocal quality of the recorder melody is enhanced by the short written-out cadenzas after the three internal cadences. The second movement is a 'buffo' rage aria of the kind normally written for bass voice, the humour coming from the contrast between the slow-moving melody in short gestures against the fast-moving bass generally in 'Alberti-bass' figuration. In the slow movement, the melody is again operatic in quality, inventive and unpredictable, starting with short gestures, then moving to longer lines. Handel used the material of the fourth movement as far back as the *Trio Sonata in G minor*, Op. 2 No. 2, probably written around 1700, and he kept coming back to it in an oboe concerto (1703-05), a harpsichord piece (1705-06), the aria 'Un pensiero nemico di pace' from the oratorio *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707), two further trio sonatas (c. 1718 and c. 1730), and the organ concerto, Op. 4 No. 3 (1735). Around the same time as the recorder sonata he wrote a similar version of the movement in C minor for violin (HWV 408). The melodic line is buoyant and its rapid descending gesture is imitated in the otherwise generally supportive bass.

Sonata in F major

The whole sonata has become even better known through the almost unchanged organ concerto, Op. 4 No. 5, that Handel fashioned from it in 1735. The initial slow movement is skilfully based on the opening rising third in the recorder, which is imitated, turned upside down, ornamented, and extended numerous times. In the following fast movement Handel demonstrates his skill at varying, extending and complementing the opening phrase as well as providing unexpected twists and turns in the passagework. The siciliana, although short, contains several melodic and harmonic surprises. The final movement, a giga, opens with one of Handel's most familiar melodies. It originated in two early works, a flute sonata and trio sonata for two recorders and continuo (c. 1707). But what was long-winded there is now a masterpiece of balanced and extended phrases, and the bass is given some splendid contrapuntal lines.

Sonata in C major

The opening slow movement begins with two balanced phrases, one smooth, the other dotted; then the material is spun out, with many pauses, and a significant leaping gesture. The following *Allegro* is an extended arrangement of the second part of the overture to Handel's opera *Scipione* (1726), which was scored for two oboes and strings. This explains the high bass line, some of which was originally set for violins. The contrapuntal interest is strong. The main material is introduced at the beginning: a fast-moving line in the bass against a slow-moving, rising line in the melody. The arioso-like third movement is borrowed from the F major oboe sonata (c. 1712-16) and its ostinato bass line is similar to that of the aria 'Tears are my Daily Food' in the fourth version of the sixth Chandos Anthem, *As Pants the Hart* (c. 1716-20). There is a striking gesture two-thirds of way through the movement where the melody comes in early against the ostinato. In the following gavotta the melody line has many surprising twists and turns; the opening material returns at end, complete and then with a *petite reprise*. The final *Allegro* is a *passepied* (fast minuet) with a stop-start melody line against a mainly running bass.

Sonata in D minor

This sonata has no fewer than seven movements. The opening slow one has thematic material reminiscent of the corresponding movement of the C minor oboe sonata (c. 1710-11). Its rather vocal quality is reinforced by the hocket-like exchange of single notes between melody and bass towards the end. The second movement is a sailor's hornpipe, rather like a minor-key version of the famous one from the *Water Music*, but in fact expanded from an aria in C minor for strings (HWV 355, c. 1710-12). Its maritime quality is maintained by the following movement, marked *Furioso* in the autograph manuscript, a tempestuous interchange of fast passagework between melody and bass. Then, after a short and rather angular *Adagio*, comes a smooth fugal movement (later published posthumously in two collections of keyboard fugues). The following *Andante* is built up from its opening phrase. Rounding out the sonata is a jaunty minuet in compound time, featuring much syncopation across the beat.

Sonata in B flat major

This is the shortest of the sonatas. The cheerful opening fast movement is an arrangement of the third part of the overture to *Scipione*, transposed from G major and omitting the viola line. It is followed by a brief *Adagio*, in which the melody is mainly given dotted rhythms against a 'walking' bass. Handel later used this movement in the organ concerto, Op. 4 No. 4 (1735). The

last movement, borrowed from the A major violin sonata, HWV 361, written at about the same time (c. 1725-26), is a giga with some striking ‘erupting’ gestures against an Alberti-like bass.

Sonata in G minor

The opening *Larghetto* features a rather vocal melodic line, ‘sighing’ motifs, and unexpected leaps in both melody and bass. The following *Andante* begins with a phrase lifted straight from Corelli, but continues surprisingly by being built from the ensuing ‘snapping’ figure in the melody and rapid falling gesture in the bass. Handel soon borrowed the movement for the flute sonata in E minor, HWV 379 (c. 1727-28). A brief slow movement in long notes cries out for embellishment by the soloist. The final gavotta is based on a movement called Aria from Georg Muffat’s *Armonico tributo* for string orchestra (1682). Handel must have loved the material for he recycled it through a cantata (1707), three operas (1709, 1723 and 1731), a flute sonata (c. 1727-28) and two organ concertos (1735 and 1750). This version is notable for its constant running bass, against which the melody seems almost incidental.

© Dr. David Lasocki 1999

A personal note

The Baroque had two beloved offspring: the Opera and the Sonata. The names are carelessly imprecise, on the verge of being risible: ‘Work’ and ‘Sound’. Their progenitors, the composers, were perhaps as confounded by their creations as the vagueness of the names might seem to indicate. Opera consists of a multimedia show with singing actresses and actors and, at times, huge machines for lighting and sonic effects; the sonata is an abstraction comprising almost any sort of sound. Perhaps they felt that they had started to investigate ideas and forms that could not yet be named.

In Boccaccio’s *Decamerone* from the middle of the 14th century we first read of a ‘modern’ concert situation, that is to say, people actually sitting and listening to music without either singing or dancing. Music now severed its links with text – links that had existed ever since Homer – and abandoned its functional purpose in such contexts as religious ritual and dance. Music had become its own master, had become abstract with its own norms. Music was now everything that was the case. In the visual arts it was not until some time into the twentieth century that Duchamp turned the work of art itself into art.

Instrumental music provided a formidable vehicle for the new type of artist, the modern

artist who dictates his or her own conditions. Liberated from the illustrative demands of the text and the strict requirements of religious ritual, the sonata broke new aesthetic ground. Its structural freedom encouraged experimentation. New characteristics and norms developed among composers and performers – often the same person as with jazz and pop musicians of our own time. The old forms gave way to new constructions such as *Affektenlehre* and encouraged greater freedom of musical expression. The performer was expected to have his own version of a work and to give his performances a personal character. Subjectivity was the order of the day – but guided by Good Taste, *Le bon goût*.

In 1700 the violinist Arcangelo Corelli published 12 violin sonatas, Op. 5, that were to become a model for almost all other composers during the rest of the 18th century. What was it that produced the lasting value in Corelli's art? Probably people were impressed by the balance of form and content, the composer's ability to evaluate the strength of an idea and to use it musically in accordance with this. Combined with Corelli's by no means spectacular exploitation of the solo instrument, this balance gave a mature and subtle impression and lent every piece an evident elegance that was very much admired. Generations of composers and performers felt called to relate themselves to such an artistic manifestation and almost all contemporary collections of sonatas offer reflections on Corelli's principles – some of them one might term direct paraphrases. The mirror became too clear.

When a form is considered perfect or when it defines a style there is always opposition to change – quite simply a reluctance to throw away knowledge that has been laboriously collected. Even the Baroque sometimes had difficulty in 'killing its own darlings'. Though not, for the most part, Handel. His recorder sonatas provide a rich catalogue of attempts at playing with form. The B flat major sonata has only three movements as opposed to the ambitious seven of the D minor. Handel's attitude to the recorder is also interesting: he treats it mainly as a melodic instrument with a strong *cantabile* vein. The lyrical element thus recurs in every movement at the expense of virtuosity. The melodies of the slow movements are, in some cases, so simple as to be almost naïve, but the lively exchange of chords in the continuo puts the drama onto the level of harmony and offers rich opportunities for extemporized decoration of the melody line.

In the relationship between the simple melodic material and the richly figured continuo part there lies an ideological judgement: harmony is more important than melody and melody develops from harmony. The opposite ideal, that melody was the origin of music, had numerous and powerful supporters. Rousseau was later to join battle with a forceful intellectual attack. Here Handel was conservatively old-fashioned and obtuse – in his old age he was a living ana-

chronism as opposed to his friend and correspondent Telemann who approached ever closer to the emerging Rococo.

Characteristic of Handel's recorder sonatas is the sense of form and the balance between the movements. Just like Corelli, Handel is able to extract the optimum from a musical idea. As an example I should like to mention the A minor sonata's first and second movements. In the fatefully motoric bass line of the first movement I can feel the wheel of fate, the unavoidable journey towards nothing, silence. The phrasing of the bass line is often totally at variance with the recorder's and one is obliged to round off certain phrases while beginning the next phrase. Such a technique – an elision – expresses restlessness, an inability to defend oneself, compulsion. Or that one has so much in one's heart that there is not time to relate it all. The weight of the harmonic language is colossal and the exchanges in the harmonic idiom offer us a *crescendo* that does not culminate until just before the end of the movement.

What can be added after that? What does Handel do? He puts all his eggs in one basket, producing a contrasting movement, a brutal movement that, in spite of the furious motoric aspect in the wildly virtuosic bass part, is completely static, almost grotesque. *Voilà!* Contrasts! *Cantabile* contra violence. Magnificent!

I first played this sonata in public during my audition for admission to the conservatory in Odense in 1974. I shall never forget it!

This recording took place during some remarkable days at the Shoin Chapel in Kobe in the lovely spring of 1998. We had rehearsed during intensive sessions interrupted by culinary exploits in one of the Bach Collegium Japan's offices which came increasingly to seem like a star restaurant. The reason for this lay in Yoshiya Hida's fantastic expertise, which daily brought ever more exotic dishes onto the table. Yoshiya went to the market every morning, well before any of the sleepy musicians had produced a note, and work in the kitchen seldom ended before midnight. Without such an exclusive feeling for quality this recording would not have become what we hope it is. Hidemi Suzuki also contributed rare recipes and a professional touch in the kitchen with razor-sharp knives that would daunt a normal Western chef. Even I drew breath in alarm, fearing lest the recording would end prematurely with a damaged cello finger.

I should like to thank my fellow musicians who fought bravely by my side – some of the sonatas seem, as the listener will hear, like veritable continuo concertos. Never before have I played beside a smouldering volcano! The recording would not be complete without thanking Mr. Hiroyuki Takeda, my friend and agent. Without his help this project would never have got under way since I should then not have met the two formidable musicians: Masaaki and Hidemi Suzuki.

Thanks are also due to my instrument makers, Fred Morgan and Paul Whinray who patiently seek to transform an incurable romantic's floral language into perfect instruments.

© *Dan Laurin 1999*

Dan Laurin has been busy on the international concert circuit since his London and Paris débuts in the late 1980s. He performs with his own groups as well as with orchestras such as the Drottningholm Baroque Ensemble, Bach Collegium Japan, Lithuanian Chamber Orchestra and Berlin Philharmonic Orchestra. Dan Laurin has commissioned several works for the recorder. His many masterclasses around the world provide numerous opportunities for promoting new ideas about the instrument and its expressive potential, and Dan Laurin is presently researching recorder acoustics and sound techniques. His many BIS recordings have earned him a Grammy Award as well as the Swedish Association of Composers' prize as best performer of Swedish contemporary music. Dan Laurin is assistant professor of the recorder at the Carl Nielsen Academy of Music in Odense, Denmark, and professor of recorder at the Hochschule für Künste in Bremen, Germany. He also teaches at the Royal Conservatory of Music in Copenhagen, Denmark. In 1997 he was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music.

Masaaki Suzuki was born in 1954 at Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Prof. Ton Koopman and Prof. Piet Kee. Having obtained Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (basso continuo) in 1980 and third prize in the Organ Competition in 1982 at the Vlaanderen Festival at Bruges, Belgium. Masaaki Suzuki enjoys an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has also been the Musical Director of the Bach Collegium Japan. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at the Tokyo National University of Fine Arts and Music.

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. 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.

Um 1724-26 schrieb **Georg Friedrich Händel** seine sechs Blockflötensonaten, die allgemein als die besten im Barockrepertoire eingestuft werden. Er stand damals auf dem Gipfel seines Ruhmes als Opernkomponist, schrieb Meisterwerke wie *Giulio Cesare* und war mit dem Wohlergehen seiner Operngesellschaft, der Londoner Royal Academy of Music, beschäftigt. Mit der Blockflöte, seit vierzig Jahren vorherrschendes Instrument unter den Amateuren höherer Kreise, ging es nun abwärts, und sie verlor rapide den Boden an die Querflöte. Warum sollte er nun eigentlich solche Sonaten schreiben?

Die Beschaffenheit des damaligen Konzertlebens scheint ein Teil der Antwort zu sein. Die Mitglieder des Opernorchesters ergänzten ihr Einkommen durch die Mitwirkung bei Konzerten, entweder in besonderen Konzertsälen wie Hickford's Room oder während der Pausen bei Vorstellungen im Opernhaus oder in den Theatern. Anhand der Zeitungsinserate für diese Konzerte kann man feststellen, daß die Holzbäser des Orchesters zu den führenden Konzertmusikern gehörten. Jean Christian Kytch, ein Holländer, der um 1707 nach London gekommen war und jetzt erster Oboist des Orchesters war, hatte ein besonders enges Verhältnis zu Händel und spielte bei Konzerten häufig Arrangements von Opernarien Händels auf Oboe, Fagott und Blockflöte. Vermutlich wurden Kytch und die übrigen Opernoboisten, John Festing, Richard Neale und Carl Friedrich Weidemann, gebeten, im Orchester gelegentlich Blockflöte zu spielen, wenn die Stimmung einer Arie Liebe, Tod oder Übernatürliches ausdrückte. In *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725), *Scipione* (1726) und *Alessandro* (1726) gibt es jeweils einige Arien mit Blockflötenstimmen. Dadurch, daß sie die neueste Musik brachten, entwickelten sich die Konzerte prächtig. Es wäre völlig natürlich gewesen, falls insbesondere Kytch Händel gebeten hätte, für seine Konzertauftritte einige Blockflötensonaten zu schreiben (sowie Oboen- und Flötensonaten).

Ab 1724 unterrichtete Händel die Prinzessin Anne, Tochter von George II., im Generalbaßspiel, vom folgenden Jahr ab auch John Christopher Smith jr., den Sohn seines Sekretärs und wichtigsten Kopisten. Als Hilfe bei diesen Unterrichtsstunden fertigte Händel Reinschriften von vier der Blockflötensonaten an (a-moll, C-Dur, F-Dur und g-moll), mit besonders reicher Ornamentik zu Übungszwecken. Wir wissen nicht, wieso er gerade diese Stücke für den Unterricht wählte. Vielleicht hatte einer der eigenen Musiker der Prinzessin die Blockflöte gern, und sie begleitete ihn. Die Bezeichnungen, die Händel vier dieser Sonaten gab – „per flauto e cembalo“ (für Blockflöte und Cembalo) – deuten das Fehlen eines Baßinstruments an, obwohl seine kraftvollen Baßlinien fast ausnahmslos zu verlockend wirkten, um bei modernen Aufführungen nicht durch ein Baßinstrument (Cello oder Viola da gamba) verstärkt zu werden.

Die Geschichte der Veröffentlichung von Händels Blockflötensonaten ist seltsam. Fünf von ihnen wurden zwischen 1726 und 1732 vom führenden Londoner Verleger von damals, John Walsh, erstmals herausgegeben, in einer Sammlung mit dem Titel *Sonates pour une traversière, un violon ou hautbois con basso continuo*. Vielleicht weil er die Kopien der Sonaten ohne die Einwilligung des Komponisten besorgt hatte, tat er, als ob die Ausgabe das Werk Jeanne Rogers sei, einer 1722 verstorbenen Amsterdamer Herausgeberin, und er gestaltete die Titelseite, damit sie wie eine der ihrigen aussehen sollte. 1732 gab er die Sammlung abermals heraus, jetzt mit seinem eigenen Impressum, mit dem englischen Titel *Solos for a German flute, a hoboy or violin with a thorough bass for the harpsichord or bass violin*, und mit der notorisch falsch geschriebenen Bemerkung „This is more Corect than the former Edition“ (Dies ist mehr Korekt als die frühere Ausgabe). Später machte er für diese Sammlung als Opus 1 Reklame. Obwohl der Titel nur Querflöte, Oboe und Violine als Soloinstrumente der Sonaten erwähnt, steht bei unseren vier Blockflötensonaten der Ausdruck „Flauto solo“ unten auf der ersten Seite jeder Sonate (*flauto* war der zeitgenössische italienische Ausdruck für Blockflöte). Die fünfte Blockflötensonate, in d-moll, erschien in einer transponierten Fassung in h-moll für Flöte.

Die seltsame Geschichte der Veröffentlichung wurde bis ins 20. Jahrhundert fortgesetzt. 1948 gab der englische Musikwissenschaftler Thurston Dart drei „Fitzwilliam-Sonaten“ für Blockflöte von Händel heraus. Er entnahm den Namen dem Fitzwilliam-Museum in Cambridge, wo er die Manuskripte der Sonaten entdeckte. Die erste Sonate war jene in B-Dur. Die dritte war die d-moll-Sonate, bei der Dart die beiden letzten Sätze wegließ. Dart stellte die zweite Sonate aus frühen Skizzen der restlichen zwei Sätze der d-moll-Sonate zusammen, in Verbindung mit einem Menuett, vermutlich für Cembalo, von anderswo im Manuskript. Es gibt keinen Grund, so eine Fälschung aufrechtzuerhalten. In der vorliegenden Aufnahme sind die „Fitzwilliam-Sonaten“ lediglich durch Händels Originalfassungen vertreten: die Sonaten in B-Dur bzw. d-moll.

Als die Blockflöte im frühen 20. Jahrhundert wieder belebt wurde, nachdem sie im 19. wenig verwendet worden war, wurden Händels vier Blockflötensonaten aus dem Opus 1 die ersten Stücke im neuen Blockflöten-„Kanon“ (jene Standardwerke, die jedermann spielt und anhört). Es scheint, daß Darts „Fitzwilliam-Sonaten“ mit etwas Argwohn betrachtet wurden, bis in den 1960er Jahren die B-Dur Sonate und seine gekürzte Fassung der d-moll-Sonate dem Kanon hinzugefügt wurden. Als die Manuskripte sämtlicher sechs Sonaten in den 1970er Jahren schließlich bekannt wurden, wurde es möglich, die Sonaten als Gruppe zu sehen, nicht als vier plus zwei, und die Manuskripte gaben uns einen etwas andersartigen Text, der die endgültigen Gedanken des Komponisten über die Stücke vermittelte. Obwohl sie den Blockflötenspielern über-

bekannt geworden sind, liegt der Reiz der Sonaten Händels in ihrer Unvorhersehbarkeit. Der Stil an sich ist die Verschmelzung eines direkt aus den Opernarien des Komponisten geholten Vokalsatzes mit einem instrumentalen Idiom, das er hauptsächlich von Arcangelo Corelli lernte, dem großen italienischen Barockmeister der Sonate und des Concerto grosso. Das Ergebnis weist erfinderische Melodielinien in einer stellenweise vokalen Art auf, häufig mit überraschenden Sprüngen und Wendungen der Phrasen, stark variierenden Phrasenlängen und einem kraftvollen Zusammenspiel von Melodielinie und Baß.

Sonate in a-moll

Der wuchtige, punktierte Baß des ersten Satzes, der als ausgedehntes Ostinato funktioniert, erinnert an jene in zwei frühen Händelschen Vokalwerken, „Se non giunge quel momento“ aus der Kantate *Filli adorata e cara* (Rom, 1708-09) und „Pur ritorno a rimirarvi“ aus der Oper *Agrippina* (Venedig, 1709). Der vokale Charakter der Blockflötenmelodie wird durch die kurzen, ausgeschriebenen Kadenzen nach den eingebauten Kadenzen verstärkt. Der zweite Satz ist eine „Buffo-Wutarie“ jener Art, die üblicherweise für eine Baßstimme geschrieben wird, bei der der Humor dem Kontrast zwischen der Melodie in langsamen, kurzen Phrasen und dem schnellen Baß, normalerweise einem Albertibaß, entspringt. Im langsamen Satz ist die Melodie wieder einmal opernhaft, erfinderisch und unvorhersagbar; sie beginnt mit kurzen Gesten, nach denen längere Linien folgen. Das Material des vierten Satzes hatte Händel bereits vor langer Zeit verwendet, in der Triosonate in g-moll, op. 2:2, vermutlich um 1700 geschrieben, und er sollte mehrmals dazu zurückkehren: in einem Oboenkonzert (1703-05), der Arie „Un pensiero nemico di pace“ aus dem Oratorium *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707), zwei weiteren Triosonaten (um 1718 bzw. 1730) und dem Orgelkonzert op. 4:3 (1735). Etwa um dieselbe Zeit wie die Blockflötensonate schrieb er eine ähnliche Fassung des Satzes in c-moll für Violine (HWV 408). Die Melodielinie ist elastisch, und ihre schnelle Abwärtsbewegung wird in dem ansonsten im allgemeinen unterstützenden Baß imitiert.

Sonate in F-Dur

Die ganze Sonate wurde durch das beinahe unveränderte Orgelkonzert op. 4:5 noch besser bekannt, das Händel aus ihr 1735 machte. Der langsame Satz am Anfang basiert geschickt auf der steigenden Terz der Blockflöte am Beginn, die imitiert wird, umgekehrt, verziert und mehrmals erweitert. Im folgenden schnellen Satz legt Händel sein Geschick an den Tag, indem er die Anfangsphrase variiert, erweitert und ergänzt, dazu noch unerwartete Biegungen und Windungen in

der Passagenarbeit. Die *Siciliana* ist zwar kurz, enthält aber mehrere melodische und harmonische Überraschungen. Der abschließende Satz, eine *Giga*, beginnt mit einer der bekanntesten Melodien von Händel. Ihr Ursprung war in zwei Werken, einer Flötensonate und einer Triosonate für zwei Blockflöten und Continuo (um 1707). Was bei diesen langgezogen war, ist jetzt ein Meisterwerk ausgeglichener und ausgedehnter Phrasen, und der Baß hat einige schöne kontrapunktische Linien bekommen.

Sonate in C-Dur

Der langsame Anfangssatz beginnt mit zwei ausgewogenen Phrasen, die eine sanft, die andere punktiert; dann wird das Material ausgesponnen, mit vielen Pausen und einer charakteristischen Sprungfigur. Das folgende *Allegro* ist ein erweitertes Arrangement des zweiten Teils von Händels Ouvertüre zur Oper *Scipione* (1726), die für zwei Oboen und Streicher gesetzt war. Dies erklärt die hohe Baßlinie, die ursprünglich teilweise für Violinen gesetzt war. Die Kontrapunktik ist von großem Interesse. Das Hauptmaterial wird am Anfang gebracht: eine schnelle Baßlinie und eine langsame, steigende Linie in der Melodie. Der ariosohafte dritte Satz ist der Oboensonate in F-Dur entlehnt (um 1712-16), und das Baßostinato erinnert an die Arie „Tears are my Daily Food“ (Tränen sind mein täglich Essen) in der vierten Fassung des sechsten Chandos Anthem, *As Pants the Hart* (um 1716-20). Es gibt eine auffallende Wendung nach etwa zwei Dritteln des Satzes, wo die Melodie früh gegen das Ostinato erscheint. In der folgenden *gavotta* hat die Melodielinie viele überraschende Biegungen und Windungen; letzten Endes kehrt das Anfangsmaterial zurück, komplett und dann mit einer kleinen Reprise. Das abschließende *Allegro* ist ein *passepied* (schnelles Menuett) mit einer „Halt-Start-Melodielinie“ gegen einen in der Hauptsache fließenden Baß.

Sonate in d-moll

Diese Sonate hat nicht weniger als sieben Sätze. Der langsame Satz am Anfang hat ein thematisches Material, das an den entsprechenden Satz der d-moll-Sonate für Oboe erinnert (um 1710-11). Der recht vokale Charakter wird durch den hockeyähnlichen Wechsel einzelner Töne zwischen Melodie und Baß gegen das Ende verstärkt. Der zweite Satz ist eine Seemannshornpipe, wie eine Mollfassung der berühmten Hornpipe aus der *Wassermusik*, aber mit dem Ursprung in einer Aria in c-moll für Streicher (HWV 355, um 1710-12). Der Meerescharakter wird vom folgenden Satz aufrechterhalten (in zwei Sammlungen mit Fugen für Tasteninstrumente postum erschienen). Das folgende *Andante* ist aus seiner Anfangsphrase aufgebaut. Die Sonate

wird von einem fröhlichen Menuett in zusammengesetztem Rhythmus abgerundet, mit vielen Synkopen über die starken Takteile hinweg.

Sonate in B-Dur

Dies ist die kleinste der Sonaten. Der fröhliche, schnelle Anfangssatz ist ein Arrangement des dritten Teils der Ouvertüre zu *Scipione*, von G-Dur unter Weglassen der Bratschenstimme transponiert. Es folgt ein kurzes *Adagio*, wo die Melodie hauptsächlich punktierte Rhythmen hatte, gegen einen „gehenden“ Baß. Händel verwendete später diesen Satz im Orgelkonzert op. 4:4 (1735). Der letzte Satz, der um etwa dieselbe Zeit (um 1725-26) geschriebenen Violinsonate in A-Dur, HWV 361 entnommen, ist eine *giga* mit einigen auffallenden, „explodierenden“ Passagen gegen einen Baß mit Alberti-Charakter.

Sonate in g-moll

Das *Larghetto* am Anfang hat eine recht vokale melodische Linie, „seufzende“ Motive und unerwartete Sprünge in Melodie und Baß. Das folgende *Andante* beginnt mit einer direkt von Corelli abgeschriebenen Phrase, setzt aber überraschend fort, indem es auf der folgenden, „schnappenden“ Figur in der Melodie und einem schnell fallenden Gebilde im Baß basiert. Händel übernahm bald den Satz für die Flötensonate in e-moll, HWV 379 (um 1727-28). Ein kurzer langsamer Satz in langen Notenwerten förmlich schreit nach Verzierungen durch den Solisten. Die abschließende *gavotta* basiert auf einem Satz mit dem Titel *Aria* aus Georg Muffatts *Armonico tributo* für Streichorchester (1682). Händel muß dieses Material geliebt haben, denn er verwendete es auch in einer Kantate (1707), drei Opern (1709, 1723 und 1731), einer Flötensonate (um 1727-28) und zwei Orgelkonzerten (1735 bzw. 1750). Diese Fassung fällt durch ihren beständig laufenden Baß auf, im Kontrast zu welchem die Melodie nahezu nebensächlich wirkt.

© Dr. David Lasocki 1999

Eine persönliche Anmerkung

Der Barock hatte zwei geliebte Abkömmlinge: die Oper und die Sonate. Die Namen sind nachlässig unpräzise, nahezu lachhaft: „Arbeit“ und „Klang“. Ihre Ahnen, die Komponisten, waren vielleicht von ihren Werken so verworren wie es die vagen Namen anzudeuten scheinen. Die Oper: eine Multimedienshow mit singenden Schauspielerinnen und Schauspielern, manchmal auch mit gewaltigen Maschinen für Licht- und Geräuscheffekte; die Sonate: eine Abstraktion,

die nahezu jeglichen Klang umfassen kann. Vielleicht fühlten sie, daß sie Ideen und Formen zu erforschen begonnen hatten, die noch nicht getauft werden konnten.

In Bocaccios *Decamerone* aus der Mitte des 14. Jahrhunderts lesen wir erstmals von einer „modernen“ Konzertsituation, wo die Menschen sitzen und Musik anhören, ohne mitzusingen oder zu tanzen. Die Musik hatte jetzt ihre Verbindung zum Text getrennt – eine Verbindung, die es seit Homer gegeben hatte – und auf ihre Funktion in anderen Zusammenhängen verzichtet, bei religiösen Ritualen oder als Tanzmusik. Die Musik war ihr eigener Herr geworden, abstrakt und normgebend. Jetzt war die Musik alles, was der Fall war. In der bildenden Kunst sollte es bekanntlich noch lange dauern bis Duchamp im 20. Jahrhundert das Kunstwerk selbst zu Kunst machte.

Die Instrumentalmusik wurde ein formidables Medium für den neuartigen Künstler, den modernen Künstler, der seine eigenen Bedingungen diktiert. Von den illustrativen Erfordernissen des Texts und den notwendigen Ritualen der Religion befreit bricht die Sonate neuen Boden auf dem Gebiet der Ästhetik. Ihre strukturelle Freiheit fordert zu Experimenten heraus. Neue Eigenschaften und Normen entwickeln sich beim Komponisten und beim Interpreten – zumeist in einer Person vereinigt, wie bei den Pop- und Jazzmusikern unserer Tage. Die veralteten Formen wichen neuen Konstruktionen, wie beispielsweise der Affektenlehre, und förderten eine größere Freiheit des musikalischen Ausdrucks. Vom Interpreten wurde erwartet, daß er eine eigene Fassung eines Werks haben sollte, und daß er seinen Aufführungen ein eindeutiges, eigenes Gepräge geben sollte. Die Subjektivität stand an der Tagesordnung, allerdings vom guten Geschmack, dem *Bon Goût* geführt.

1700 gab der Violinist Arcangelo Corelli zwölf Violinsonaten op.5 heraus, die praktisch allen Komponisten im 18. Jahrhundert als Vorbild dienen sollten. Was war denn der bleibende Wert in Corellis Kunst? Vermutlich wurde man vom Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt beeindruckt, d.h. von der Fähigkeit des Komponisten, die Haltbarkeit der eigenen Idee zu bewerten, und sie dementsprechend musikalisch auszunützen. In Kombination mit Corellis keineswegs spektakulärer Verwendung des Soloinstruments erweckte dies einen ausdrucksvollen und reifen Eindruck, und gab jedem Werk eine selbstverständliche Eleganz, die hoch bewundert wurde. Generationen von Komponisten und Instrumentalisten fühlten sich angeregt, sich an so eine künstlerische Manifestation zu halten, und nahezu sämtliche Sonatensammlungen der damaligen Zeit bieten Spiegelungen von Corellis Grundsätzen; manchmal kann man von direkten Paraphrasen sprechen. Das Spiegelbild wurde allzu klar.

Wenn eine Form als perfekt bezeichnet wird, oder einen Stil definiert, tritt stets ein Wider-

stand gegen Veränderungen ein, eine Abneigung dagegen, ein mühsam erworbenes Können zu verwerfen. Auch der Barock fand es manchmal schwer „to kill one's darlings“. Nicht so Händel, jedenfalls meistens. Seine Blockflötensonaten bieten eine reiche Auswahl an Versuchen, mit der Form zu spielen. Die B-Dur-Sonate hat nur drei Sätze, im Gegensatz zu den ambitionierten sieben der d-moll-Sonate. Händels Einstellung zur Blockflöte ist auch interessant: er behandelt sie hauptsächlich als Melodieinstrument mit einer ausgeprägten Cantabile-Ader. Das Kantabile ist also in sämtlichen Sätzen zu finden, auf Kosten jeglicher Virtuosität. Die Melodik der langsamen Sätze ist in manchen Fällen schlicht auf der Grenze zur Naivität, aber der eifrige Akkordwechsel im Continuo bringt das Drama auf die harmonische Ebene und bietet reiche Möglichkeiten zu extemporierten Verzierungen der Oberstimme.

Im Verhältnis zwischen der schlichten Melodik und den reich bezifferten Continuostimmen liegt auch eine ideologische Stellungnahme: die Harmonik ist wichtiger als die Melodik, die Melodik entspringt der Harmonik. Das entgegengesetzte Ideal, die Melodie als Ursprung der Musik, hatte zahlreiche und mächtige Befürworter; später sollte sich Rousseau mit einer enormen intellektuellen Breitseite in den Kampf mischen. Hier ist Händel konservativ altmodisch und barock umständlich – als alter Mann ist er ein lebender Anachronismus, zum Unterschied von seinem besten Freund und Briefpartner Telemann, der sich immer mehr dem zarten Rokoko näherte.

Charakteristisch für Händels Blockflötensonaten ist das Formgefühl und die Ausgewogenheit zwischen den Sätzen. Wie Corelli ist Händel imstande, aus einem musikalischen Gedanken das Optimale zu holen. Als Beispiel möchte ich den ersten und den zweiten Satz der a-moll-Sonate erwähnen. In der schicksalsschwer motorischen Baßlinie des ersten Satzes fühle ich das Rad des Schicksals, die unvermeidliche Fahrt ins Nichts, Schweigen. Die Phrasierungen im Baß sind häufig ganz anders als jene der Flöte, und manche Phrasen müssen mit dem Beginn der nächsten abgerundet werden. Diese Art Technik, eine Elision, bringt Rastlosigkeit, die Unfähigkeit sich zu verteidigen, Zwang zum Ausdruck. Oder daß man so viel im Herzen hat, daß es keine Zeit gibt, alles zu erzählen. Die Wucht der harmonischen Sprache ist enorm, und die Übersetzung in der harmonischen Sprache ergibt ein Crescendo, dessen Höhepunkt erst gerade vor dem Ende des Satzes eintrifft.

Was kann man danach noch hinzufügen? Was macht Händel? Er setzt alles auf eine Karte und kontrastiert mit einem brutalen Satz, der trotz aller furioser Motorik in der schwindelerregend virtuellen Baßstimme völlig statisch ist, fast grotesk! *Voilà!* Kontraste! Cantabile contra Gewalt. Außerordentlich!

Diese Sonate spielte ich erstmals öffentlich bei meiner Aufnahmeprüfung ins Konservatorium in Odense 1974. Ich vergesse sie nie!

Diese Aufnahme fand statt während ereignisreicher Tage in der Shoin-Kapelle zu Kobe im wunderbaren Frühling 1998. Das Trio hatte bei einigen intensiven Sitzungen geprobt, die von wunderbaren kulinarischen Sitzungen in einem Büroraum des Bach Collegium Japan unterbrochen wurden, der immer mehr wie ein Spitzenrestaurant wirkte. Der Grund lag in Yoshiya Hidas phantastischen Fähigkeiten, die täglich die ausgesuchtesten Speisen auf den Tisch brachten, in Mengen, die sogar den Hunger eines Skandinaviens stillen konnten. Yoshiya begab sich morgens zum Markt lang bevor schlaftrunkene Musiker die ersten Töne gespielt hatten, und die Küchenarbeit endete selten vor Mitternacht. Ohne dieses exklusive Qualitätsgefühl wäre diese Aufnahme nicht das geworden, was sie hoffentlich ist. Auch Hidemi Suzuki trug mit seltenen Rezepten bei, und mit der professionellen Handhabung rasiermesserscharfer Klingen, die einen abendländischen Koch erschrecken würden. Auch ich holte den Atem und sah vor mir, wie die Aufnahme aufgrund eines verletzten Cellofingers vorzeitig beendet werden mußte.

Ich möchte meinen Mitmusikern danken, die mutig an meiner Seite kämpften – einige der Sonaten nahmen, wie der Hörer merken wird, die Form veritabler ContinuoKonzerte an. Nie zuvor spielte ich neben einem schwelenden Vulkan! Ohne einen Dank an Hiroyuki Takeda, meinen lieben Freund und Impresario, wäre die Aufnahme nicht komplett. Ohne ihn hätte dieses Unternehmen nie durchgeführt werden können, denn es wäre mir nicht vergönnt gewesen, Masaaki und Hidemi Suzuki, die beiden formidablen Musiker, kennenzulernen.

Dank auch meinen Instrumentbauern, Fred Morgan und Paul Whinray, enge Freunde seit vielen Jahren, die geduldig die Blumensprache des unverbesserlichen Romantikers in perfekte Instrumente umzusetzen versuchen.

© *Dan Laurin 1999*

Dan Laurin ist seit seinem Londoner und Pariser Debut in den späten 80er Jahren aktiv im internationalen Konzertleben. Dabei musiziert er sowohl mit seinem eigenen Ensemble als auch mit Orchestern wie dem Drottningholmer Barockensemble, dem Bach Collegium Japan, dem Litauischen Kammerorchester oder den Berliner Philharmonikern. Dan Laurin hat verschiedene Kompositionen für Blockflöte in Auftrag gegeben. Seine weltweit stattfindenden Meisterkurse bieten ihm vielfältige Möglichkeiten, seine innovativen Ideen über die Blockflöte und ihr expressives Potential darzustellen. Derzeit untersucht Dan Laurin akustische Fragen der Blockflöte

und unterschiedliche Techniken der Klangerzeugung. Seine vielzähligen BIS-Einspielungen erhielten einen Grammy Award und einen Preis des schwedischen Komponistenverbandes für die beste Wiedergabe zeitgenössischer schwedischer Musik. Dan Laurin ist Assistenz-Professor für Blockflöte an der Carl Nielsen Musikakademie in Odense (Dänemark) und Professor für Blockflöte an der Hochschule für Künste in Bremen. Zusätzlich unterrichtet er am Königlichen Musik-konservatorium in Kopenhagen. 1997 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikalischen Akademie gewählt.

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort. Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan. Er ist Professor für Orgel und Cembalo an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio.

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 Gesamtjapanischen 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). 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.

George Frideric Haendel écrit six sonates pour flûte à bec vers 1724-26; elles sont généralement considérées comme les meilleures du répertoire baroque. Haendel était au sommet de sa réputation comme compositeur d'opéra, écrivant des chefs-d'œuvre comme *Giulio Cesare* et préoccupé de la fortune de sa compagnie d'opéra, l'Académie Royale de Musique à Londres. La flûte à bec, qui avait été l'instrument préféré du gentilhomme amateur depuis 40 ans, était maintenant en déclin, perdant rapidement sa place au profit de la flûte traversière. Pourquoi Haendel devait-il prendre la peine d'écrire de telles sonates?

La réponse semble se trouver en partie sur la scène de concert de l'époque. Les membres de l'orchestre de l'opéra augmentaient leurs revenus en participant à des concerts, soit dans des salles de concert spéciales comme la Hickford's Room ou dans les entractes de représentations à l'opéra ou au théâtre. A en juger par les annonces de journaux pour ces concerts, les joueurs d'instruments à vent de l'orchestre se trouvaient parmi ceux qui donnaient le plus de concerts. En particulier Jean Christian Kytch, un Hollandais arrivé à Londres vers 1707 et alors premier hautboïste de l'orchestre, avait des liens étroits avec Haendel et jouait souvent des arrangements instrumentaux des arias d'opéra de Haendel en concert sur le hautbois, le basson et la flûte à bec. Kytch et les autres hautboïstes de l'opéra, John Festing, Richard Neale et Carl Friedrich Weidemann, pourraient avoir été appelés à jouer de la flûte à bec de temps en temps à l'orchestre, quand l'atmosphère d'une aria représentait l'amour, la mort ou le surnaturel. *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725), *Scipione* (1726) et *Alessandro* (1727) renfermaient tous quelques arias avec des parties de flûte à bec. Les concerts réussissaient en présentant la musique la plus nouvelle. Il aurait été tout naturel à Kytch surtout, d'avoir demandé à Haendel de lui écrire quelques sonates pour flûte à bec (ainsi que des sonates pour hautbois et pour flûte) pour ses concerts.

A partir de 1724, Haendel donna des cours de basse chiffrée à la princesse Anne, fille de Georges II et, l'année suivante, à John Christopher Smith junior, le fils de son secrétaire et principal copiste. Pour compléter ces leçons, Haendel fit des copies propres de quatre des sonates pour flûte à bec (la mineur, do majeur, fa majeur et sol mineur) avec un chiffrage particulièrement riche pour des fins de pratique. On ignore pourquoi il choisit ces pièces pour les leçons. L'un des propres musiciens de la princesse aimait peut-être la flûte à bec et elle l'accompagnait. A propos, les désignations données par Haendel à quatre de ces sonates – “per flauto e cembalo” (pour flûte à bec et clavecin) – impliquent la présence d'un instrument de basse, quoique ses fortes lignes de basse ont presque toujours été trop tentantes pour ne pas les renforcer avec un instrument de basse (violoncelle ou viole de gambe) dans les exécutions modernes.

Les sonates pour flûte à bec de Haendel ont une étrange histoire de publication. Cinq d'entre elles furent d'abord publiées entre 1726 et 1732 par le plus important éditeur de Londres de l'époque, John Walsh, dans une collection intitulée *Sonates pour une traversière, un violon ou hautbois con basso continuo*. Pour quelque raison, peut-être parce qu'il avait obtenu des copies des sonates sans le consentement du compositeur, il prétendit que la publication était l'œuvre de Jeanne Roger, une éditrice d'Amsterdam qui était morte en 1722, et il fit une page de titre qui ressemble à l'une des siennes. En 1732, il republia la collection avec sa propre marque et un titre anglais, *Solos for a German flute, a hoboy or violin with a thorough bass for the harpsicord or bass violin* et la phrase à la faute d'épellation notoire "This is more Corect than the former Edition". Il annonça plus tard cette collection comme l'opus 1. Quoique le titre ne mentionne que la flûte traversière, le hautbois et le violon comme instruments solos pour les sonates, nos quatre sonates pour flûte à bec ont l'expression "flauto solo" en bas de la première page de chaque sonate (*flauto* étant le terme italien contemporain pour flûte à bec). La cinquième sonate pour flûte à bec, celle en ré mineur, sortit dans une version transposée en si mineur pour la flûte.

L'étrange histoire de la publication continua au 20^e siècle. En 1948, le musicologue anglais Thurston Dart publia une édition de trois "Sonates Fitzwilliam" pour flûte à bec de Haendel. Il prit le nom du musée Fitzwilliam à Cambridge où il découvrit le manuscrit des sonates. La première sonate était celle en si bémol majeur. La troisième était la sonate en ré mineur de laquelle Dart omit les deux derniers mouvements. Dart fabriqua la deuxième sonate à partir de vieux brouillons des deux mouvements restants de la sonate en ré mineur auxquels il ajouta un menuet, probablement pour clavecin, d'ailleurs dans le manuscrit. Il n'y a pas de raison de perpétuer une telle fraude. Les "Sonates Fitzwilliam" sont représentées sur cet enregistrement par les versions originales seulement de Haendel: les sonates en si bémol majeur et en ré mineur.

A la renaissance de la flûte à bec au début du 20^e siècle après avoir été peu en usage au 19^e, les quatre sonates pour flûte à bec de l'opus 1 de Haendel devinrent les premières pièces dans le nouveau "canon" de flûte à bec (les œuvres standard que tout un chacun joue et écoute). Les "Sonates Fitzwilliam" de Dart semblent avoir été considérées avec un peu de scepticisme jusqu'aux années 1960 quand la sonate en si bémol majeur et sa version truquée de la sonate en ré mineur furent ajoutées au canon. Quand les manuscrits autographes de toutes les six sonates furent finalement connus à la fin des années 1970, il devint possible de voir les sonates comme un groupe plutôt que comme quatre plus deux, et ces manuscrits nous donnèrent un texte légèrement différent de celui représenté par les dernières pensées du compositeur sur les pièces. Quoi-

qu'elles soient devenues surpopulaires chez les joueurs de flûte à bec, l'attrait des sonates de Haendel repose toujours sur leur caractère imprévisible. Le style lui-même est un amalgame d'écriture vocale sortant directement des arias d'opéra du compositeur, et un idiome instrumental appris surtout d'Arcangelo Corelli, le grand maître italien du haut baroque de la sonate et du concerto grosso. Le résultat présente des lignes mélodiques ingénieuses à la manière fréquemment vocale, incorporant souvent des sauts et tournures de phrases surprenantes, des longueurs de phrases très variées et un dialogue nourri entre la ligne mélodique et la basse.

Sonate en la mineur

La basse lourde et pointée du premier mouvement, servant d'ostinato prolongé, est semblable à celle des deux premières œuvres vocales de Haendel, "Se non giunge quel momento" de la cantate *Filli adorata e cara* (Rome, 1708-09) et "Pur ritorno a rimirarvi" de l'opéra *Agrippina* (Venise, 1709). La qualité vocale de la mélodie de flûte à bec est relevée par les brèves cadences écrites après les trois cadences internes. Le second mouvement est une aria de rage "buffa" de la sorte écrite normalement pour voix de basse, l'humour provenant du contraste entre la mélodie au mouvement lent en gestes brefs contre la basse rapide, généralement une "basse d'Alberti". Dans le mouvement lent, la qualité de la mélodie rappelle encore l'opéra, imaginative et imprévisible, commençant par des gestes courts, puis se mouvant en lignes plus longues. Haendel utilisa le matériel du quatrième mouvement de sa vieille *Sonate en trio en sol mineur* op. 2 no 2, écrite probablement vers 1700, et il y revint encore dans un concerto pour hautbois (1703-05), une pièce pour clavecin (1705-06), l'aria "Un pensiero nemico di pace" de l'oratorio *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707), deux autres sonates en trio (c. 1718 et c. 1730) et le *Concerto pour orgue* op. 4 no 3 (1735). Vers le même temps que la composition de la sonate pour flûte à bec, il écrivit une version semblable du mouvement en do mineur pour violon (HWV 408). La ligne mélodique est pleine d'allant et son rapide mouvement descendant est imité par la basse qui sert autrement généralement de support.

Sonate en fa majeur

La sonate en entier est devenue encore mieux connue grâce au presque identique concerto pour orgue op. 4 no 5 que Haendel en tira en 1735. Le mouvement lent initial est habilement basé sur la tierce ascendante du début à la flûte à bec qui est imitée, inversée, ornementée et étendue plusieurs fois. Dans le mouvement rapide suivant, Haendel démontre sa maîtrise dans la variation, l'extension et l'achèvement de la phrase initiale tout en fournissant des tournures et des

tournants inattendus dans le travail de passages. Quoique brève, la *siciliana* renferme plusieurs surprises mélodiques et harmoniques. Le mouvement final, *a giga*, s'ouvre sur l'une des mélodies les plus familières de Haendel. Elle provient de deux œuvres antérieures, une sonate pour flûte et une sonate en trio pour deux flûtes à bec et continuo (c. 1707). Mais ce qui était interminable alors est maintenant un chef-d'œuvre de phrases équilibrées et prolongées, et la basse porte des lignes contrapuntiques splendides.

Sonate en do majeur

Le mouvement lent d'ouverture commence avec deux phrases équilibrées, l'une lisse, l'autre pointée; puis le matériel est déroulé, entrecoupé de plusieurs silences et un mouvement important de sauts. L'*allegro* suivant est un arrangement prolongé de la seconde partie de l'ouverture de l'opéra *Scipione* (1726) de Haendel, pour deux hautbois et cordes. Ceci explique la ligne de basse élevée dont une partie était originalement donnée aux violons. L'intérêt contrapuntique est fort. Le matériel principal est introduit au début: une ligne au mouvement rapide à la basse contre une ligne ascendante, au mouvement lent, à la mélodie. Le troisième mouvement de style arioso est emprunté de la *Sonate pour hautbois* en fa majeur (c. 1712-16) et sa ligne de basse ostinato est semblable à celle de l'aria "Tears are my Daily Food" dans la quatrième version de la sixième "Chandos Anthem", *As Pants the Hart* (c. 1716-20). Aux deux tiers du mouvement, on trouve un geste frappant où la mélodie entre trop tôt par rapport à l'ostinato. Dans la gavotte suivante, la mélodie renferme plusieurs tournures et tournants surprenants; le matériel d'ouverture revient à la fin, complet et avec une *petite reprise*. L'*allegro* final est un passe-pied (menuet rapide) avec une ligne mélodique d'arrêt-départ contre une basse généralement courante.

Sonate en ré mineur

Cette sonate n'a pas moins de sept mouvements. Le premier, lent, expose un matériel thématique rappelant celui du mouvement correspondant de la sonate en do mineur pour hautbois (c. 1710-11). Sa qualité plutôt vocale est renforcée par l'échange en hoquet de notes isolées entre la mélodie et la basse vers la fin. Le second mouvement est une matelote de marin, semblable à une version mineure de la célèbre matelote de *Water Music*, mais en fait étendue en une aria en do mineur pour cordes (HWV 355, c. 1710-12). Sa qualité maritime est maintenue par le mouvement suivant marqué *Furioso* dans le manuscrit autographe, une alternance orageuse de passages entre la mélodie et la basse. Puis, après un *adagio* bref et plutôt angulaire, suit un doux mouvement fugué (publié plus tard posthume dans deux collections de fugues pour clavier).

L'*andante* suivant est bâti à partir de sa phrase d'ouverture. Un menuet enjoué termine la sonate en mesures composées aux nombreuses syncopes.

Sonate en si bémol majeur

C'est la plus courte des sonates. Le joyeux et vif premier mouvement est un arrangement de la troisième partie de l'ouverture de *Scipione*, transposée de sol majeur et sans ligne d'alto. Il est suivi d'un bref *adagio* où la mélodie est donnée surtout à des rythmes pointés contre une basse "de marche". Haendel utilisa ce mouvement plus tard dans le *Concerto pour orgue* op.4 no 4 (1735). Le dernier mouvement, emprunté de la sonate pour violon en la majeur HWV 361, écrite vers la même époque (c.1725-26), est une *giga* avec des gestes "d'éruption" frappants contre une basse d'Alberti.

Sonate en sol mineur

Le *largo* d'ouverture présente une ligne mélodique plutôt vocale, des motifs de "soupir" et des sauts inattendus à la mélodie et à la basse. L'*andante* suivant commence par une phrase en provenance directe de Corelli mais, chose étonnante, il est ensuite bâti sur la figure suivante "claquante" à la mélodie et un geste rapide et descendant à la basse. Haendel emprunta peu après le mouvement pour la *Sonate pour flûte* en mi mineur HWV 379 (c.1727-28). Un bref mouvement lent en notes longues exige des ornements de la part du soliste. La *gavotta* finale repose sur un mouvement appelé Aria de l'*Armonico tributo* pour orchestre à cordes (1682) de Georg Muffat. Haendel doit avoir aimé le matériel parce qu'il le recycla pour une cantate (1707), trois opéras (1709, 1723 et 1731), une sonate pour flûte (c.1727-28) et deux concertos pour orgue (1735 et 1750). Cette version est remarquable pour sa basse en mouvement constant contre laquelle la mélodie semble presque accessoire.

© Dr David Lasocki 1999

Un commentaire personnel

Le baroque a donné naissance à deux enfants de l'amour: l'opéra et la sonate. Les noms sont d'une imprécision nonchalante à la limite du ridicule: "Œuvre" et "Son". Leurs vrais pères, les compositeurs, se tenaient peut-être tout aussi perplexes devant leurs créations que les noms sont vagues. L'une est un spectacle multidisciplinaire avec des comédiens qui chantent et un bataillon de machines pour les effets de lumière et de son; l'autre est une abstraction, un son qui en

gros peut sonner n'importe comment. On sentait peut-être qu'on avait commencé l'examen d'une idée et d'une forme qui ne pouvaient tout simplement pas encore être nommées.

Dans *Decamerone* de Boccaccio datant du milieu du 14^e siècle, on lit pour la première fois une description de situation de concert "moderne", c'est-à-dire que des gens sont assis et écoutent de la musique sans chanter ni danser eux-mêmes; la musique a maintenant laissé son lien avec le texte – un lien qui avait existé depuis Homère – ou une fonction de service dans d'autres situations comme de la musique de fond lors de cérémonies cultuelles ou de la musique de danse. La musique est devenue suffisante à elle-même, abstraite, une norme en soi. La musique est maintenant tout ce qui est le cas. Dans le monde du dessin, il a fallu attendre que Duchamp au 20^e siècle fasse un art de l'objet d'art et désacralise l'art.

La musique instrumentale devient un excellent véhicule pour le nouveau type d'art, l'artiste moderne qui dicte ses propres conditions. Libérée des exigences du texte et des rites nécessaires de la religion, la sonate défriche un nouveau terrain dans le domaine de l'esthétique; sa liberté structurelle encourage l'expérimentation. De nouvelles qualités et normes se développent chez les compositeurs et les interprètes – qui étaient souvent la même personne, comme les musiciens pop et de jazz de notre temps. Les formes anciennes firent place à de nouvelles constructions comme par exemple le système de l'émotion et encouragèrent une plus grande liberté dans l'expression musicale. On attendait que l'interprète ait une version personnelle d'une œuvre, qu'il signe une exécution de son empreinte indiscutablement personnelle. La subjectivité est le signe de la noblesse – mais guidée par le bon goût.

En 1700, le violoniste Arcangelo Corelli publia 12 sonates pour violon op.5 qui devaient servir de modèle pour presque tous les compositeurs du reste du 18^e siècle. Quelle était donc la valeur permanente dans l'art de Corelli? On était probablement impressionné par l'équilibre entre la forme et le contenu, c'est-à-dire l'adresse du compositeur à apprécier la durée de sa propre idée et à en tirer conformément profit musicalement. Allié à l'utilisation en rien spectaculaire de Corelli de l'instrument solo, cet équilibre donna une impression nuancée et mûre et conféra à chaque œuvre une élégance évidente qui fut énormément admirée. Des générations de compositeurs et d'instrumentalistes se sentirent poussés à conserver une telle manifestation artistique et, en gros, toutes les collections de sonates de l'époque offrent des réflexions sur les principes de Corelli; on peut parfois parler de paraphrases directes. L'image du miroir devint trop claire.

Quand une forme est considérée comme sûre ou qu'elle définit un style, on voit apparaître une résistance envers tout changement, tout simplement un refus de rejeter une connaissance

acquise avec peine. Même le baroque pouvait parfois trouver dur “de tuer ses chéris”. Mais pas Haendel, au moins pas pour la plupart des choses. Ses sonates pour flûte à bec offrent un vaste éventail d’essais de jouer avec la forme. La *Sonate en si bémol majeur* n’a que trois mouvements alors que l’ambitieuse *Sonate en ré mineur* en compte sept – un geste marquant. La vue de Haendel sur la flûte à bec est aussi intéressant: elle est un instrument mélodique par excellence dans son traitement instrumental, avec un côté *cantabile* prononcé qui se retrouve ainsi dans tous les mouvements, aux dépens de toute virtuosité. Le mélodie des mouvements lents est parfois simple à la limite du naïf, mais la fougueuse progression d’accords dans le continuo dramatise le plan harmonique et offre de nombreuses possibilités d’ornementation improvisée dans la voix supérieure.

Une position idéologique se trouve aussi dans le rapport entre la mélodie simple et les voix du continuo richement chiffrées: l’harmonie est plus importante que la mélodie, la mélodie découle de l’harmonie. L’idéal contraire, la mélodie comme origine de la musique, avait de nombreux et puissants défenseurs; plus tard, Rousseau devait se mêler à la bataille avec un flanc intellectuel énorme. Haendel est ici un conservateur vieux jeu au formalisme baroque; dans ses vieux jours, il était un anachronisme vivant, contrairement à son meilleur ami et correspondant Telemann qui se rapprochait de plus en plus du rococo naissant.

La caractéristique des sonates pour flûte à bec de Haendel est le principe de la forme et l’équilibre entre les mouvements. Tout comme Corelli, Haendel réussit toujours à tirer le meilleur d’une idée musicale. Je voudrais donner comme exemple les premier et second mouvements de la sonate en la mineur. Dans la basse fatalement motorisée du premier mouvement, je sens la roue du destin, le voyage inévitable vers le néant, le silence. Les phrases de la basse vont souvent à rebours de celles de la flûte et la fin d’une phrase marque souvent le début de la suivante. Une telle technique – une élosion – marque la nervosité, l’inaptitude à se défendre, l’obligation. Ou qu’on en a tellement sur le cœur qu’on n’a pas le temps de finir. Le poids du langage harmonique est colossal et l’échange dans la langue harmonique offre un *crescendo* qui culminera juste avant la fin du mouvement. Que peut-on ajouter à cela? Que fait Haendel? Il mise tout sur une carte et il fait contraste avec un mouvement brutal qui, malgré toute la furie moteur dans la basse à la virtuosité époustouflante, est tout à fait statique, presque grotesque! Voilà! Des contrastes! *Cantabile* contre violence. Magnifique!

J’ai joué cette sonate pour la première fois en public à mon examen d’admission au conservatoire d’Odense en 1974. Je ne l’oublierai jamais!

Cet enregistrement a eu lieu pendant quelques jours bien remplis à la chapelle Shoin à Kobe,

par un temps magnifique au printemps de 1998. Le trio s'était retapé au cours de répétitions intensives coupées d'excellentes expériences culinaires à l'un des bureaux du Collegium Bach du Japon qui, au cours du voyage, se fit de plus en plus restaurant à cinq étoiles. La raison se trouve dans les connaissances fantastiques de Yoshiya Hida qui servait chaque jour les plats les mieux choisis et dans une abondance qui pouvait même rassasier l'appétit d'un nordique. Yoshiya allait au marché chaque matin bien avant que les musiciens endormis aient joué leur première note et le travail à la cuisine se terminait rarement avant minuit. Sans un tel sens exclusif de la qualité, cet enregistrement n'aurait pas été ce qu'il est (présument) devenu. Même Hidemi fournit des recettes rares et une manipulation professionnelle de couteaux d'un tranchant qui auraient époustoufflé les chefs culinaires les plus habitués. Moi aussi j'ai dû garder mon haleine, imaginant comment l'enregistrement aurait pu se terminer à contretemps à cause d'une coupure au doigt du violoncelliste.

Je voudrais ici remercier mes collègues musiciens qui ont travaillé avec acharnement à mes côtés – certaines des sonates prennent, comme l'auditeur même pourra le constater, la forme de véritables concertos pour continuo. Je n'ai jamais avant joué près d'un volcan qui fumait! Sans remerciements à Hiroyuki Takeda, mon cher ami et agent, l'enregistrement aurait avorté. Sans lui, ce projet n'aurait jamais pu avoir lieu car je n'aurais jamais eu la chance de rencontrer Masaaki et Hidemi, ces musiciens extraordinaires.

Merci aussi à mes facteurs d'instruments, Fred Morgan et Paul Whinray, depuis plusieurs années mes chers amis, qui essaient patiemment de réaliser l'incorrigible langage des fleurs du romantisme dans des instruments bien formés.

© *Dan Laurin 1999*

Dan Laurin poursuit une intense carrière internationale depuis ses débuts à Londres et à Paris à la fin des années 1980. Il se produit avec ses propres ensembles ainsi qu'avec des orchestres dont l'Ensemble Baroque de Drottningholm, le Collegium Bach du Japon, l'Orchestre de Chambre Lithuanien et l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Dan Laurin a commandé plusieurs œuvres pour la flûte à bec. Ses nombreux cours de maître partout au monde lui fournissent maintes occasions de promouvoir de nouvelles idées sur l'instrument et son potentiel expressif; Dan Laurin fait maintenant des recherches sur l'acoustique de la flûte à bec et les techniques de son. Il a gagné un prix Grammy pour ses nombreux disques BIS ainsi que le premier prix de l'Association Suédoise des Compositeurs comme meilleur interprète de musique

contemporaine suédoise. Dan Laurin est assistant professeur de flûte à bec à l'Académie de Musique Carl Nielsen à Odense au Danemark et professeur de flûte à bec à la Hochschule für Künste à Brême en Allemagne. Il enseigne aussi au Conservatoire Royal de Musique à Copenhague au Danemark. En 1997, il fut élu membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique.

Né en 1954 à Kobe au Japon, **Masaaki Suzuki** commença à jouer de l'orgue à l'âge de 12 ans lors de services dominicaux. Après l'obtention de ses diplômes de composition et d'orgue à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, il poursuivit ses études de clavecin et d'orgue au conservatoire Sweelink à Amsterdam avec les professeurs Ton Koopman et Piet Kee. Après avoir obtenu ses diplômes de claveciniste et d'organiste soliste, il gagna le second prix du Concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du Concours d'orgue au Festival Vlaanderen à Bruges en Belgique en 1982. Masaaki Suzuki jouit d'une réputation enviable d'organiste, claveciniste et chef d'orchestre. Suzuki est également le directeur musical du Collegium Bach du Japon depuis 1990. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo.

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). 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.



Masaaki Suzuki • Dan Laurin • Hidemi Suzuki

Photo: Yoshiya Hida



RECORDING DATA

Recorded in May 1998 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
 Recording producer and sound engineer: Ingo Petry
 Digital editing: Stefan Reich
 Neumann microphones; Studer mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © David Lasocki 1999; © Dan Laurin 1999
 Translations: BIS (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
 Cover concept: Susanna Laurin
 Cover photographs: © Anders Annell
 Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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-955 © 1998 & © 1999, BIS Records AB, Åkersberga.

