



J.S. Bach

ITALIAN CONCERTO
FRENCH OVERTURE
SONATA IN D MINOR

Masaaki Suzuki *harpsichord*

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

Clavier-Übung II

ITALIAN CONCERTO, BWV 971

13'21

[1] I. [*Allegro*]

4'08

[2] II. *Andante*

5'15

[3] III. *Presto*

3'53

FRENCH OVERTURE IN B MINOR, BWV 831

34'41

[4] I. Overture

12'50

[5] II. Courante

2'09

[6] III. Gavotte I & II

3'44

[7] IV. Passepied I & II

3'00

[8] V. Sarabande

3'49

[9] VI. Bourrée I & II

3'08

[10] VII. Gigue

2'40

[11] VIII. Echo

3'08

SONATA IN D MINOR, BWV 964

20'21

after Sonata in A minor for solo violin, BWV 1003

[12] I. [*Adagio*]

3'00

[13] II. *Allegro*

6'47

[14] III. *Andante*

5'02

[15] IV. *Allegro*

5'27

TT: 69'19

MASAAKI SUZUKI *harpsichord*

The Clavier-Übung II

The so-called *Italian Concerto* (BWV 971) and *French Overture* (BWV 831) were published together in 1735 as the second instalment in a series of keyboard works which Bach called *Clavier-Übung* (*Keyboard Practice*). In this set, Bach demonstrates his skills and knowledge in the keyboard transcription of two main orchestral genres – concerto and overture suites – the genres that respectively represent two main national styles of the day, Italian and French.

Origin and Historical Background

The musical tastes of the early eighteenth century are much concerned with the differences in national styles. As can be seen in the *Six Partitas* (BWV 825-30, published in sequence from 1726 to 1730, and reissued together in 1731 as ‘Opus 1’), Bach has successfully demonstrated his extraordinary skills in assimilating all the styles or forms that were available to him. In them, the foreign musical elements became an intrinsic part of Bach’s own style, and with them Bach accomplished one of his important compositional aims. How much more could he explore in a future project?

A fresh inspiration came from his involvement with the *collegium musicum* from 1729 as its new director. Naturally, his interest in the genre of orchestral and chamber music grew considerably as he spent much energy and time preparing for performances. The programmes presumably included works by well-known Italian masters such as Vivaldi, Albinoni and Locatelli as well as his countrymen Telemann, Hasse, and the Graun brothers. Bach most probably performed keyboard solo as well; he surely included his own works, not only from the recently published *Partitas* but also keyboard transcriptions of works by other composers, including those that he wrote in Weimar as a young man. Bach must have been aware how much he learned through the process

of transcription, and how deeply it influenced on his development as a composer, as the essence of Italian styles is clearly reflected in his keyboard works. The opening movements of the *English Suites* and *Partitas* are some of the best examples of what he learned from this experience. Bach's enthusiasm in this genre was also reflected in his teaching at the time, as we know that his pupil Johann Adolph Scheibe (1708-76) copied one such transcription, the *Concerto in C minor* (BWV 981), which Bach arranged from one of Benedetto Marcello's violin concertos (1708). It may be worth noting that Scheibe's own arrangement of one of Vivaldi's violin concertos also survives, which lends weight to his review of Bach's *Italian Concerto* ten years later.

In a newspaper advertisement on 1st May 1730, the people of Leipzig saw the following announcement: 'now Bach's fifth Suite [i.e. *Partita No. 5 in G major*, BWV 829] is available, and with two more appearing by the forthcoming Michaelmas fair the set will reach completion, as is hereby notified to lovers of keyboard instruments'. While the sixth was published later that year, the seventh did not appear. It is commonly thought that this unpublished suite was the C minor suite (BWV 831a) that we now know as an early version of the *French Overture* through two surviving manuscript copies, one in the hand of Bach's second wife, Anna Magdalena, and the other by Johann Gottlieb Preller (1727-86). According to the Bach scholar Georg von Dadelsen, Anna's copy, the earlier of the two, was made no later than 1733.

It is uncertain why Bach decided not to adhere to his original plan to publish this C minor suite in 1730; it may be that this suite was not only too distinctly French in character but also far greater in scale, and thus at odds with the other suites. The duplication of C minor key might have been another factor (even though it may already have been transposed to B minor at this point in time; but even so, it would ruin the sophisticated sequence of keys Bach

devised for this set: B flat–c–a–D–G–e, gradually expanding upward and downward intervals – viz. a second up, a third down, a fourth up, a fifth down, a sixth up). Yet perhaps more important was its requirement of a double-manual harpsichord; this could have prompted Bach to decide that his ‘Opus 1’ should consist of six keyboard suites that can be played with a single-manual harpsichord, leaving the seventh to the next set that requires a double-manual instrument.

One of the most distinctive features of the C minor version is that in the dotted-rhythm section of the overture it frequently has semiquavers where the published version has demisemiquavers. Many of the notational differences are simply a matter of convention; the performer of the time was expected to read it according to the rules of the old French tradition. The published version explains the older notation, but not in every detail. Not only is the same type of rhythm sometimes notated less fully than elsewhere, but also the fine nuance of double-dotting and *notes inégales* is never expressly indicated in notation.

In clear contrast, the early version of the *Italian Concerto* has an entirely different history. This version is also transmitted in two manuscript copies, the one in the hand of the Nuremberg organist Leonhard Scholz (1720-98) and the other the Bernburg organist Johann Christoph Oley (1738-89), both containing the first movement of the *Italian Concerto* only. Although they respectively contain some variants and independent corrections, there is sufficient textual evidence to show that they originated from an early version of this movement that Bach wrote many years earlier, possibly dating back to his Weimar years. To begin with, both its thematic and accompanimental materials are somewhat different and developed differently from the printed version. The texture in the sequences is often dominated by the right-hand melo-

dy, demoting the role of the left hand to a simple chordal accompaniment. There are fewer decorations, too, and no *forte/piano* indications are given. Interestingly, Scholz's copy has the heading *Allegro moderato*, a tempo designation lacking in the printed version. But more interesting is that the Scholz version has a conspicuous *tutti/solo* contrast in the texture, which lends credibility to the possibility that Bach reworked it from a lost solo concerto.

The remaining movements of the *Italian Concerto* do not appear in an early shape in any of the surviving manuscripts – probably because they were new compositions for the *Clavier-Übung II* project. In a recent article, Federico Garcia argues that the first movement could have been the product of a transcription while the other movements could not. He concludes: 'Bach composed the first movement of [what would be] the *Italian Concerto* with the idea of imitating, to the last detail, a keyboard transcription of an orchestral concerto.' His observation that the character of free development in Bach's *Italian Concerto* complements and completes the 'realistic evocation' of the first movement sounds plausible.

The Original Edition

The work first appeared at the Easter fair of 1735. The title page was inscribed as follows:

Second part of the Keyboard Practice, consisting of a Concerto after the Italian Taste and an Overture after the French Manner, for a harpsichord with two manuals. Composed for music lovers, to refresh their spirits, by Johann Sebastian Bach, Kapellmeister to His Highness the Prince of Saxe-Weissenfels and Directore Chori Musici Lipsiensis. Published by Christoph Weigel Junior.

Bach had just turned fifty, and four years had elapsed since the publication of the previous set, the *Six Partitas*. By this time, Balthasar Schmid and Johann

Gotthilf Ziegler, two of Bach's gifted students who engraved the music for him, had long left Leipzig. On this occasion it was a Nuremberg publisher, Christoph Weigel Jr. (1703-77) to whom Bach entrusted the engraving and publication of the work. Weigel was the son of a well-established engraver and art dealer in Nuremberg, who had just become independent from his father's business; this work is thus one of his first projects. In his recent study Gregory Butler has identified the names of engravers who worked for Weigel: the *Italian Concerto* was the work of Johann Georg Puschner, a prolific Nuremberg engraver, and the *French Overture* was produced by a team of three engravers led by an associate of Puschner, Johann Christoph Döhne. The title page was the work of Balthasar Schmid, who had yet to start his own music engraving business in Nuremberg.

Currently sixteen copies of the original prints are known to have survived. Of these, five are the first imprint (which includes Bach's personal copy that records numerous corrections in his hand), and eleven the revised, second edition. The latter most likely appeared within the following eighteen months, judging from Bach's Weissenfels title which remained uncorrected. (The appointment ceased in the summer of 1736 owing to the Duke's death on 28th June, and the Dresden appointment to the post of *Hof Compositeur* which Bach desperately wanted for several years was finally granted on 19th November 1736.) The newspaper advertisements issued in Nuremberg on 1st July 1735 and Leipzig on 13th August 1735 may in fact refer to the dates when this revised edition became available in the respective towns.

When comparing the two imprints, it is surprising to discover how numerous and wide-ranging the changes were. The most obvious is the re-engraving of pages 20-22, which was clearly to have a better page turn at the end of page 21 ('Gavotte 2^{de}'). The first issue is full of mistakes. When comparing

with the corrections found in Bach's personal copy, it is clear that the person who entered corrections into the first imprints was unfamiliar with music. Not all the corrections were entered properly; some were miscorrected and others left uncorrected. More puzzling still, some of the changes recorded in Bach's personal copy appear correctly in the second imprint, but others do not. There are also some texts in the second imprint that look as if they were revised, later readings, but Bach's personal copy shows no trace of them being revised. The newly re-engraved pages contain fresh errors as well, hinting that Bach did not proofread them. Walter Emery suggests that there was once a proof copy, now lost, prepared from Bach's personal copy to which Bach transferred his corrections with additions and omissions. But the loss of this proof copy alone is not sufficient to account for the complex textual problems inherent in the work. It indicates that much of the work was carried out in Nuremberg, and not under the watchful eyes of the composer, and that the project was not managed as well as it could have been. Emery's conclusion that 'everyone connected with the [production of] the original edition was criminally careless' speaks for Bach who must have been very disappointed with Weigel.

For us, this work provides an excellent model for studying how an eighteenth-century composer worked in partnership with the emerging music-publishing business. For musicologists, it also provides an ideal opportunity to discuss how composers' ideas could be misrepresented during the process of preparing an edition, and how they should deal with the text in a modern critical edition.

Character and Reception

There is little information about how the general public received this work. The only known contemporary review of is that by J.A. Scheibe who in December

1739 noted that the *Italian Concerto* was ‘arranged in the best possible fashion for this kind of work’. He expanded this in 1745: ‘I believe that it will be doubtless be familiar to all great composers and experienced clavier players, as well as amateurs of the clavier and music in general. Who is there who will not admit at once that this clavier concerto is to be regarded as a perfect model of a well-designed solo concerto?’ Remember that this is the same man who in May 1737 attacked Bach’s compositional styles as ‘turgid and confused’. Such an attack would have been unnecessary if Scheibe had been acquainted with the *Italian Concerto* or genuinely appreciated Bach’s musical language.

What Scheibe conveys in his later, positive comments is intriguing. He seems to be praising Bach here because, in the *Italian Concerto*, Bach appears to have abandoned his trademark principles of thoroughness and rigour – which we normally find in his other works including orchestral concertos – by featuring a homophonic texture, short and well delineated melodic lines, and slow-moving harmonies. Does this mean that this work is a proof for Bach to have surrendered to the emerging tastes of new generation as Scheibe seems to be claiming?

Scheibe was wrong. As discussed above, it is the shift in Bach’s compositional aims in this work that makes it look as if Bach accommodated himself to modern tastes. Instead of assimilating and developing stylistic ideas in his characteristic manner, Bach on this occasion appears to have imposed on himself a stricter guideline to separate two national identities, and pursued them in a clear, straightforward manner. This he maintained until the last movement of the overture, *Echo*, in which the two were deliberately mixed to bring this extraordinary work to a satisfying close. Throughout this work Bach explored contrast in many areas, from stylistic ideas such as form, phrase lengths and texture to their effective implementation in the actual performance by specifying the change of manuals by indicating *forte/piano* distinctions. More

broadly, Bach contrasted three-movement concerto form with eleven-movement suite structure; his choice of keys was F major versus B minor – diametrically opposite in the tonal system, and separated by the tritone interval. In addition, Bach also sought contrast in his compositional approach between the first two *Clavier-Übungen*. The structural simplicity was a necessary requirement for effectively projecting such contrasting images. To present an exemplary model of its kind, perhaps, was the fundamental aim of this work.

Sonata in D minor (BWV 964)

This is a keyboard transcription of Bach's *Sonata in A minor for solo violin* (BWV 1003), a well-known piece which we find in a beautiful autograph fair copy inscribed in 1720. It is known through a manuscript copy in the hand of Bach's pupil and son-in-law, Johann Christoph Altnickol (1720-59), who studied under Bach from 1744 until 1748. The title page of this manuscript describes the work as: 'SONATA per il CEMBALO SOLO del Sigr J.S. Bach'. There is an anecdotal reference to Bach playing his unaccompanied sonatas and partitas on the clavichord, and this is one of only two such transcriptions that are known today.

As for its authorship, scholars are not unanimous in their views. Dadelsen takes the view that some unfamiliar keyboard writing points to the generation of Bach's sons; but it is difficult to think who else would be so capable of producing the great majority of this excellent transcription, in particular the masterful realization of implied melodies and harmonies in the fugue.

© Yo Tomita 2006

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. While working as a soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, using Shoin Chapel as its base, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord.

Die Clavier-Übung II

Das sogenannte *Italienische Konzert* BWV 971 und die *Französische Ouvertüre* BWV 831 wurden 1735 gemeinsam als zweite Folge einer Reihe von Werken für Tasteninstrumente, der Bach den Titel *Clavier-Übung* gab, veröffentlicht. In dieser Sammlung demonstriert Bach seine Kunstfertigkeit und sein Wissen auf dem Gebiet der Transkription zweier Hauptgattungen der Orchestermusik – Konzert und Ouvertüren-Suite –, zwei Gattungen, die in musikalisch-stilistischer Hinsicht zwei der führenden Nationen jener Zeit repräsentieren: Italien und Frankreich.

Entstehung und historischer Hintergrund

Im musikalischen Geschmack des 18. Jahrhunderts spielen die Nationalstile mit ihren Unterschieden eine große Rolle. Die *Sechs Partiten* BWV 825-30 (von 1726 bis 1730 nacheinander erschienen und 1731 als „Opus 1“ wieder veröffentlicht) belegen Bachs außerordentliche Fähigkeit in der Assimilation aller ihm zugänglichen Stile oder Gattungen. In diesen Stücken wurden die ausländischen musikalischen Charakteristika zu einem essentiellen Bestandteil seines eigenen Stils, und hier erreichte Bach eines seiner wesentlichen kompositorischen Ziele. Was konnte er danach noch erkunden?

Neue Inspirationen brachte ab 1729 die Leitung des Collegium musicum. Erklärlicherweise wuchs sein Interesse an Orchester- und Kammermusik erheblich in dem Maße, wie er Energie und Zeit für die Vorbereitung der Aufführungen aufwandte. Vermutlich enthielten seine Konzerte Werke von bekannten italienischen Meistern wie Vivaldi, Albinoni und Locatelli, aber auch von Landsleuten wie Telemann, Hasse und den Gebrüdern Graun. Aller Wahrscheinlichkeit nach spielte Bach selber das Cembalo; sicherlich trug er auch eigene Werke vor, nicht nur aus den unlängst veröffentlichten *Partiten*, sondern auch Transkriptio-

nen von Werken anderer Komponisten, darunter jene, die er als junger Mann in Weimar angefertigt hatte. Bach muß sich bewußt gewesen sein, wieviel er durch diese Bearbeitungen lernte und wie groß der Einfluß auf sein Komponieren war, prägten doch die Charakteristika des italienischen Stils seine Werke für Tasteninstrument erheblich. Die Eingangssätze der *Englischen Suiten* und der *Partiten* gehören zu den besten Beispielen für die hier gesammelten Erfahrungen. Bachs Enthusiasmus auf diesem Gebiet schlug sich auch in seinem damaligen Unterricht nieder; so wissen wir, daß sein Schüler Johann Adolph Scheibe (1708-76) eine dieser Transkriptionen kopierte – das *Konzert c-moll* BWV 981 nach einem von Benedetto Marcellos Violinkonzerten (1708). Interessanterweise ist auch Scheibes eigene Transkription eines Violinkonzerts von Vivaldi überliefert, was Licht wirft auf seine Rezension von Bachs *Italienischem Konzert*.

In einer Zeitungsannonce vom 1. Mai 1730 lasen die Leipziger folgendes: „Da nunmehr die fünffte Svite der Bachischen *Clavier-Ubung* [d.h. die *Partita Nr. 5 G-Dur* BWV 829] fertig, und mit denen annoch restirenden zweyen letztern künfftige Michaelis-Messe das gantze Wercklein zu Ende kommen wird, als wird solches denen Liebhabern des Clavieres wissend gemacht.“ Während die sechste Suite Ende desselben Jahres veröffentlicht wurde, erschien die siebente nie. Man nimmt gemeinhin an, daß es sich bei dieser unveröffentlichten Suite um die *c-moll-Suite* BWV 831a handelt, die wir als eine Frühfassung der *Französischen Ouvertüre* kennen, welche in zwei Manuskripten überliefert ist – das eine in der Handschrift von Bachs zweiter Frau, Anna Magdalena, das andere von Johann Gottlieb Preller (1727-86). Der Bach-Forscher Georg von Dadelsen nimmt an, daß Annas Abschrift – die frühere der beiden – nicht nach 1733 entstanden ist.

Warum Bach von seinem ursprünglichen Plan abkam, diese *c-moll-Suite* 1730 zu veröffentlichen, ist nicht bekannt; vielleicht wollte sie nicht zu den

anderen Suiten passen, weil sie nicht nur zu französisch im Charakter, sondern auch weit größer dimensioniert war als jene. Daß die Tonart c-moll bereits verwendet worden war, mag ein weiterer Grund gewesen sein (auch wenn das Stück damals bereits nach h-moll transponiert gewesen sein sollte, hätte es die raffiniert angelegte Tonartenfolge B-c-a-D-G-e mit ihrer sukzessiv expandierenden Auf- und Abwärtsbewegung – Sekunde aufwärts, Terz hinunter, Quarte aufwärts, Quinte hinunter, Sexte aufwärts – zerstört). Wichtiger aber wohl war, daß sie ein zweimanualiges Cembalo verlangte; Bach mag daher beschlossen haben, sein „Opus 1“ als Sammlung von sechs Suiten für einmanualiges Cembalo zu veröffentlichen, während die siebente einer weiteren Sammlung für zweimanualiges Instrument eingereiht werden sollte.

Zu den bemerkenswertesten Merkmalen der c-moll-Fassung gehört, daß im punktierten Teil der Ouvertüre häufig Sechzehntel erscheinen, wo die veröffentlichte Fassung Zweiunddreißigstel vorsieht. Viele Differenzen in der Notation erklären sich aus den Usancen der Zeit; vom Musiker wurde erwartet, die Komposition den Regeln der alten französischen Tradition entsprechend zu lesen. Die gedruckte Fassung erklärt die ältere Notation, freilich nicht in allen Details. Nicht nur ist derselbe Rhythmus mitunter verschieden genau notiert, auch sind so feine Nuancen wie doppelte Punktierungen und *notes inégales* nie explizit vermerkt.

In deutlichem Kontrast hierzu hat die Frühfassung des *Italienischen Konzerts* eine ganz andere Geschichte. Diese Fassung ist ebenfalls in zwei handschriftlichen Kopien überliefert: die eine stammt von dem Nürnberger Organisten Leonhard Scholz (1720-98), die andere von dem Bernburger Organisten Johann Christoph Oley (1738-89), beide enthalten nur den ersten Satz des *Italienischen Konzerts*. Wenngleich sie je eigene Varianten und Korrekturen aufweisen, gibt es genug Belege dafür, daß sie einer frühen Fassung dieses Satzes

entstammen, die Bach viele Jahre zuvor, möglicherweise in seiner Weimarer Zeit, komponiert hat. So gibt es gewisse Unterschiede im thematischen und begleitenden Material; auch dessen Durchführung unterscheidet sich von der Druckfassung. Die Textur der Sequenzen wird oft von der Melodie in der rechten Hand dominiert, während sich die linke Hand mit schlichter akkordischer Begleitung bescheiden muß. Darüber hinaus gibt es weniger Verzierungen; *forte/piano*-Angaben fehlen ganz. Interessanterweise steht über der Abschrift von Scholz *Allegro moderato* – eine Tempobezeichnung, die die Druckfassung nicht kennt. Noch interessanter aber ist, daß die Fassung von Scholz auffallende Tutti/Solo-Kontraste aufweist, was der Annahme, Bach könnte hier ein verlorenes Solokonzert bearbeitet haben, Plausibilität verleiht.

Für die übrigen Sätze des *Italienischen Konzerts* gibt es in den überlieferten Manuskripten keine Frühfassungen, was daran liegen dürfte, daß sie für die *Clavier-Übung II* neu komponiert wurden. In einem unlängst erschienenen Aufsatz hat Federico Garcia die These vertreten, daß der erste Satz im Unterschied zu den anderen Sätzen Resultat einer Transkription sein könne. Er schließt: „Bach komponierte den ersten Satz des [späteren] *Italienischen Konzerts* mit der Absicht, bis ins letzte Detail eine Klaviertranskription eines Konzerts mit Orchester zu imitieren.“ Seine Beobachtung, daß der Charakter freier Durchführung in Bachs *Italienischem Konzert* die „realistische Darstellung“ des ersten Satzes ergänzt und komplettiert, klingt plausibel.

Die Originalausgabe

Das Werk erschien erstmals zur Ostermesse (der merkantilen, nicht der liturgischen) des Jahres 1735. Auf dem Titelblatt war folgendes zu lesen:

Zweyter Theil der Clavier Übung bestehend in einem Concerto nach Italiae-nischen Gusto und einer Ouverture nach Französischer Art, vor ein Clavicymbel

mit zweyẽ Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verferdiget, von Johann Sebastian Bach. Hochfürstl[ich] Saechß[isch] Weißenfelß[ischen] Capellmeistern und Directore Chori Musici Lipsiensis. in Verlegung Christoph Weigel Junioris.

Bach war soeben fünfzig Jahre alt geworden; vier Jahre waren seit der Veröffentlichung der vorherigen Sammlung, der *Sechs Partiten*, vergangen. Balthasar Schmid und Johann Gotthilf Ziegler, zwei begabte Schüler Bachs, die Noten für ihn stachen, hatten Leipzig schon vor langer Zeit verlassen. Nun hatte Bach dem Nürnberger Verleger Christoph Weigel Stich und Druck des Werks anvertraut. Weigel war der Sohn eines gut etablierten Kupferstechers und Kunsthändlers in Nürnberg; diese Arbeit gehört zu den ersten, mit denen er sich geschäftlich auf die eigenen Beine stellte. In einer jüngeren Studie hat Gregory Butler die Namen mehrerer Notenstecher identifiziert, die für Weigel arbeiteten; so ist das *Italienische Konzert* die Arbeit von Johann Georg Puschner, einem produktiven Nürnberger Notenstecher, während die *Französische Ouvertüre* von einer Gruppe von drei Notenstechern unter Leitung eines Kompagnons von Puschner, Johann Christoph Döhne, angefertigt wurde. Die Titelseite stammt von Baltasar Schmid, der später eine eigene Notenstecherei in Nürnberg eröffnen sollte.

Von den Originaldrucken sind nach derzeitigem Wissensstand sechzehn Exemplare überliefert: fünf Erstdrucke (u.a. Bachs eigenes Exemplar, das zahlreiche Korrekturen eigener Hand enthält) und elf Exemplare der überarbeiteten zweiten Auflage. Letztere folgte dem unverändert beibehaltenen Weißenfeller Titel wahrscheinlich innerhalb achtzehn Monaten (Das Amt erlosch mit dem Tod des Herzogs am 28. Juni; die Ernennung zum Dresdner Hof Compositeur, auf die Bach jahrelang inständig gehofft hatte, wurde ihm schließlich am 19. November 1736 zuteil.) Die Zeitungsannoncen, die am 1. Juli 1735 in Nürnberg und am 13. August 1735 in Leipzig erschienen, könnten sich auf das Er-

scheinen der überarbeiteten Ausgaben in den jeweiligen Städten beziehen.

Ein Vergleich der beiden Drucke zeigt, wie überraschend viele und folgenreiche Änderungen vorgenommen wurden. Die offenkundigste ist der Neustich der Seiten 20-22, der einen besseren Seitenwechsel am Ende der Seite 21 ermöglichen sollte („Gavotte 2^{de}“). Betrachtet man Bachs eigenhändige Korrekturen, so zeigt sich, daß der Notenstecher, der die Korrekturen in den Erstdruck einarbeitete, keine besonderen musikalischen Kenntnisse besaß. Nicht alle Korrekturen wurden korrekt eingetragen; einige wurden fehlerhaft korrigiert, andere blieben unkorrigiert. Verwirrender noch ist, daß einige der Änderungen aus Bachs Ausgabe korrekt übernommen wurden, während andere fehlerhaft sind. Auch gibt es einige Stellen in der zweiten Auflage, die wie überarbeitete, spätere Fassungen wirken, obgleich Bachs Exemplar keinerlei Revision erkennen läßt. Darüber hinaus enthalten die neu gestochenen Seiten neue Fehler, was die Annahme nahelegt, daß sie Bach nicht zur Korrektur vorgelegt wurden. Walter Emery nimmt an, daß es einst einen (inzwischen verlorenen) Korrekturbogen gemäß Bachs Korrektorexemplar gegeben habe, in den Bach seine Änderungen mit Ergänzungen und Auslassungen eingetragen habe. Doch der Verlust dieses Korrekturbogens allein erklärt noch nicht die komplexen philologischen Probleme, die dieses Werk bereitet. Es zeigt, daß ein Großteil der Arbeit in Nürnberg – nicht unter den wachsamen Augen des Komponisten! – ausgeführt wurde, und daß das Projekt weit besser hätte realisiert werden können. Emerys Resümee, daß „jeder, der an der [Produktion der] Originalausgabe beteiligt war, kriminell nachlässig war“, spricht für Bach, der von Weigel sehr enttäuscht gewesen sein muß.

Für uns liefert dieses Werk ein vorzügliches Modell für die Zusammenarbeit eines Komponisten des 18. Jahrhunderts mit dem aufblühenden Musikverlagswesen. Dem Musikwissenschaftler bietet es zugleich eine ideale Gelegenheit, die Frage zu erörtern, wie die Vorstellungen des Komponisten in der

Vorbereitung einer Edition fehlerhaft umgesetzt werden konnten und wie er in einer modernen kritischen Edition mit dem Text umzugehen habe.

Wesen und Rezeption

Über die Aufnahme, die das Werk im breiteren Publikum erfahren hat, ist wenig überliefert. Die einzige bekannte zeitgenössische Rezension stammt von J.A. Scheibe, der im Dezember 1739 notierte, daß das *Italienische Konzert* „auf die beste Art eingerichtet“ ist. 1745 erweiterte er dies: „... so glaube ich, daß es ohne Zweifel allen großen Componisten, und erfahrenen Clavierspielern so wohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik, bekannt seyn wird. Wer wird aber auch nicht so fort zugestehen, daß dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist?“ Nur zur Erinnerung: Das ist derselbe Mann, der Bachs Kompositionsstil im Mai 1737 als „schwülstig und verworren“ angegriffen hatte. Eine solche Attacke wäre unnötig gewesen, hätte Scheibe das *Italienische Konzert* gekannt oder Bach Tonsprache angemessen gewürdigt.

Was Scheibe in seinen späteren, positiven Kommentaren andeutet, ist verblüffend. Bach scheint hier dafür gelobt zu werden, daß er im *Italienischen Konzert* seine Markenzeichen Gründlichkeit und Strenge – wie sie seine anderen Werke inklusive der Orchesterkonzerte prägen – zugunsten einer homophonen Satztechnik, kurzen und wohlgezeichneten Melodien sowie langsamen harmonischen Fortschreitungen aufgegeben habe. Ist dieses Werk also ein Beweis dafür, daß Bach sich dem Geschmack einer neuen Generation angepaßt hat, wie Scheibe zu behaupten scheint?

Scheibe hatte unrecht. Wie oben gezeigt, ist der Wandel in Bachs kompositorischen Absichten speziell bei diesem Werk der Grund dafür, daß es aussehen könnte, als sei Bach dem modernen Geschmack entgegengekommen.

Statt in seiner charakteristischen Weise stilistische Elemente zu assimilieren und weiterzuentwickeln, scheint Bach hier einer strikteren Richtlinie gefolgt zu sein, um zwei Nationalstile in klarer, geradliniger Weise zu unterscheiden. So verfuhr er bis zum letzten Satz der Ouvertüre, „Echo“, in dem die beiden Stile bewußt vermischt werden, um dieses außerordentliche Werk mit einer befriedigenden Schlußwirkung zu versehen.

Im Verlauf des Werks hat Bach allerlei Kontraste erkundet, von stilistischen Überlegungen zu Form, Phrasenlänge und Textur bis hin zur tatsächlichen Erscheinung in der eigentlichen Aufführung, wo er den Manualwechsel mit *forte/piano*-Unterscheidungen bestimmt. Auf höherer Ebene hat Bach die dreisätzigige Konzertform mit einer elfsätzigigen Suitenstruktur kontrastiert; die von ihm gewählten Tonarten F-Dur und h-moll stehen einander im Quintenzirkel diametrisch gegenüber und sind durch ein Tritonusintervall getrennt. Außerdem hat Bach in den ersten beiden *Clavier-Übungen* in seinem kompositorischen Ansatz Wert auf Kontrast gelegt. Die strukturelle Einfachheit war erforderlich, um solche kontrastierenden Charaktere wirkungsvoll darzustellen. Und das zentrale Ziel dieses Werks war vielleicht der Wunsch, ein exemplarisches Modell seiner Art zu liefern.

Sonate d-moll (BWV 964)

Bei dieser Sonate für Tasteninstrument handelt es sich um eine Transkription von Bachs *Sonate a-moll für Violine solo* (BWV 1003), ein wohlbekanntes Werk, dessen wunderschönes Autograph die Jahreszahl 1720 trägt. Überliefert ist es in einer Manuskriptabschrift von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol (1720-59), der von 1744 bis 1748 bei Bach Unterricht hatte. Der Titel dieses Manuskripts beschreibt das Werk als „SONATA per il CEMBALO SOLO del Sigr J.S. Bach“. Es wird berichtet, Bach

habe seine unbegleiteten Sonaten und Partiten auf dem Clavichord gespielt; dies ist eine von nur zwei überlieferten Transkriptionen.

Die Autorschaft freilich ist nicht unumstritten. Georg von Dadelsen ist der Ansicht, die stellenweise ungewohnte Satztechnik deute auf einen von Bachs Söhnen; es fällt indes schwer, sich jemanden vorzustellen, dem ein Großteil dieser exzellenten Transkription ähnlich meisterhaft gelungen wäre – insbesondere die Umsetzung der latenten Melodien und Harmonien in der Fuge.

© Yo Tomita 2006

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität für bildende Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in dem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit dem Solistendiplom ab. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf.

Second volume de la Clavier-Übung

Les œuvres connues sous le nom de *Concerto italien* (BWV 971) et d'*Ouverture dans le style français* (BWV 831) ont été publiées ensemble en 1735 et constituent la seconde partie d'une série d'œuvres pour clavecin que Bach intitula *Clavier-Übung* [*Exercices pour le clavecin*]. Dans ce recueil, Bach fait preuve de son habileté et sa familiarité avec la transcription pour clavecin de deux genres orchestraux : le concerto et la suite-ouverture qui représentent respectivement deux styles nationaux alors en vogue, l'italien et le français.

Origine et contexte historique

Le goût musical au début du dix-huitième siècle se préoccupait principalement du style national. Comme on a pu le constater avec les *Six Partitas* (BWV 825 à 830, publiées en suite de 1726 à 1730 et réunies en 1731 en tant qu'« opus 1 »), Bach a su démontrer son extraordinaire habileté à assimiler tous les styles et toutes les formes auxquels il avait accès. Avec ces *Partitas*, les éléments musicaux nationaux deviennent une constituante du style personnel de Bach et le compositeur parvient à réaliser l'un de ses objectifs principaux. Comment aurait-il pu explorer encore davantage cet aspect dans un autre projet ?

L'inspiration lui vint suite à son travail avec le *collegium musicum* en tant que nouveau directeur à partir de 1729. Son intérêt pour les genres musicaux de la musique orchestrale et de chambre s'accrut considérablement suite à l'énergie et au temps qu'il consacra à préparer les interprétations. Les programmes incluaient probablement des œuvres de maîtres italiens bien connus comme Vivaldi, Albinoni et Locatelli ainsi que de ses compatriotes comme Telemann, Hasse et les frères Graun. Il est également probable que Bach interpréta des œuvres pour clavecin seul et inclut assurément certaines des siennes, provenant non seulement de ses *Partitas* récemment publiées, mais

également de ses transcriptions pour clavecin seul d'œuvres d'autres compositeurs, incluant celles qu'il avait écrites à Weimar alors qu'il était encore tout jeune. Bach était probablement conscient de tout ce qu'il avait appris grâce au processus de transcription et à quel point celui-ci avait eu de l'influence sur son développement de compositeur alors que l'essence des styles italiens est clairement perceptible dans ses œuvres pour clavecin. Les mouvements initiaux des *Suites anglaises* et des *Partitas* sont parmi les meilleurs exemples de ce qu'il apprit suite à cette expérience. L'enthousiasme de Bach pour ce genre se vérifie également dans son enseignement à cette époque puisque nous savons que son élève Johann Adolph Scheibe (1708-76) copia une telle transcription, le *Concerto en do mineur* (BWV 981) que Bach arrangea à partir de l'un des concertos pour violon de Benedetto Marcello (1708). Il est intéressant de noter que le propre arrangement signé par Scheibe des concertos pour violon de Vivaldi nous est également parvenu ce qui éclaire son commentaire sur le *Concerto italien* de Bach dix ans plus tard.

Les Leipzigais ont pu lire dans le journal daté du 1^{er} mai 1730 : « Nous annonçons par la présente aux amateurs de musique pour clavecin que la Cinquième Suite de Bach (c'est-à-dire la *Partita No 5 en sol majeur*, BWV 829) est maintenant disponible et qu'avec les deux autres qui paraîtront à l'occasion de la prochaine messe de Michaelmas, la série sera complète ». La sixième sera publiée plus tard la même année mais il n'y aura cependant pas de septième. On croit que cette suite inédite était la *suite en do mineur* (BWV 831a) que l'on connaît en tant que version d'origine de l'*Ouverture dans le style français* grâce à deux manuscrits qui nous sont parvenus, l'un de la main de la seconde épouse de Bach, Anna Magdalena, l'autre de Johann Gottlieb Preller (1727-1786). Selon le spécialiste de Bach, Georg von Dadelson, la copie d'Anna, la plus ancienne des deux, ne peut avoir été réalisée après 1733.

On ne sait pourquoi Bach choisit de ne pas s'en tenir à son intention originale de publier cette suite en do mineur en 1730. Il est possible que la suite ne fût pas de caractère assez français et qu'étant d'une autre ampleur, elle était donc trop différente des autres. L'emploi, encore une fois, de la tonalité de do mineur peut également avoir été une autre raison (bien qu'elle avait probablement déjà été transposée en si mineur à ce moment. Mais même si tel était le cas, elle aurait détruit l'organisation sophistiquée des tonalités que Bach avait imaginée pour ce recueil : si bémol majeur, do mineur, la mineur, ré majeur, sol majeur, mi mineur, une augmentation intervallique ascendante et descendante : une seconde ascendante, une tierce descendant, une quarte ascendante, une quinte descendante, une sixte ascendante). Finalement, encore plus déterminant fut le recours à un clavecin à deux claviers. Ceci peut avoir poussé Bach à décider que son « opus 1 » ne se composerait que de six suites pour clavecin à un seul clavier et à laisser tomber la septième qui en requerrait deux.

L'un des aspects les plus frappants de la version en do mineur est la section de l'ouverture au rythme pointé qui, habituellement, se compose de doubles-croches alors que la version publiée présente des triples-croches. Plusieurs des différences dans l'écriture ne tiennent qu'à une simple question de convention alors que l'interprète d'alors devait lire la partition en respectant les règles de la vieille tradition française. La version publiée explique l'ancienne notation, mais pas toujours de manière exhaustive. Non seulement le même type de rythme est parfois noté de manière moins complète qu'ailleurs, mais la nuance subtile du double point et des notes inégales n'est jamais expressément exprimée.

En comparaison, la première version du *Concerto italien* a une histoire complètement différente. Cette version nous est également parvenue sous la forme de deux copies manuscrites, l'une de la main de l'organiste de Nurem-

berg, Leonhard Scholz (1720-98) et l'autre, de l'organiste de Bernburg, Johann Christoph Oley (1738-89). Les deux manuscrits ne contiennent que le premier mouvement du *Concerto italien*. Bien qu'ils contiennent chacun des variantes et des corrections indépendantes, on y retrouve suffisamment de preuves qui témoignent de leur origine : une version plus ancienne que Bach écrit plusieurs années plus tôt, probablement à l'époque où il était actif à Weimar. D'abord, le matériau thématique et celui utilisé pour l'accompagnement diffèrent quelque peu et sont développés de manière différente par rapport à la version imprimée. La texture des marches harmoniques est souvent dominée par la mélodie à la main droite, réduisant le rôle de la main gauche à un simple accompagnement en accords. On y retrouve peu d'ornements et aucune indication *forte/piano* n'est donnée. Détail intéressant : on retrouve sur la copie de Scholz la mention *Allegro moderato*, une indication de tempo qu'on ne retrouve pas dans la version imprimée. Encore plus intéressant : la version de Scholz présente un contraste manifeste *forte* et *piano* dans sa texture ce qui pourrait laisser croire que Bach l'aurait retravaillé à partir d'un concerto solo perdu.

Les autres mouvements du *Concerto italien* n'apparaissent nulle part ailleurs dans les manuscrits qui nous sont parvenus, vraisemblablement parce qu'ils étaient de nouvelles compositions qui se destinaient au projet de la *Clavier-Übung II*. Dans un article publié récemment, Federico Garcia prétend que le premier mouvement pourrait être le fruit d'une transcription alors que les autres mouvements ne le seraient pas. Il conclut ainsi : « Bach a composé le premier mouvement du (futur) *Concerto italien* avec l'idée d'imiter au détail près une transcription pour instrument à clavier d'un concerto italien ». Son observation à l'effet que le caractère de développement libre dans le *Concerto italien* de Bach complète et complète l'« évocation réaliste » du premier mouvement semble pertinente.

La version originale

L'œuvre est parue à l'occasion de la fête de Pâques en 1735. Sur la page de titre, on peut lire :

Seconde partie de la Clavier-Übung, consistant en un Concerto dans le goût italien et une Overture dans le style français, pour clavecin à deux claviers. Composés pour les amateurs de musique, pour le rafraîchissement de leur esprit, par Johann Sebastian Bach, Kapellmeister au service de son Altesse, le Prince de Saxe-Weissenfels et *Directore Chori Musici Lipsiensis*. Publié par Christoph Weigel Junior.

Bach venait d'avoir cinquante ans et quatre ans s'étaient écoulés depuis la publication du recueil précédent composé des six *Partitas*. Balthasar Schmid et Johann Gotthilf Ziegler, deux élèves doués de Bach qui avaient gravé la musique pour lui, avaient depuis longtemps quitté Leipzig. Bach s'en remis donc à un éditeur de Nuremberg, Christoph Weigel Junior (1703-77) pour la gravure et la publication de son œuvre. Weigel était le fils d'un graveur établi et collectionneur d'art de Nuremberg qui venait de gagner son indépendance en quittant le commerce familial. Cette publication fut ainsi l'un de ses premiers projets. Dans une étude réalisée récemment, Gregory Butler a identifié les noms des graveurs qui travaillèrent pour Weigel : le *Concerto italien* est l'œuvre de Johann Georg Puschner, un prolifique graveur de Nuremberg alors que l'*Overture dans le style français* a été réalisée par une équipe de trois graveurs dirigée par un associé de Puschner, Johann Christoph Döhne. La page de titre a été réalisée par Balthasar Schmid qui devait plus tard fonder sa propre entreprise de publication musicale, toujours à Nuremberg.

On croit que seize copies de la gravure originale ont survécu. Parmi celles-ci, cinq proviennent de la première édition (qui incluent la copie personnelle de Bach, annotée en plusieurs endroits pour indiquer des corrections), et onze de la seconde édition, révisée. Celle-ci est vraisemblablement parue au cours

des dix-huit mois suivants si l'on se fie au titre du poste de Bach chez le Prince de Saxe-Weissenfels laissé tel quel (l'emploi cessa à l'été 1736, suite au décès du Duc le 28 juin et le poste de Hof Compositeur de Dresde que Bach convoitait désespérément depuis tant d'années lui fut finalement octroyé le 19 novembre 1736). L'annonce publiée dans un journal de Nuremberg le 1^{er} juillet 1735 et de Leipzig, le 13 août 1735 indique probablement les dates à laquelle l'édition révisée a été mise en vente dans chacune de ces villes.

La comparaison des deux éditions peut surprendre en raison du nombre élevé de corrections et de la variété de celles-ci. La plus frappante est la nouvelle gravure des pages 20 à 22 qui a manifestement été faite afin de rendre le tourné de la page 21 (« Gavotte 2^{de} ») plus aisé. La première édition était remplie d'erreurs. Lorsque l'on compare les corrections dans la copie personnelle de Bach, il est manifeste que la personne qui effectua les corrections dans la première gravure ne connaissait pas la musique. Les corrections n'ont pas toutes été faites correctement ; dans le cas de certaines, d'autres erreurs ont été faites alors que d'autres ont été laissées inchangées. Plus surprenant : certaines des modifications que l'on retrouve dans la copie de Bach ont été faites dans le second tirage et d'autres non. Certains textes dans la seconde édition semblent avoir été révisés mais les textes de la copie personnelle de Bach ne laissent voir aucune révision. La seconde édition fait également voir de nouvelles erreurs, ce qui laisse croire que Bach n'a pas procédé à une révision. Walter Emery suggère qu'une copie de travail a existé (et serait maintenant perdue), préparée à partir de la copie personnelle de Bach sur laquelle le compositeur aurait retranscrit ses corrections avec des ajouts et des omissions. Cependant, la seule perte de la copie de travail ne peut justifier les problèmes textuels complexes inhérents à l'œuvre. Cela indique que la plupart du travail a été fait à Nuremberg, et pas toujours sous la vigilance du compositeur, et que le projet ne fut

pas géré aussi bien qu'il aurait dû. La conclusion d'Emery à l'effet que « tout ceux qui ont été reliés à la publication originale ont fait preuve de négligence criminelle » indique combien Bach a pu être déçu par Weigel.

Pour nous, cette œuvre se révèle un excellent modèle pour étudier de quelle manière un compositeur du dix-huitième siècle devait travailler en collaboration avec l'industrie naissante de la publication musicale. Pour les musicologues, cela constitue une excellente opportunité pour analyser comment les idées des compositeurs pouvaient être trahies au cours du processus de préparation d'une édition et comment ils doivent traiter le texte dans une édition critique moderne.

Caractère et réception

On a peu d'informations sur la manière dont le public reçut cette œuvre. Le seul commentaire d'époque est de la plume de J.A. Scheibe qui, en décembre 1739, écrivit que le *Concerto italien* était « écrit de la meilleure manière qui soit pour ce genre d'œuvre ». En 1745, il devait ajouter : « Je crois que [cette œuvre] deviendra familière auprès de tous les grands compositeurs et clavecinistes expérimentés ainsi qu'auprès des amateurs en général. Qui ne saurait immédiatement admettre que ce concerto pour clavecin doit être considéré comme le modèle parfait d'un concerto solo parfaitement conçu ? ». Rappelons-nous que ce texte est de la plume de la même personne qui, en mai 1737, qualifiait le style de Bach d'« ampoulé et confus ». Une telle attaque aurait pu être évitée si Scheibe s'était familiarisé avec le *Concerto italien* ou s'il avait sincèrement apprécié le style musical de Bach.

Ce que Scheibe évoque dans ses commentaires positifs ultérieurs est curieux. Il semble ici, pour le *Concerto italien*, louer Bach parce que celui-ci semble avoir abandonné ses principes habituels de minutie et de rigueur que

l'on retrouve habituellement dans ses autres œuvres, y compris dans ses concertos orchestraux, au profit d'une texture homophonique, des lignes mélodiques courtes et bien définies et une harmonie progressant lentement. Cela constitue-t-il une preuve que Bach s'était soumis au goût émergeant de la nouvelle génération tel que Scheibe semble le décrire ?

Scheibe était dans l'erreur. Comme il est mentionné plus haut, c'est le changement par rapport aux buts poursuivis par ses compositions que l'on retrouve dans cette œuvre qui fait croire que Bach s'est arrangé avec le goût du jour. Au lieu d'assimiler et de développer des idées stylistiques à sa manière habituelle, Bach semble ici s'être imposé une manière de procéder plus stricte pour distinguer deux identités nationales et les poursuivre d'une manière claire et directe. Il persiste dans cette direction jusqu'au mouvement final de l'ouverture, « Echo », dans lequel les deux styles sont délibérément réunis pour donner à cette œuvre extraordinaire une conclusion satisfaisante. Tout au long de l'ouverture, Bach explore les contrastes dans plusieurs paramètres, des idées stylistiques comme la forme, la longueur des phrases et la texture jusqu'à leur application efficace dans l'interprétation en spécifiant les changements de claviers en indiquant *forte* et *piano*. D'une manière plus générale, Bach a établi un contraste entre la forme du concerto à trois mouvements avec la structure de la suite à onze alors qu'il choisit la tonalité de fa majeur qu'il oppose à si mineur, deux tonalités diamétralement opposées dans le système tonal et séparées par l'intervalle de triton. De plus, Bach a également cherché à établir un contraste entre les deux recueils de la *Clavier-Übung* dans son approche compositionnelle. La simplicité structurelle était une condition préalable pour la projection efficace de telles images contrastées. Le but fondamental de son œuvre était peut-être de présenter un modèle exemplaire.

Sonate en ré mineur (BWV 964)

Il s'agit d'une transcription pour clavecin de la *Sonate en la mineur pour violon seul* (BWV 1003), une œuvre bien connue, que l'on retrouve dans une copie autographe d'une grande beauté réalisée en 1720. On la connaît par le biais d'une copie manuscrite de la main de l'élève et beau-fils de Bach, Johann Christoph Altnickol (1720-59), qui a étudié avec lui de 1744 à 1748. La page de titre du manuscrit décrit l'œuvre comme une « SONATA per il CEMBALO SOLO del Sigr J.S. Bach ». On a une référence anecdotique de Bach jouant ses sonates et partitas pour violon seul au clavicorde, et il s'agit ici de l'une de deux seules transcriptions que nous connaissons aujourd'hui.

Les spécialistes ne s'entendent cependant pas sur la paternité de cette œuvre. Dadelsen souligne que quelques techniques inhabituelles d'écriture pour clavecin renvoie à la génération des fils de Bach. Il est cependant difficile de déterminer qui d'autre que le compositeur aurait pu réaliser la majeure partie de cette excellente transcription, notamment la magistrale réalisation des mélodies et de l'harmonie suggérées de la fugue.

© Yo Tomita 2006

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux dès l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu, il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour

ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan qu'il base à la chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. En 2005, Masaaki Suzuki était professeur associé à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il reçoit en 2001 la Croix de l'Ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne. Il enregistre fréquemment et réalise de nombreux enregistrements couronnés de succès de musique vocale et instrumentale chez BIS, notamment l'intégrale en cours des cantates de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, l'intégrale de la musique de Bach pour cet instrument.

INSTRUMENTARIUM

Harpsichord by Willem Kroesbergen, Utrecht 1982
after enlarged Ruckers, 2 manuals, 2 x 8, 1 x 4, FF-f'''
Tuner: Toshihiko Umeoka

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

DDD

RECORDING DATA

Recorded in May 2004 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Recording producer and sound engineer: Jens Braun
Digital editing: Andreas Ruge
Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Protocols Workstation; Stax headphones
Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Dr. Yo Tomita 2006
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph: © Juan Hitters
Photograph of Masaaki Suzuki: © Koichi Miura
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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1469 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.

