



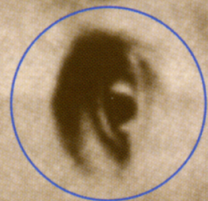
CD-961 DIGITAL

concertos

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

Ryo Terakado, violin



- BWV 1041 Violin Concerto in A minor
BWV 1042 Violin Concerto in E major
BWV 1043 Concerto for Two Violins in D minor
BWV 1060 Concerto for Oboe and Violin in C minor

1

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Concerto for Two Violins and Strings in D minor, BWV 1043** **14'50**

- | | | |
|----------|-------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Vivace</i> | 3'29 |
| 2 | II. <i>Largo ma non tanto</i> | 6'44 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 4'29 |

Violin Concerto in A minor, BWV 1041 **13'50**

- | | | |
|----------|---------------------------|------|
| 4 | I. [-] | 3'44 |
| 5 | II. <i>Andante</i> | 6'24 |
| 6 | III. <i>Allegro assai</i> | 3'32 |

Violin Concerto in E major, BWV 1042 **16'24**

- | | | |
|----------|---------------------------|------|
| 7 | I. [<i>Allegro</i>] | 7'42 |
| 8 | II. [<i>Adagio</i>] | 5'57 |
| 9 | III. <i>Allegro assai</i> | 2'34 |

Concerto for Oboe, Violin and Strings in C minor **13'01**

Reconstruction after BWV 1060 by Wilfried Fischer

- | | | |
|-----------|---------------------|------|
| 10 | I. <i>Allegro</i> | 4'39 |
| 11 | II. <i>Adagio</i> | 4'56 |
| 12 | III. <i>Allegro</i> | 3'17 |

Ryo Terakado, violin**Bach Collegium Japan****Masaaki Suzuki**, harpsichord/direction**1-3** Natsumi Wakamatsu, violin • **10-12** Marcel Ponsele, oboe

 BACH
COLLEGIUM
JAPAN

Bach Collegium Japan

Concerto for Two Violins and Strings in D minor, BWV 1043:

Ryo Terakado, violin I solo
Natsumi Wakamatsu, violin II solo
Azumi Takada, violin I ripieno
Makoto Akatsu, violin II ripieno
Yoshiko Morita, viola
Hidemi Suzuki, cello
Shigeru Sakurai, double bass
Masaaki Suzuki, harpsichord

Violin Concerto in A minor, BWV 1041:

Ryo Terakado, violin solo
Natsumi Wakamatsu, Yuko Takeshima, violin I
Azumi Takada, Makoto Akatsu, violin II
Yoshiko Morita, viola
Hidemi Suzuki, cello
Shigeru Sakurai, double bass
Masaaki Suzuki, harpsichord

Violin Concerto in E major, BWV 1042:

Ryo Terakado, violin solo
Keiko Watanabe, Yuko Takeshima, violin I
Makoto Akatsu, Mari Ono, violin II
Yoshiko Morita, viola
Hidemi Suzuki, cello
Yoshiaki Maeda, double bass
Masaaki Suzuki, harpsichord

Concerto for Oboe, Violin and Strings in C minor:

Ryo Terakado, violin solo
Marcel Ponselee, oboe
Keiko Watanabe, Yuko Takeshima, violin I
Makoto Akatsu, Mari Ono, violin II
Yoshiko Morita, viola
Hidemi Suzuki, cello
Yoshiaki Maeda, contrabass
Masaaki Suzuki, harpsichord



The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC and Lufthansa German Air.
Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

INSTRUMENTARIUM

Ryo Terakado

Violin: Giovanni Grancino, Milano ca. 1690
Bow: Luis-Emilio Rodriguez, Den Haag 1988

Natsumi Wakamatsu

Violin: Giofredo Cappa, Saluzzo 1691
Bow: French bow, before 1800

Marcel Ponselee

Oboe: Copy after Thomas Stanesby junior made by M. & F. Ponselee 1991



RECORDING DATA

Recorded in July and September 1999 at the Kobe Shoin Women's University, Japan

Recording producer, sound engineer and digital editing: Dirk Lüdemann
Neumann microphones; Studer 962 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder
(20-bit recording); Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Werner Breig 2000 and © Ryo Terakado 2000
Translations: Andrew Barnett and Kelly Baxter (English);
Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Front cover concept: Sofia Scheutz

Photographs of the musicians: © Koichi Miura

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett,

Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio Colour, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-961

© 1999 & © 2000, BIS Records AB, Åkersberga.

The violin occupies a predominant position among the instruments for which **Johann Sebastian Bach** wrote solo parts in his concertos. His preference for the violin – and indeed his concerto technique in general – is probably modelled in part on the work of Antonio Vivaldi, the Venetian composer seven years his senior who, as one of the finest violinists of his era, thoroughly explored the instrument's capabilities in terms of both virtuosity and lyricism, and set new standards for violin concertos of the future.

In Bach's concertos the violin occurs in different combinations: either alone, or with one or two more violins, or with other instruments. In addition to containing his A minor and E major violin concertos, this recording includes the two double concertos: one in D minor for two violins, and one in C minor for oboe and violin.

The two concertos for solo violin and strings, the *Concertos in A minor* and *E major*, are the only works by Bach for this combination that are preserved in their original condition. It is apparent that there were originally two further violin concertos, which do not survive in their original form. One of the latter pair, a concerto in D minor that was probably written as early as c. 1714, survives in various transcriptions within sacred cantatas (BWV 146 and 188) and as a harpsichord concerto (BWV 1052). Another work, in G minor, apparently served as the model for the outer movements of the *Harpsichord Concerto in F minor*, BWV 1056.

The *Concertos in A minor* and *E major* are the most mature of Bach's works in this genre, and we may regard it as fortunate that these were the ones to survive. We do not know when Bach composed them. The earliest surviving sources for both works come from the mid-Leipzig period, i.e. from the time when Bach was director of the Collegium musicum in Leipzig, and we may suppose that both works were first performed as part of the Collegium musicum's regular performance schedule. The *Concerto in A minor* exists as a set of autograph parts that can be dated to 1730/31. The original form of the *Concerto in E major* is known from a manuscript from as late as 1760, although it exists in an earlier transcription as a D minor harpsichord concerto (BWV 1054; c. 1738). Whether the concertos were really composed in the 1730s, or whether they are in fact works from his time as *Kapellmeister* in Köthen (1717-23), can only be discussed on the basis of the works' stylistic features; a critical consensus on the matter has yet to be reached.

The *Concerto in A minor*, BWV 1041, begins with a movement in 'concerto form' or 'ritornello form' which Bach, in the middle stages of his Weimar period (ca. 1713-14), had studied inten-

sively, especially in the music of Antonio Vivaldi; soon, however, he was to rework this form in his own, highly individual way. The backbone of this form is a 24-bar ritornello, introduced by an up-beat, which is repeated twice in extended form. The first two appearances of the ritornello modulate (from A minor to E minor, and from C major to E minor); not until the final ritornello is the principal key of A minor confirmed. In the passages between the ritornellos the solo instrument has ample opportunity for virtuoso display. Two solo themes are of especial structural importance; the first takes up the up-beat motif from the ritornello, whilst the second possesses a characteristic rhythmic shape (demisemiquavers and syncopations).

In terms of skilful craftsmanship, the middle movement is in no way inferior to the first movement. A decisive rôle is played by a bass figure, first heard in the opening bars, which – during the course of the movement – either alternates with the soloist's *cantabile* phrases or forms a synthesis with them. The disposition of the movement in clearly defined two-bar units creates an impression of peace and order.

The work is rounded off by a movement of the 'concertante fugue' type. The ritornellos, constructed fugally, form an effective contrast with the soloistic passages, in which the solo violin displays its virtuoso capabilities. The virtuoso element is especially to the fore at the end of the final episode, where Bach introduces the so-called 'bariolage' technique, consisting of a rapid and aurally striking alternation of open strings and stopped notes.

In the *Concerto in E major*, BWV 1042, Bach opts for a wholly different formal outline, almost as if he wished to show the rich variety of formal possibilities that could be achieved in two works for the same instrumental forces. Only the middle movements of the two works are related: in the *Concerto in E major*, too, the point of departure is a repeated bass figure. Nevertheless, the contrast between the passages that are dominated by the bass and those dominated by the violin is here greater. In the outer sections, where the bass is predominant, the violin is silent, whilst in the middle section it is active without interruption.

In the first movement Bach has combined ritornello form and *da capo* form (ABA). The outer sections are based on an eleven-bar ritornello which is taken up on two subsequent occasions in varied and extended form (first extended to 23 bars, then to 18). The middle section, in the parallel minor key, features solo violin figurations, in between and above which the opening motif is constantly quoted; in this way it proves to be a sort of 'motto' for the entire movement.

The final movement – most unusually for Bach – is in rondo form. A sixteen-bar *tutti* passage, which appears unchanged five times, acts as the framework; in between are four solo

episodes in which the violin, with increasingly virtuoso writing, is placed in the spotlight.

All three movements of the concerto have a well-defined and clear structure which hardly ever leads to complications. This formal character, along with the key of E major (the 'brightest' key found in Bach's chamber and orchestral music), creates an overall impression of happiness and relaxation.

The two double concertos also form a pair of related works. Both contain grateful solo parts that are not overloaded with technical difficulties. The use of two solo instruments of equal stature affects the form of each movement, as each of the soloists must be given a chance to shine.

For these works, too, the dates or composition are unknown. Autograph parts for the two solo violins and basso continuo are preserved for the *Concerto for Two Violins in D minor*, BWV 1043, and these, along with the autograph set of parts for BWV 1041, can be dated to 1730/31. The *Double Concerto in C minor* has not survived at all in the original instrumentation (as recorded here); only from a transcription for two harpsichords and strings, preserved in a manuscript dating from after Bach's death (see below), can its original form be deduced. In the case of these concertos, the question of whether they are from Köthen or from Leipzig is just as hard to answer as with the two violin concertos.

The first movement of the *Concerto for Two Violins and Strings in D minor*, BWV 1043, exploits the contrast between ritornellos and soloistic episodes. With its three shortened reappearances the ritornello, initially constructed fugally, acts as the cornerstone of the form; in between, the extended soloistic episodes unfold, one solo theme emerging as a principal figure.

The fugal principle, which is only hinted at in the first movement, is to the fore in the middle movement. Shorter or longer interludes are interspersed with the two solo violins' *cantabile* theme, in which the soloists usually enter one after another, as in a fugue; the string ripieno here retreats to a purely accompanimental function.

In the final movement, once again in concerto form, the two violins play an even more important part. Not only do they appear in the actual solo passages; they also play a leading rôle in the opening ritornello, and the sonic peak in the four-part chord sequences makes a particular impact.

The *Concerto for Oboe, Violin and Strings* is one of the numerous concertos by Bach that we know only because the composer made second versions of them for one or more harpsichords in

the 1730s. As in some cases we know both the originals and the harpsichord transcriptions (BWV 1041 and 1058; 1042 and 1054; 1043 and 1062; 1049 and 1057), we can study Bach's method of transcribing and – for the works where only the transcription survives – attempt to reconstruct the original composition.

Wilhelm Rust, who edited the *Concerto for Two Harpsichords in C minor*, BWV 1060, for the Bach Gesellschaft Complete Edition (1874), was fully aware that the piece was a transcription, and he suggested that the original might have been for two solo violins. Later scholars, however, have pointed out that the two solo instruments are treated in different ways, and that one of them is more likely to have been an oboe – a view that has remained unchallenged to this day. It would appear that Bach hardly changed the solo lines of the original instruments when he transcribed the work, adapting the music to other instruments simply by adding extra parts for the left hand. The descant lines of the harpsichord parts, with their various ranges and characteristics, can thus be transferred back with relative ease to the original instruments, the oboe and the violin. On the basis of the figurations (first movement, bar 37 ff.) and the frequent double-stopping we may deduce that the descant part of the first harpsichord was originally for violin. The reconstructions that have been undertaken to date assume the original key to have been either C minor or D minor; musicians of today, especially violinists, find D minor the more 'grateful' of the two. There are, however, strong reasons to suppose that the work was originally in C minor. The oboist Bruce Haynes pointed out that, if the piece is played in D minor, certain inelegant high notes occur (d^{'''}) which can only be avoided by changing octave in the middle of a sequence. From this he concludes that, taking the characteristics of the baroque oboe into consideration, C minor was probably the original key (see *Bach-Jahrbuch 1993*, pp. 39-40). One passage in the solo violin part seems to corroborate this: in bar 85, a parallel to bar 39, one would expect the note F in the upper part of the first harpsichord part – but this has been amended so that the range does not go below G. This only makes sense if we assume that the key of the 'donor' concerto was C minor: if it had been D minor, this change in the solo line would not have been necessary. In Volume VII/7 of the *Neue Bach-Ausgabe* Wilfried Fischer used C minor for his reconstruction, and this is also the solution used on this recording.

The two fast outer movements are in ritornello form – in other words, they are based on the alternation of the ritornello material presented by the strings at the outset and the soloistic passages for the two harpsichords. In both movements the ritornellos are characterized by eloquent, almost song-like themes and clear periodic structures. In the first movement, the ritornello is contrasted with an independent solo theme, whilst the soloistic passages in the last

movement consist almost exclusively of the working-out of the ritornello material. The middle movement, a counterpart of the slow movement of the *Concerto for Two Violins*, BWV 1043, develops a songful theme from the solo instruments in the manner of a fugue, while the strings confine themselves to chordal accompaniment.

© **Werner Breig 2000**

The Chamber Music-like Quality of Bach's Violin Concertos

Bach's violin concertos differ in concept from the violin concertos that came later in many ways. Their main characteristic is that of chamber music. These pieces do not fit the image of the concerto as a work for solo violin with orchestral backing, as a vehicle for demonstration of brilliant technique. While the skill demanded of the violin here is in itself at a relatively high level, it is by no means flashy; and there are almost no opportunities for an exhibition of technique. Rather, the objective is to join with the orchestra into one entity, creating a single finished work. Of course, the concertos are based on the traditions of Vivaldi's solo concertos and Corelli's *concerti grossi*, but the writing is plainly more complicated and intricate, and there are few other examples of the elaborate character of the orchestral part and the fullness of the inner voices.

For this recording, we chose to use the smallest conceivable orchestration for several reasons. The first thing that catches one's attention is the fact that in the existing manuscript for the *Concerto for Two Violins* (said to be in the hand of Bach's second son, Carl Philipp Emanuel Bach) there appears the indication 'Concerto a 6' (concerto for 6 voices). This expresses the essence of the work. That is, while the two violins form the principal axis, this is a work in which all parts have a concertante character, incorporating the flow of a *concerto grosso* as exemplified by Corelli. Of course this doesn't serve as proof that it was to be performed, simply, with one player to a part. However, the more the score is examined, the more it becomes unthinkable that this was meant to be performed with a large orchestra.

One notable characteristic is the equality of voice among the orchestra (ripieno) parts. The first movement begins with a very elaborate fugue in which each voice carries exactly the same importance. The elaborate writing demands a transparent and precise performance style, with the texture of each voice clearly discernible; moreover, the need to retain flexibility suggests the suitability of an ensemble with a small number of players. The solo violin parts are naturally written out, and they play the same part as the ripieno first violin; they are not silent because it is an introductory passage.

When the solo violin segment begins, the ripieno becomes the accompaniment, and the tex-

ture also becomes thinner, but this is done without losing the importance placed on the equality of each part. And yet, surprisingly, the three upper voices (violin I, violin II, viola) often play in unison, inserting a motif of the theme into the middle of the complicated intertwining of the two solo violins. This supports the small ensemble performance concept, the reason being that even if all the ripieno parts were played two to a part, when six players suddenly joined in the unison passage, it is inevitable that it would form a screen that covered the intricate movement of the solo instruments. Performing one to a part, this passage would be played by three; with two players against only three, it is obvious that a balance will be achieved more easily.

Normally, when an orchestra backs a violin concerto, the method used to make the solo violin prominent is that of giving it a remarkably high and lively line. Bach also disregarded methods of this sort.

Entering the second movement, the ripieno and solo rôles are clearly separated; the ripieno definitely becomes the accompaniment. But against the descending line of the solo violin theme, the accompaniment rises, so that often the first violin of the ripieno rises high enough to cross the solo line. Aside from this, there is also no distinction between the ranges of the solo and ripieno parts throughout the entire movement; at times the solo is in the lower range while a lovely melody appears in the ripieno, which suggests that it would be ideal for the solo and ripieno to be as equal as possible. At the very least, if they were accompanied by a heavy orchestra, in this instance the two solo violins would be at a complete disadvantage.

In the third movement, Bach changes style completely. In a *tutti* passage, the two solo violins alone play a canonical theme, while the rôle of the fragmented ripieno parts is to provide accents to the solo line. Here, too, a large-scale orchestra would be unsuitable. Only the accents would be heard, and the melody line would break down. Also, in places the ripieno first violin is given the same importance as the solo violins. The impression of three violin parts moving in parallel is forceful, and carries the momentary illusion that the piece is actually a concerto for three violins; this further reinforces the suggestion that a performance with one player on the ripieno first violin part, matching the solo violins, is indicated.

Taking the *Concerto for Two Violins* as an example, it is evident that the A minor and E major solo concertos also share many of the same methods, and much the same sort of thing can be said of them.

Furthermore, for all of these pieces, only a single set of parts survives, and other than two copies of the continuo part, it is a fact that there is only a single copy of each part. This in itself is not conclusive, but hints at the idea that not more than two players shared one part. But as it is nor-

mal in orchestras for two people to perform from the same part, in solo concertos, oboe and violin concertos, an orchestration with two on a part has been adopted. (The viola is a single player.)

In truth, playing with such a small ensemble made it obvious that there were various advantages to be gained over and above those already mentioned. First, good balance was easy to find. The solo violin line is comparatively mid-range, never climbing to any extremely high range. Because of this, it is often in the same range as the violins of the orchestra, and descends to a very low register; even a slightly larger orchestra would soon have rendered any balance impossible. Also, as the orchestra part is remarkable for its importance in these works, and is not merely a simple accompaniment: as mentioned above, the problems of balance are immediately resolved in the frequent passages in which the ripieno violin part is given equal importance to the solo violin. When the solo is playing a decorative passage and the ripieno is interjecting essential thematic fragments, usually the ensemble has to play *pianissimo* in order not to obliterate the solo, and is thus unable to give the theme any character or expression; with one or two to a part, it is not necessary to keep the volume down so much, and the character of the theme can firmly be revealed.

As a result, the overall dialogue between the solo and orchestra becomes closer, strengthening the elements of chamber music. At the same time, the details of Bach's writing are vividly brought out.

Finally, for this performance we have basically relied on the *Neue Bach-Ausgabe*, but when it was possible, we made use of the original materials (such as Carl Philipp Emanuel's manuscript), so that we re-examined what could be seen as the limits of any 'edition'. (For example, in cases where the manuscripts do not agree, or contradict one another, to some extent a choice must be made to create agreement for publishing.) It has been left to individual players' preferences and opinions to resolve problems such as the ambiguity of articulation in the E major concerto, for which we lack any final materials, or the disagreement within the source on the triplet slurs in the second and third movements of the A minor concerto; this reasoning, choice, or impromptu handling was unavoidable.

In general, when one undertakes a performance, it is necessary to consider the work from a variety of aspects, including historical, musicological, musical, and technical; here, I have given one such example, the reasoning behind the use of small ensemble for this recording. Beyond this lie the listeners' various ways of enjoying the music. I am happy to think that this performance may give you pleasure.

© Ryo Terakado 2000

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

Ryo Terakado, violin, was born in Bolivia in 1961. He began studying the violin at the age of four, won third prize at All Japan Music Competition in 1983 and was subsequently appointed as leader of the Tokyo Philharmonic Orchestra. In 1985 he decided to concentrate on the baroque violin and entered the Royal Conservatory in The Hague to study with Sigiswald Kuijken; he obtained his soloist degree in 1989. After serving as leader of various leading baroque ensembles – including Les Art Florissants, La Chapelle Royal and Collegium Vocale Gent – Terakado has been active as leader of La Petite Bande and the Bach Collegium Japan. In addition to his successful solo recitals, chamber music concerts and concerto performances, Terakado has also achieved renown as a conductor. His performances of Purcell's *Dido* (1995) and Rameau's *Pygmalion* (1996) were acclaimed highly. He has taught at the Paris Conservatory, and currently teaches at the Royal Conservatory in The Hague. He is a founder member of Mito dell'arco, the first period instrument quartet in Japan, supported by the city of Mito.

Natsumi Wakamatsu studied the violin with Prof. S. Sumi and Prof. Toshiya Eto at the Toho Gakuen College of Music in Tokyo. After her graduation in 1980, she started to play the baroque violin. To continue this specialization, she went to Holland to study with Sigiswald Kuijken at the Royal Conservatory in the Hague. In 1985 she obtained her artist diploma. During her study she became a member of various baroque/classical orchestras in Europe, such as the Orchestra of the 18th Century and La Petite Bande. In 1986 she returned to Japan to continue her concert activities with solo appearances and chamber music. Natsumi Wakamatsu is one of the leading figures in the development of the authentic string playing in Japan. She teaches the baroque violin at the Toho Gakuen College of Music.

Marcel Ponsele, oboe, was born in 1957 in Kortrijk (Belgium). He studied the modern oboe and chamber music at the conservatories of Bruges, Brussels and Ghent, and subsequently

began to study the baroque oboe. In 1981 he won a prize at the Musica Antiqua competition in Bruges. At the same time he played regularly with La Petite Bande, the Amsterdam Baroque Orchestra and the Chapelle Royale. He is a founder member of the Orchestra des Champs-Élysées under the direction of Philippe Herreweghe. In addition he directs the Harmonie des Champs-Élysées. He and his brother also build oboes based on 18th-century models.

The **Bach Collegium Japan** (BCJ) has acquired a formidable worldwide reputation for its recordings of Johann Sebastian Bach's church cantatas on BIS since 1995. The BCJ was founded in 1990 by Masaaki Suzuki (who remains its music director) with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works of the baroque period. The BCJ comprises both baroque orchestra and chorus. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Boehm. The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan. For many of its projects it has been pleased to welcome eminent European artists. In January 1999, the BCJ was invited to Israel as the highlight of the opening series of the concert hall 'Heichal Hatarbut' in Rishon Le Zion. Further international tours are planned.

The organist, harpsichordist and conductor **Masaaki Suzuki** was born in 1954 in Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from Tokyo University of Fine Arts and Music, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Having achieved 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 in the Flanders Festival at Bruges, Belgium. During 1981-83 he was a harpsichord instructor at the Staatliche Hochschule für Musik in Duisburg, Germany. Since 1990 Suzuki has been musical director of the Bach Collegium Japan. He is also engaged in a complete recording of J.S. Bach's harpsichord music for BIS. Since 1983 Suzuki has given organ concerts in France, Italy, Germany, Holland, Switzerland, Austria and other countries every summer. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at Tokyo University of Fine Arts and Music.

Unter den Instrumenten, die **Johann Sebastian Bach** mit Solopartien in Konzerten beachtet hat, nimmt die Violine eine herausragende Stellung ein. Wie für die Kompositionstechnik des Konzerts allgemein, so hat vermutlich auch für die Bevorzugung der Violine das Vorbild des sieben Jahre älteren Venezianers Antonio Vivaldi eine Rolle gespielt, der, selbst einer der herausragenden Violinisten seiner Zeit, die Möglichkeiten des Instruments sowohl nach der virtuosens als auch nach der kantablen Seite umfassend ausschöpfte und Maßstäbe setzte für die künftige Geschichte des Violinkonzerts.

In Bachs Konzert-Euvre findet sich die Violine als Soloinstrument in verschiedenen Konstellationen: entweder allein, mit einer oder zwei weiteren Violinen oder mit anderen Instrumenten zusammen. Die hier vorgelegte Einspielung vereinigt aus diesem Repertoire die beiden Violinkonzerte in a-moll und E-Dur sowie die beiden Doppelkonzerte in d-moll für zwei Violinen und für Oboe und Violine in c-moll.

Die beiden Konzerte für eine Solovioline und Streicher a-moll und E-Dur sind die einzigen Bachschen Werke dieser Besetzung, die in ihrer originalen Fassung erhalten sind. Ursprünglich existierten jedoch offenbar noch zwei weitere Violinkonzerte, die in ihrer ursprünglichen Gestalt verschollen sind. Das eine von ihnen, das wahrscheinlich schon um 1714 entstandene d-moll-Konzert, hat sich in mehreren Transkriptionen innerhalb von Kirchenkantaten (BWV 146 und 188) und als Cembalokonzert (BWV 1052) erhalten; und ein weiteres, in g-moll stehendes hat offenbar das Vorbild für die Außensätze des Cembalokonzert in f-moll (BWV 1056) gedient.

Die Konzerte a-moll und E-Dur sind die reifsten Werke des Typus, und wir dürfen es als einen Glücksfall betrachten, daß gerade sie sich erhalten haben. Wann Bach sie komponiert hat, ist unbekannt. Die frühesten erhaltenen Quellen für beide Werke stammen aus der mittleren Leipziger Periode, d.h. aus der Zeit, in der Bach das Leipziger Collegium musicum leitete, in dessen regelmäßigen Aufführungen vermutlich beide Werke erklungen sind. Das a-moll-Konzert liegt in einem autographen Stimmensatz vor, der sich auf 1730/31 datieren läßt. Das E-Dur-Konzert wird in seiner Originalgestalt erst in einer Handschrift aus dem Jahre 1760 greifbar, erscheint aber in einer Transkription als Cembalokonzert D-Dur (BWV 1054) bereits um 1738. Ob die Konzerte wirklich erst in den 1730er Jahren entstanden sind oder ob es sich um Werke der Köthener Kapellmeisterzeit (1717-1723) handelt, darüber läßt sich nur auf der Basis von stilistischen Merkmalen diskutieren. Eine einheitliche Forschungsmeinung hat sich darüber noch nicht herausgebildet.

Das **Konzert a-moll** BWV 1041 beginnt mit einem Satz in der „Konzertform“ oder „Ritornellform“, die Bach um die Mitte der Weimarer Zeit (ca. 1713/14) besonders an den Konzerten Antonio Vivaldis intensiv studiert hatte, die er aber bald in höchst persönlicher Weise umbildete. Rückgrat der Form ist das von einem Auftakt-Motiv eingeleitete 24taktige Ritornell, das zweimal in erweiterter Form wiederholt wird. Dabei sind die ersten beiden Ritornell-Abläufe modulierend (von a-moll nach e-moll und von C-Dur nach e-moll); erst das Schlußritornell bewahrt die Grundtonart a-moll. In den Abschnitten zwischen den Ritornellen hat das Soloinstrument reiche Gelegenheit zur Entfaltung von Virtuosität. Von konstruktiver Bedeutung sind vor allem zwei Solothemen, von denen das erste an das Auftaktmotiv des Ritornells anknüpft, während das zweite eine charakteristische rhythmische Gestalt (Zweiunddreißigstel und Synkopen) hat.

Der Mittelsatz steht hinter dem Kopfsatz an kunstvoller Ausarbeitung nicht zurück. Eine entscheidende Rolle für seine Form spielt eine Baßfigur, die in den Anfangstakten erklingt und im Verlaufe des Satzes mit einer Folge von kantablen Phrasen des Soloinstruments abwechselt bzw. mit ihm zur Synthese gebracht wird. Die Gliederung des Satzes in deutlich abgegrenzte zweitaktige Einheiten ruft den Eindruck von Ruhe und Geordnetheit hervor.

Beschlossen wird das Werk von einem Satz des Typus „konzertante Fuge“. Die in Form von Fugendurchführungen gebildeten Ritornelle kontrastieren wirkungsvoll mit den solistischen Abschnitten, in denen die Solovioline ihre virtuoseren Möglichkeiten ausspielen kann. Das virtuose Element tritt besonders glänzend am Schluß der letzten Episode in Erscheinung, wo Bach die sogenannten Bariolage-Technik einführt, die aus einem raschen und klanglich frappierenden Wechsel zwischen leeren Saiten und gegriffenen Tönen besteht.

Im **Konzert E-Dur** BWV 1042 wählt Bach ganz andere Formgründrisse, fast als habe er zeigen wollen, welcher Reichtum an Gestaltungsmöglichkeiten sich in zwei besetzungsgleichen Werken entfalten läßt. Nur die Mittelsätze beider Werke sind verwandt: Auch im E-Dur-Konzert ist der Ausgangspunkt eine wiederkehrende Baßfigur. Doch ist der Wechsel zwischen den Teilen, die vom Baß bzw. von der Violine beherrscht werden, hier großflächiger. Die Violine pausiert in den beiden äußeren, vom Baß beherrschten Abschnitten und ist dafür in der mittleren Phase ununterbrochen aktiv.

Im Kopfsatz hat Bach Ritornellform und Dacapo-Form (ABA) kombiniert. Den Rahmen teilen liegt ein elftaktiges Ritornell zugrunde, das anschließend zweimal variiert und erweitert wieder aufgenommen wird (zunächst Erweiterung auf 23, dann auf 18 Takte). Der in der parallelen Molltonart stehende Mittelteil gibt Figuretionen der Solovioline Raum, zitiert dazwischen

und dazu aber immer wieder das Kopfmotiv, das sich für den ganzen Satz als eine Art von „Motto“ erweist.

Der Schlußsatz hat die bei Bach sehr selten vorkommende Form des Rondos. Ein sechzehntaktiger Hauptsatz des Tutti, der fünfmal unverändert erklingt, bildet das Formgerüst; dazwischen stehen vier Episoden, in denen die Solovioline in wachsender Virtuosität in den Vordergrund gestellt wird.

Was allen Sätzen des Konzerts gemeinsam ist, das ist die klare und übersichtliche Anlage, die kaum jemals zu Komplikationen führt. Dieser Formcharakter verbindet sich mit Tonart E-Dur (es ist die „hellste“ Tonart, die in Bachs Kammer- und Orchestermusik vorkommt) zu einem Gesamtbild von Heiterkeit und Gelöstheit.

Auch die beiden Doppelkonzerte bilden ein Paar von verwandten Werken. Beide weisen Solopartien auf, die dankbar sind, ohne mit extremen technischen Schwierigkeiten belastet zu sein. Die Besetzung mit zwei gleichrangigen Soloinstrumenten prägt die Form aller Sätze, denn jedem der Spieler muß Gelegenheit gegeben werden, solistisch hervorzutreten.

Auch für diese beiden Werke ist die Entstehungszeit nicht bekannt. Vom Konzert für zwei Violinen in d-moll BWV 1043 haben sich die autographen Stimmen für die beiden Soloviolenen und den Basso continuo erhalten, die, ebenso wie der autographe Stimmensatz von BWV 1041, in die Jahre 1730/31 zu datieren sind. Das c-moll-Doppelkonzert ist in der hier eingespielten Originalbesetzung gar nicht überliefert, sondern läßt sich nur (darüber weiter unten) aus einer Transkription für zwei Cembali und Streicher erschließen, die nur einer nach Bachs Tod angefertigten Abschrift erhalten ist. Die Frage, ob es sich um Köthener oder um Leipziger Kompositionen handelt, ist für diese Konzerte deshalb ebenso schwer entscheidbar wie für die beiden Violinkonzerte.

Der erste Satz des *Konzerts für zwei Violinen und Streicherripieno d-moll* BWV 1043 beruht auf dem Wechsel zwischen Ritornell und solistischen Episoden. Das Ritornell, das am Anfang in Fugentechnik aufgebaut wird, bildet zusammen mit seiner dreimaligen verkürzten Wiederkehr die Grundpfeiler der Form; dazwischen entfalten sich die umfangreichen solistischen Episoden, aus denen sich ein Solothema als Hauptgestalt hervorhebt.

Das Fugenprinzip, im ersten Satz nur angedeutet, beherrscht den Mittelsatz: Die beiden Violinen tragen ihr kantables Thema, von kürzeren oder längeren Zwischenspielen unterbrochen, meist in Einsatzpaaren nach Art eine Fugendurchführung vor, wobei sich das Streicher-Ripieno

ganz auf eine begleitenden Funktion zurückzieht.

Im Schlußsatz, der wieder in Konzertform steht, haben die beiden Violinen eine noch stärker hervorgehobene Rolle. Sie treten nicht nur in den eigentlichen Solo-Episoden hervor, sondern sind schon im Eingangsritornell führend; und von ganz besonderer Wirkung ist die klangliche Gipfelung in den vierstimmigen Akkordfolgen.

Das *Konzert für Oboe und Violine mit Streicherripieno* gehört zu der beträchtlichen Anzahl von Konzerten Bachs, die wir nur deshalb kennen, weil der Komponist von ihnen in den 1730er Jahren Zweitfassungen mit einem oder mehreren Cembali herstellte. Da in einigen Fällen sowohl die ursprüngliche Gestalt als auch die Cembalo-Transkription bekannt sind (BWV 1041 und 1058; 1042 und 1054; 1043 und 1062; 1049 und 1057) kennen, kann man Bachs Verfahren bei der Transkription studieren und versuchen, in den Fällen, in denen sich nur die Transkription erhalten hat, aus ihr die Originalkomposition zurückzugewinnen.

Für das Konzert c-moll für zwei Cembali BWV 1060 erkannte schon Wilhelm Rust, der Herausgeber des Konzerts für zwei Cembali und Streicher c-moll BWV 1060 in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft (1874), daß es sich um eine Bearbeitung handelt, und vermutete eine Urfassung mit zwei solistischen Violinen. Spätere Autoren jedoch wiesen darauf hin, daß die beiden Soloinstrumente unterschiedlich behandelt sind und das eine von ihnen eher eine Oboe gewesen sein dürfte – eine Auffassung, die sich bis heute unangefochten erhalten hat. Wie es scheint, hat Bach bei der Transkription die Stimmenverläufe der ursprünglichen Soloinstrumente kaum verändert und die Anpassung an die neuen Instrumente nur durch zusätzliche Stimmen für die linken Hände durchgeführt. So lassen sich die Cembalodiskante mit ihren unterschiedlichen Umfängen und Stimmführungseigenheiten relativ leicht in die ursprünglichen Soloinstrumente Oboe bzw. Violine zurückverwandeln. Für den Diskant des ersten Cembalos ist aufgrund der Figurationen (Satz 1, T. 37 ff. usw.) und wegen häufig vorkommender Doppelgriffe auf eine ursprüngliche Violine zu schließen. Die bisher vorliegenden Rekonstruktionen nehmen für das Vorlagekonzert entweder c-moll, die Tonart der Transkription, oder d-moll an. Die Tonart d-moll wird von heutigen Musikern, besonders von Violinisten, als die „dankbarere“ bevorzugt. Doch sprechen gewichtige Gründe dafür, daß das Werk ursprünglich in c-moll gestanden hat. Der Oboist Bruce Haynes machte darauf aufmerksam, daß in d-moll „einige ungeschickte Spitzentöne (d^{'''})“ vorkommen, „die sich nur durch Oktavwechsel mitten in Sequenzen umgehen lassen“. Er schließt daraus: „Mit Rücksicht auf die Barockoboe dürfte deshalb c-moll die Originaltonart sein“ (*Bach-Jahrbuch 1993*, S. 39-40). In die gleiche Richtung weist eine

Stelle in der Solovioline: In T. 85 wäre nämlich – entsprechend der Parallelstelle T. 39 – in der Oberstimme von Cembalo I der Ton f zu erwarten; doch er wird durch eine Änderung umgangen, so daß der Umfang nicht unter g reicht. Das ist nur sinnvoll, wenn man annimmt, daß die Tonart des Vorlagekonzerts c-moll war. Hätte es nämlich in d-moll gestanden, so wäre die Linienveränderung nicht nötig gewesen. In c-moll hat auch Wilfried Fischer in Band VII/7 der *Neuen Bach-Ausgabe* die Rekonstruktion gesetzt; die vorliegende Einspielung übernimmt diese Lösung.

Die beiden schnellen Außensätze sind in Ritornellform gehalten, beruhen also auf dem Wechsel zwischen der zu Beginn vorgestellten Ritornell-Thematik des Streichorchesters und solistischen Abschnitten der beiden Cembali. Die Ritornell-Thematik zeichnet sich in beiden schnellen Sätzen durch sprechende, fast liedhafte Thematik und klaren Periodenbau aus. Im ersten Satz wird dem Ritornell ein selbständiges Solothema entgegengestellt, während die solistischen Teile des Schlußsatzes fast ausschließlich als Verarbeitung der Ritornellthematik gebildet sind. Der Mittelsatz, ein Schwesterstück zum langsamen Satz des Doppelkonzerts für zwei Violinen BWV 1043, führt ein kantables Thema in den Soloinstrumenten in Fugenart durch, während die Streicher sich auf akkordische Begleitung beschränken.

© Werner Breig 2000

Die kammermusikalische Qualität von Bachs Violinkonzerten

Bachs Violinkonzerte unterscheiden sich in ihrer Anlage von späteren Violinkonzerten in vielerlei Hinsicht. Ihr Hauptmerkmal ist das der Kammermusik. Diese Stücke entsprechen nicht dem Bild des Konzerts als eines Werks für Solovioline mit orchestraler Unterstützung, als eines Vehikels für die Demonstration brillanter Technik. Obschon hier ein relativ großes Können verlangt wird, so handelt es sich keinesfalls um Effekthascherei; und es gibt kaum Gelegenheiten für die Zurschaustellung bloßer Technik. Vielmehr ist es das Ziel, mit dem Orchester zu einer Einheit zusammenzuwachsen, um ein gemeinsames, vollendetes Werk zu schaffen. Selbstverständlich stehen die Konzerte in der Tradition von Vivaldis Solokonzerten und Corellis *Concerti grossi*, aber ihre Faktur ist deutlich komplexer und beziehungsreicher; es gibt wenig andere Beispiele für einen ähnlich elaborierten Orchestersatz und die Fülle der Mittelstimmen.

Für diese Aufnahme haben wir aus verschiedenen Gründen die kleinste denkbare Orchesterbesetzung gewählt. Was nämlich zuallererst Aufmerksamkeit erregt, ist, daß in dem überlieferten Manuskript des *Doppelkonzerts* (von dem man annimmt, daß Bachs zweiter Sohn, Carl Philipp Emanuel Bach, es niedergeschrieben hat) der Hinweis „Concerto a 6“ (Konzert für 6

Stimmen) erscheint. Dies bringt den Kern des Werks zum Ausdruck. Denn wenngleich die beiden Violinen die Hauptachse bilden, so handelt es sich doch um ein Werk, in dem alle Stimmen konzertanten Charakter haben, eingewoben in den Fluß eines *Concerto grosso*, wie es Corelli geprägt hat. Natürlich ist dies kein Beweis, daß es mit solistischer Besetzung aufgeführt werden müßte. Aber je mehr man die Partitur untersucht, desto undenkbarer erscheint eine Ausführung mit einem großen Orchester.

Ein bemerkenswertes Charakteristikum ist die Gleichberechtigung der Stimmen im Orchester (Ripieno). Der erste Satz beginnt mit einer sehr kunstvollen Fuge, in der jede Stimme genau das gleiche Gewicht hat. Diese kunstvolle Textur erfordert einen transparenten und präzisen Aufführungsstil, der die Struktur jeder Stimme deutlich erkennen läßt; mehr noch: die Notwendigkeit, flexibel zu bleiben, legt ein Ensemble mit einer geringen Zahl von Spielern nahe. Die Soloviolinstimmen sind selbstverständlich ausgeschrieben und spielen dasselbe wie die erste Ripieno-Violine; weil es sich um eine Einleitungspassage handelt, schweigen sie nicht.

Sobald der Soloviolinabschnitt beginnt, wird das Ripieno zur Begleitung und die Faktur dünner, ohne daß jedoch den Einzelstimmen ihre Gleichberechtigung genommen würde. Überraschenderweise aber spielen die drei Oberstimmen (Violine I, Violine II, Viola) oftmals unisono und plazieren ein Themenfragment mitten in das komplizierte Ineinander der beiden Soloviolin. Das bestätigt die Idee einer kleiner dimensionierten Ausführung, denn selbst wenn alle Ripienostimmen doppelt besetzt wären, so bildeten die sechs Spieler, die plötzlich im unisono-Abschnitt zusammenkämen, unweigerlich einen Schirm, der die intrikate Bewegung der Soloinstrumente zudecken würde. Einfach besetzt, wird dieser Abschnitt zu dritt gespielt; es ist offenkundig, daß sich bei zwei Spielern gegen nur drei weit eher eine Balance herstellen läßt.

Normalerweise gibt man der Solovioline, um sie gegenüber dem Orchester hervorzuheben, einen besonders hohen und lebhaften Part. Doch Bach ließ auch solche Methoden außer acht. Im zweiten Satz sind die Rollen von Ripieno und Solo klar getrennt; ersteres hat jetzt eindeutig Begleitungsfunktion. Doch wenn das Soloviolinthema herabsinkt, steigt die Begleitung herauf, so daß deren erste Violine oft hoch genug kommt, um die Solostimme zu kreuzen. Außerdem ist im gesamten Satz keinerlei Unterschied zwischen dem Tumfang der Solo- und der Ripienoteile gemacht. Mitunter spielt das Soloinstrument im tiefen Register, während im Ripieno eine wunderschöne Melodie anklingt – was wiederum nahelegt, daß Solo- und Ripienoteile sich idealerweise weitestmöglich angleichen. Zumindest wären die beiden Soloviolin hier ganz erheblich im Hintertreffen, würden sie von einem größeren Orchester begleitet.

Im dritten Satz ändert Bach den Stil gänzlich. In einem Tutti-Abschnitt spielen die beiden

Soloviolin kanonisch das Thema, während es die Aufgabe der verstreuten Ripienostimmen ist, das Solo zu akzentuieren. Auch hier wäre ein großes Orchester unpassend – man würde nur die Akzente hören, und die Melodie ginge unter. An manchen Stellen kommt ferner der ersten Violine des Ripieno dieselbe Bedeutung zu wie der Solovioline. Der Eindruck, den drei parallel geführte Violinstimmen vermitteln, ist stark und nährt für kurze Zeit die Illusion, das Stück sei eigentlich ein Konzert für drei Violinen. Dies stützt erneut die Vermutung, daß eine Aufführung mit nur einer ersten Ripieno-Violine, die den Soloviolin ebenbürtig ist, gefordert ist.

Im Vergleich mit dem *Konzert für zwei Violinen* zeigt sich, daß die *Solokonzerte in a-moll* und *E-Dur* ganz ähnliche Techniken aufweisen und daß ganz Analoges über sie gesagt werden könnte.

Für jedes dieser Stücke existiert nur noch ein einziger Satz Stimmen, und anders als beim Continuo-Part, für den zwei Abschriften vorhanden sind, gibt es nur eine einzige Abschrift pro Stimme. Das ist an sich noch nicht entscheidend, aber es deutet darauf, daß nicht mehr als zwei Spieler eine Stimme spielten. Da es aber im Orchester üblich ist, daß zwei Spieler aus denselben Noten musizieren, wurde in den Solokonzerten und den Oboe-/Violinkonzerten doppelte Besetzung gewählt (Die Viola ist einfach besetzt).

Tatsächlich hat das Spiel mit einem solchen kleinen Ensemble gezeigt, daß zu den erwähnten Vorteilen noch andere hinzukamen. Das Ausbalancieren wurde einfacher. Die Solovioline hält sich hauptsächlich im Mittelbereich auf, nie erreicht sie extreme Höhenlagen. Daher befindet sie sich zumeist im selben Tonraum wie das Orchester und steigt sogar in ein sehr tiefes Register hinab; selbst ein nur etwas größeres Orchester würde schnell jegliche Balance unmöglich gemacht haben. Und da das Orchester keine bloße Begleitfunktion innehat, sondern von bemerkenswert eigenständiger Bedeutung ist, wird, wie erwähnt, das Problem der Balance in denjenigen Passagen sofort behoben, bei denen die Rolle der Ripieno-Violine der Solovioline angeglichen ist. An den Stellen, wo im Solo ornamentale Passagen gespielt werden, während das Ripieno wichtige thematische Fragmente einstreut, muß das Ensemble meist *pianissimo* spielen, um das Soloinstrument nicht zu erdrücken – daher ist es unfähig, dem Thema Charakter oder Ausdruck zu geben. Bei ein- oder zweifacher Besetzung ist es nicht nötig, die Lautstärke derart zurückzuhalten, so daß der Themencharakter deutlich hervorgekehrt werden kann. Im Ergebnis wird der Dialog zwischen Solo und Orchester enger; er betont die kammermusikalischen Elemente. Zugleich werden die Details von Bachs Kompositionstechnik klar zum Ausdruck gebracht.

Für diese Einspielung haben wir uns im wesentlichen auf die Neue Bach-Ausgabe gestützt, doch wenn es möglich war, wurde originales Material herangezogen (wie etwa Carl Philipp

Emanuels Manuskript), um der Problematik, die jegliche Edition birgt, Rechnung zu tragen. (Beispielsweise muß in den Fällen, wo die Manuskripte nicht übereinstimmen oder sich widersprechen, bis zu einem gewissen Grad eine Wahl getroffen werden, um eine Vereinbarung für die Veröffentlichung zu schaffen.) Es wurde den Präferenzen und Meinungen der einzelnen Spielern überlassen, Probleme zu lösen wie die Unklarheiten der Artikulation im *E-Dur-Konzert*, für das jegliches abschließende Material fehlt, oder die Unstimmigkeiten der Quelle beim *a-moll-Konzert* hinsichtlich der gebundenen Triolen im zweiten und dritten Satz. Dieses Urteilen, Wählen oder auch Improvisieren war unvermeidlich.

Immer wenn eine Aufführung in Angriff genommen wird, ist es notwendig, das Werk unter verschiedenen Aspekten zu betrachten, u.a. unter historischen, musikwissenschaftlichen, musikalischen und spieltechnischen. Als Beispiel habe ich die Überlegungen vorgestellt, die uns zu der Verwendung eines kleinen Orchesters veranlaßten. Auf einem anderen Blatt stehen die verschiedenen Arten, wie der Hörer die Musik erlebt. Ich bin glücklich, annehmen zu können, daß diese Einspielung Ihnen Freude bereiten wird.

© Ryo Terakado 2000

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

Ryo Terakado, Violine, wurde 1961 in Bolivien geboren. Er begann vierjährig mit dem Violinspiel, gewann den dritten Preis bei der All Japan Music Competition 1983 und wurde anschließend zum Konzertmeister des Tokyo Philharmonic Orchestra ernannt. 1985 beschloß er, sich auf die Barockvioline zu konzentrieren und begann ein Studium am Königlichen Konservatorium Den Haag bei Sigiswald Kuijken; 1989 erhielt er sein Solistendiplom. Er war Konzertmeister mehrerer führender Barockensembles – u.a. Les Arts Florissants, La Chapelle Royal und Collegium Vocale Gent – und wurde schließlich Konzertmeister von La Petite Bande und des Bach Collegium Japan. Zusätzlich zu seinen erfolgreichen Solokonzerten, Kammerkonzerten

und solistischen Auftritten hat Terakado auch als Dirigent Anerkennung gefunden. Seine Aufführungen von Purcells *Dido* (1995) und Rameaus *Pygmalion* (1996) wurden begeistert gelobt. Er hat am Pariser Konservatorium gelehrt und unterrichtet zur Zeit am Königlichen Konservatorium Den Haag. Terakado ist Gründungsmitglied von Mito dell'arco, dem ersten japanischen Quartett auf historischen Instrumenten, das von der Stadt Mito unterstützt wird.

Natsumi Wakamatsu studierte Violine bei Prof. S. Sumi und Prof. Toshiya Eto am Toho Gakuen College of Music in Tokyo. Nach ihrem Abschluß im Jahr 1980 begann sie, Barockvioline zu spielen. Um diese Spezialisierung zu vertiefen, ging sie nach Holland, um bei Sigiswald Kuijken am Königlichen Konservatorium Den Haag zu studieren. 1985 erhielt sie ihr Künstlerisches Diplom. Während ihres Studiums war sie Mitglied verschiedener barocker und klassischer Orchester in Europa, so etwa beim Orchestra of the 18th Century und La Petite Bande. 1986 kehrte sie nach Japan zurück, um ihre Konzerttätigkeit mit Soloauftritten und Kammermusik fortzusetzen. Wakamatsu ist eine der führenden Persönlichkeiten bei der Entwicklung des historischen Streicherspiels in Japan. Sie unterrichtet Barockvioline am Toho Gakuen College of Music.

Marcel Ponsele, Oboe, wurde 1957 im belgischen Kortrijk geboren. Er studierte moderne Oboe und Kammermusik an den Konservatorien zu Brügge, Brüssel und Gent; danach begann er mit dem Studium der Barockoboe. 1981 gewann er einen Preis beim Musica Antiqua Wettbewerb in Brügge. Gleichzeitig spielte er regelmäßig mit La Petite Bande, dem Amsterdam Baroque Orchestra und der Chapelle Royale. Er ist Gründungsmitglied des Orchestre des Champs-Élysées unter der Leitung von Philippe Herreweghe. Außerdem leitet er die Harmonies des Champs-Élysées. Gemeinsam mit seinem Bruder fertigt er auch Oboen nach Modellen des 18. Jahrhunderts an.

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) hat seit 1995 durch seine Aufnahmen der Kirchenkantaten J.S. Bachs bei BIS einen enormen Ruhm errungen. Das BCJ wurde 1990 von Masaaki Suzuki gegründet, der nach wie vor sein musikalischer Leiter ist, mit dem Ziel, das japanische Publikum mit Aufführungen der großen Barockwerke auf zeitgetreuen Instrumenten vertraut zu machen. Das BCJ umfaßt sowohl ein Barockorchester als auch einen Chor. Wie der Name des Ensembles andeutet, konzentrierte man sich auf die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher protestantischer Musik, die seine Vorgänger waren und ihn beeinflussten, wie Buxte-

hude, Schütz, Schein und Böhm. Das BCJ hat seinen Sitz in Tokio und Kobe, spielt aber in ganz Japan, wobei für viele Projekte europäische Künstler eingeladen werden. Im Januar 1999 wurde das BCJ nach Israel eingeladen, als Höhepunkt der Eröffnungskonzerte des Konzerthauses „Heichal Hatarbut“ in Rishon Le Zion. Das BCJ will künftig im Ausland auf Tourneen gehen.

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 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. Suzuki hat durch seine Aufnahmen von Bachs Kantaten für BIS einen beneidenswerten Ruf erworben. Er nimmt für BIS Bachs gesamte Cembalomusik auf. Als Professor für Orgel und Cembalo unterrichtet er an der Universität für bildende Künste und Musik in Tokio.

Le violon occupe une place prédominante parmi les instruments pour lesquels **Johann Sebastian Bach** a écrit ses parties solos dans ses concertos. Sa préférence pour le violon – et vraiment sa technique de concerto en général – est probablement modelée sur l'œuvre d'Antonio Vivaldi, le compositeur vénitien de sept ans son aîné qui, l'un des meilleurs violonistes de son temps, explora à fond les ressources de l'instrument en termes de virtuosité et de lyrisme en plus de fixer de nouveaux standards pour les concertos pour violon du futur.

Dans les concertos de Bach, le violon est présenté dans différentes combinaisons: soit seul, avec un ou deux autres violons, ou avec d'autres instruments. En plus de renfermer ses concertos pour violon en la mineur et mi majeur, cet enregistrement inclut deux autres concertos: l'un en ré mineur pour deux violons et l'un en do mineur pour hautbois et violon.

Les deux concertos pour violon solo et cordes, les *Concertos en la mineur et mi majeur*, sont les seules œuvres de Bach pour cette combinaison qui ont été conservées dans leur condition originale. Il appert qu'il y eut une fois deux autres concertos pour violon qui n'ont pas survécu dans leur forme originale. Un des concertos de ces dernières, un concerto en ré mineur qui fut

probablement écrit vers 1714 déjà, survit dans différentes transcriptions dans des cantates sacrées (BWV 146 et 188) et comme concerto pour clavecin (BWV 1052). Une autre œuvre, en sol mineur, sert apparemment de modèle aux mouvements extérieurs du *Concerto pour clavecin en fa mineur* BWV 1056.

Les *Concertos en la mineur* et *mi majeur* sont les œuvres les plus mûres de Bach dans ce genre et c'est une chance que ce soit eux qui aient survécu. Nous ignorons quand Bach les composa. Les sources les plus anciennes des deux œuvres proviennent du milieu de la période de Leipzig, soit quand Bach était directeur du Collegium musicum de Leipzig et on peut supposer que les deux œuvres furent exécutées dans le cadre de concerts réguliers du Collegium musicum. Le *Concerto en la mineur* existe en parties autographes qui peuvent être datées de 1730/31. La forme originale du *Concerto en mi majeur* est connue à partir d'un manuscrit de 1760 quoiqu'il existe dans une transcription plus ancienne comme concerto en ré mineur pour clavecin (BWV 1054; environ 1738). Que les concertos aient vraiment été composés dans les années 1730 ou qu'ils soient en fait des œuvres de son temps comme *Kapellmeister* à Köthen (1717-23) est une question qui ne peut être discutée qu'à partir des traits stylistiques des œuvres; un consensus critique sur le sujet n'a pas encore été atteint.

Le *Concerto en la mineur* BWV 1041 commence par un mouvement en "forme de concerto" ou "forme de ritournelle" que Bach, au milieu de sa période de Weimar (env. 1713-14) avait étudiée intensément, surtout dans la musique d'Antonio Vivaldi; il devait cependant retravailler bientôt cette forme à sa façon hautement individuelle. Le squelette de cette forme est une ritournelle de 24 mesures introduite par un levé et répétée deux fois dans une forme étendue. Les deux premières expositions de la ritournelle modulent (de la mineur à mi mineur, et de do majeur à mi mineur); la tonalité principale de la mineur n'est confirmée qu'à la ritournelle finale. Dans les passages entre les ritournelles, l'instrument solo a plusieurs occasions de faire montre de virtuosité. Deux thèmes solos sont d'importance structurale spéciale; le premier reprend le motif de levé de la ritournelle tandis que le second possède une forme rythmique caractéristique (triples croches et syncopes).

En termes d'adresse en composition, le mouvement du milieu n'est en rien inférieur au premier mouvement. Un rôle décisif est joué par une figure à la basse, entendue d'abord dans les premières mesures et qui, au cours du mouvement, alterne avec les phrases *cantabile* du soliste ou forme une synthèse avec elles. La disposition du mouvement en unités de deux mesures clairement définies crée une impression de paix et d'ordre.

L'œuvre se termine par un mouvement de type "fugue concertante". Les ritournelles, construites comme des développements fugués, forment un contraste efficace avec les passages solos où le violon solo fait montre de ses ressources virtuoses. L'élément virtuose est particulièrement souligné à la fin de l'épisode final où Bach introduit la technique dite de "bariolage" consistant en une alternation rapide et frappante à l'oreille de cordes à vide et de notes pressées.

Dans le *Concerto en mi majeur* BWV 1042, Bach opte pour un profil formel totalement différent, presque comme s'il souhaitait montrer la riche variété de possibilités formelles qui peuvent être obtenues dans deux œuvres pour les mêmes forces instrumentales. Seuls les mouvements du milieu sont apparentés: dans le *Concerto en mi majeur* aussi, le point de départ est une figure répétée de basse. Quoi qu'il en soit, le contraste entre les passages qui sont dominés par la basse et ceux dominés par les violons est plus grand ici. Dans les sections extérieures, où la basse est prédominante, le violon se tait tandis qu'il est actif sans interruption dans la section du milieu.

Dans le premier mouvement, Bach a allié les formes de ritournelle et de *da capo* (ABA). Les sections extérieures reposent sur une ritournelle de onze mesures reprise deux fois plus tard dans une forme variée et étendue (étendue d'abord en 23 mesures, puis en 18). Dans la tonalité mineure parallèle, la section du milieu présente des figurations solos au violon, entre et sur lesquelles le motif du début est constamment cité; il semble ainsi être une sorte de "devise" pour le mouvement en entier.

Le mouvement final est un rondo, chose très inhabituelle chez Bach. Un passage *tutti* de 16 mesures, qui apparaît inchangé cinq fois, sert d'encadrement; quatre épisodes solos, dans lesquels le violon est mis en lumière avec une virtuosité grandissante, sont insérés entre ces passages.

Tous les trois mouvements du concerto montrent une structure claire et bien définie qui mène rarement à des complications. Ce caractère formel, ainsi que la tonalité de mi majeur (la tonalité la plus "brillante" trouvée dans la musique de chambre et orchestrale de Bach), crée une impression générale de bonheur et de détente.

Les concertos pour deux instruments forment aussi une paire d'œuvres apparentées. Les deux renferment des parties solos satisfaisantes à jouer qui ne sont pas surchargées de difficultés techniques. L'emploi de deux instruments solos de stature égale affecte la forme de chaque mouvement puisque chacun des solistes doit avoir la chance de briller.

Les dates de composition de ces œuvres aussi sont inconnues. Des parties autographes pour les deux violons solos et la basse continue sont conservées pour le *Concerto pour deux violons en ré*

mineur (BWV 1043) et celles-ci, ainsi que la série autographe des parties du BWV 1041, peuvent être datées de 1730/31. Le *Double concerto en do mineur* n'a pas survécu du tout dans l'instrumentation originale (comme on l'a enregistré ici); sa forme originale ne peut être déduite que d'après une transcription pour deux clavecins et cordes seulement, conservée dans un manuscrit datant d'après la mort de Bach (voir ci-dessous). Dans le cas de ces concertos, il est tout aussi difficile de deviner s'ils sont de Köthen ou de Leipzig que dans le cas des deux concertos pour violon.

Le premier mouvement du *Concerto pour deux violons et cordes en ré mineur* BWV 1043 exploite le contraste entre les ritournelles et les épisodes solos. Avec ses trois réapparitions écourtées, la ritournelle, d'abord de construction fuguée, sert de pierre angulaire de la forme; les épisodes solos étendus se déroulent entre elles, un thème solo émergeant comme figure principale.

Le principe fugué, auquel il n'est fait qu'allusion dans le premier mouvement, est mis au premier plan dans le mouvement intermédiaire. Le thème *cantabile* des deux violons solos est inséré dans des interludes plus ou moins longs; dans ce thème, les solistes entrent généralement l'un après l'autre, comme dans une fugue; le *ripieno* des cordes se soumet ici à une fonction purement accompagnatrice.

Dans le mouvement final, encore une fois en forme de concerto, les deux violons tiennent une partie encore plus importante. Ils n'apparaissent pas seulement dans les passages solos, ils jouent aussi un rôle de premier plan dans la ritournelle du début, et le sommet sonique dans les séquences d'accords à quatre voix fait un impact particulier.

Le *Concerto pour hautbois, violon et cordes* est l'un des nombreux concertos de Bach que l'on ne connaît que parce que le compositeur en fit une seconde version pour un ou plusieurs clavecins dans les années 1730. Comme dans certains cas les versions originales et les transcriptions pour clavecin sont connues (BWV 1041 et 1058; 1042 et 1054; 1043 et 1062; 1049 et 1057), nous pouvons étudier la méthode de transcription de Bach et – pour les œuvres dont seulement les transcriptions ont survécu – essayer de reconstruire les compositions originales.

Wilhelm Rust, éditeur du *Concerto pour deux clavecins en do mineur* BWV 1060 pour l'édition complète de la Bach Gesellschaft (1874), était pleinement conscient que la pièce était une transcription et il suggéra que l'original ait été pour deux violons solos. D'autres érudits cependant ont fait remarquer plus tard que les deux instruments solos sont traités de façon différente et que l'un d'eux aurait plus vraisemblablement été un hautbois – une opinion qui prévaut encore aujourd'hui. Il semblerait que Bach changeât à peine les lignes solos des instruments originaux

quand il transcrivit l'œuvre, adaptant la musique à d'autres instruments en ajoutant simplement des parties supplémentaires pour la main gauche. Avec leurs différentes étendues et les caractéristiques de leurs progressions, les voix supérieures des parties de clavecin peuvent ainsi être transférées relativement aisément aux instruments originaux, le hautbois et le violon. A partir des figurations (premier mouvement, mesures 37 et suivantes) et des fréquentes doubles cordes, nous pouvons déduire que la partie du dessus du premier clavecin était originalement pour violon. Les reconstructions entreprises jusqu'à ce jour présument que la tonalité originale a été do mineur ou ré mineur; les musiciens d'aujourd'hui, surtout les violonistes, apprécient le plus ré mineur. Il existe cependant de fortes raisons pour supposer que l'œuvre fût écrite en do mineur. Le hautboïste Bruce Haynes fait remarquer que, si la pièce est jouée en ré mineur, certaines notes aiguës manquent d'élégance (ré^{'''}) qui peuvent seulement être évitées en changeant d'octave au milieu d'une séquence. C'est pourquoi il conclut, prenant en considération les caractéristiques du hautbois baroque, que do mineur était probablement la tonalité originale (voir *Bach-Jahrbuch* 1993, pp 39-40). Un passage dans la partie de violon solo semble confirmer cette opinion: dans la mesure 85, un endroit parallèle à la mesure 39, on s'attendrait à un fa dans la partie supérieure de la première partie de clavecin mais il y eut un changement de fait de sorte que l'étendue n'aille pas en dessous du sol. Cela n'a de sens que si l'on admet que la tonalité du concerto "donneur" était do mineur: si elle avait été ré mineur, ce changement dans la ligne solo n'aurait pas été nécessaire. Dans le volume VII/7 de la *Neue Bach-Ausgabe*, Wilfried Fischer choisit do mineur pour sa reconstruction et c'est aussi la solution adoptée pour cet enregistrement.

Les deux mouvements extérieurs rapides sont en forme de ritournelle – en d'autres mots, ils reposent sur l'alternance du matériel de ritournelle présenté par les cordes au début et les passages solos pour les deux clavecins. Dans les deux mouvements, des thèmes éloquents, presque chantants et des structures périodiques claires caractérisent les ritournelles. Dans le premier mouvement, un thème solo indépendant fait contraste à la ritournelle tandis que les passages solos du dernier mouvement consistent presque exclusivement en développement du matériel de ritournelle. Le mouvement du milieu, une contrepartie du mouvement lent du *Concerto pour deux violons* BWV 1043, développe un thème chantant des instruments solos à la manière d'une fugue tandis que les cordes se restreignent à un accompagnement d'accords.

© Werner Breig 2000

La qualité de musique de chambre des concertos pour violon de Bach

Le concept des concertos pour violon de Bach diffère de plusieurs manières de celui des concertos pour violon qui furent écrits plus tard. Leur caractéristique principale est celle de la musique de chambre. Ces pièces ne correspondent pas à l'image du concerto comme œuvre pour violon solo avec support orchestral, comme porteur de la démonstration d'une technique brillante. Tandis que l'adresse demandée de la part du violon ici est en elle-même à un niveau relativement élevé, elle n'est en aucun cas tapageuse; on n'y trouve presque pas d'occasion d'exhibition de technique. Le but est plutôt de se joindre à l'orchestre pour faire un tout, créant une seule œuvre finie. Les concertos sont évidemment basés sur les traditions des concertos solos de Vivaldi et des *concerti grossi* de Corelli mais l'écriture est simplement plus difficile et compliquée et il s'y trouve quelques rares autres exemples du caractère complexe de la partie orchestrale et du remplissage des voix intérieures.

Nous avons choisi l'orchestration la plus réduite possible pour cet enregistrement et ce, pour plusieurs raisons. La première chose qui capte notre attention est le fait que, dans le manuscrit existant du *Concerto pour deux violons* (qu'on dit être de la main du second fils de Bach, Carl Philipp Emanuel Bach), on lit l'indication "Concerto a 6" (concerto pour 6 parties). C'est là l'essence de l'œuvre. Tandis que les deux violons forment l'axe principal, l'œuvre, dans toutes ses parties, a un caractère *concertante* au cours d'un *concerto grosso* exemplifié par Corelli. Cela n'est évidemment pas la preuve que l'œuvre devait être jouée simplement avec un instrument par partie. Plus la partition est examinée cependant, moins il est pensable qu'elle devait être jouée par un grand orchestre.

Une caractéristique notable est l'égalité des voix dans les parties (ripieno) de l'orchestre. Le premier mouvement commence par une fugue très travaillée où chaque voix a la même importance. L'écriture détaillée demande un style d'exécution précis et transparent où la texture de chaque voix est clairement discernable; de plus, le besoin de flexibilité suggère la pertinence d'un ensemble au petit nombre d'instrumentistes. Les parties de violon solo sont naturellement mises par écrit et elles jouent la même partie que le premier violon ripieno; elles ne se taisent pas à cause d'un passage d'introduction.

Au début du segment de violon solo, le ripieno devient accompagnement et la texture s'amincit mais ceci se fait sans perte de l'importance placée sur l'égalité de chaque partie. Et chose surprenante pourtant, les trois voix supérieures (violon I, violon II, alto) jouent souvent à l'unisson, insérant un motif du thème au milieu du tissage compliqué des deux violons solos. Ceci supporte le concept du petit ensemble car, même si toutes les parties ripieno étaient jouées à deux par

partie, quand six instruments jouent soudainement un passage à l'unisson, il est inévitable qu'il se formerait un cadre qui couvrirait le mouvement compliqué des instruments solos. A un par partie, ce passage serait joué à trois; à deux instrumentistes contre seulement trois, il est évident qu'un équilibre sera obtenu plus aisément.

Normalement, quand un orchestre accompagne un concerto pour violon, la méthode utilisée pour faire ressortir le violon solo est de lui donner une ligne remarquablement aiguë et animée. Bach ignore aussi cette sorte de méthode.

Au début du second mouvement, les rôles de ripieno et de solo sont clairement séparés; le ripieno devient définitivement l'accompagnement. L'accompagnement s'élève contre la ligne descendante du thème du violon solo, de façon à ce que le premier violon du ripieno soit assez élevé pour croiser la ligne du solo. A part cela, il n'y a pas de distinction entre les étendues des parties solos et ripieno tout au long du mouvement; parfois, le solo est dans le registre plus grave tandis qu'une charmante mélodie apparaît au ripieno, ce qui suggère qu'il serait idéal que les voix solos et ripieno soient aussi égales que possible. A tout le moins, si les deux violons solos étaient accompagnés par un orchestre lourd, ils seraient là complètement désavantagés.

Dans le troisième mouvement, Bach change complètement de style. Dans un passage *tutti*, les deux violons solos seuls jouent un thème en canon tandis que le rôle des parties fragmentées du ripieno est d'accentuer la ligne solo. Ici aussi, un grand orchestre serait inadéquat. Seuls les accents seraient entendus et la ligne mélodique serait brisée. De plus, le premier violon ripieno a par endroits la même importance que les violons solos. L'impression de trois parties de violon avançant parallèlement est forte et donne l'illusion momentanée que la pièce est en fait un concerto pour trois violons; ceci renforce la suggestion qu'une exécution avec un musicien à la partie de premier violon ripieno, s'appareillant aux violons solos, est indiquée.

En prenant le *Concerto pour deux violons* comme exemple, il est évident que les concertos solos en la mineur et mi majeur se partagent aussi plusieurs méthodes semblables et on peut dire les mêmes choses sur eux.

De plus, il n'existe qu'un seul jeu des parties pour toutes ces pièces et, sauf deux pour le continuo, c'est un fait qu'il n'y a qu'une seule copie de chaque partie. Cela n'est pas concluant en soi mais suggère l'idée que deux instrumentistes au plus partageaient la même partie. Il est cependant normal dans des orchestres que deux musiciens lisent dans la même partie, dans des concertos solos, concertos pour hautbois et violon, une orchestration à deux par partie a été adoptée. (L'alto joue seul.)

En vérité, un tel petit ensemble rendit évident qu'on peut gagner d'autres avantages en plus

de ceux déjà mentionnés. D'abord, un bon équilibre est facilement obtenu. La partie de violon solo reste assez dans le médium, ne s'élevant jamais au registre extrêmement aigu. C'est pourquoi elle se trouve souvent dans le même registre que celui des violons de l'orchestre et descend aussi très bas; un orchestre même légèrement plus grand aurait rapidement rendu tout équilibre impossible. Ainsi, la partie de l'orchestre est d'importance remarquable dans ces œuvres et non pas un simple accompagnement: ainsi que mentionné plus haut, les problèmes d'équilibre sont immédiatement résolus dans les nombreux passages où la partie de violon ripieno a la même importance que celle du violon solo. Quand le solo joue un passage décoratif et que le ripieno lance essentiellement des fragments thématiques, l'ensemble doit normalement jouer *pianissimo* pour ne pas effacer le solo et est ainsi incapable de donner au thème quelque caractère ou expression que ce soit; à un ou deux par partie, il n'est pas nécessaire de garder le volume si bas et le caractère du thème peut être fermement mis à jour. Il en résulte que le dialogue en général entre solo et orchestre se rapproche, renforçant les éléments de musique de chambre. En même temps, les détails de l'écriture de Bach ressortent clairement.

Finalement, nous nous sommes fondamentalement appuyés sur la *Neue Bach-Ausgabe* pour cette interprétation mais, quand cela était possible, nous avons utilisé le matériel original (comme le manuscrit de Carl Philipp), de sorte que nous avons réexaminé ce qui pouvait être considéré comme les limites de toute "édition". (Dans des cas par exemple où les manuscrits ne concordent pas ou se contredisent, il faut faire un choix pour s'accorder sur une édition.) On a laissé à chaque musicien en particulier ses préférences et son choix de solutions à des problèmes comme l'ambiguïté d'articulation dans le *concerto en mi majeur* duquel il manque le matériel final, ou la controverse de la source des liaisons de triolets dans les second et troisième mouvements du *concerto en la mineur*; ce raisonnement, choix ou action impromptue était inévitable.

En général, devant une interprétation, il est nécessaire de considérer l'œuvre sous une variété d'aspects dont l'historique, le musicologique, le musical et le technique; ici, j'ai donné un tel exemple, le raisonnement relatif à l'emploi d'un petit ensemble pour cet enregistrement. Au-delà, il y a pourtant les différentes façons de jouer de la musique. Je suis heureux de penser que cette interprétation pourra vous plaire.

© Ryo Terakado 2000

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

Ryo Terakado, violon, est né en Bolivie en 1961. Il a commencé à étudier le violon à l'âge de 4 ans; il gagna le troisième prix du Concours de Musique Tout Japon en 1983 et fut choisi ensuite comme premier violon de l'Orchestre Philharmonique de Tokyo. En 1985, il décida de se concentrer sur le violon baroque et il entra au Conservatoire Royal à La Haye pour étudier avec Sigiswald Kuijken; il obtint son diplôme de soliste en 1989. Après avoir été premier violon de divers ensembles baroques importants – dont Les Arts Florissants, La Chapelle Royale et Collegium Vocale Gent – Terakado a rempli les mêmes fonctions à La Petite Bande et au Collegium Bach du Japon. En plus de ses succès dans des récitals solos, concerts de musique de chambre et interprétations de concertos, Terakado est aussi réputé comme chef d'orchestre. Ses exécutions de *Dido* de Purcell (1995) et *Pygmalion* de Rameau (1996) furent chaudement saluées. Il a étudié au Conservatoire de Paris et il est enseignant maintenant au Conservatoire Royal de La Haye. Il est un membre fondateur de Mito dell'arco, le premier quatuor d'instruments d'époque au Japon; cet ensemble reçoit l'aide de la ville de Mito.

Natsumi Wakamatsu a étudié le violon avec le professeur S. Sumi et le professeur Toshiya Eto au Collège de Musique Toho Gakuen à Tokyo. Après l'obtention de son diplôme en 1980, elle commença à jouer du violon baroque. Pour continuer cette spécialisation, elle se rendit en Hollande étudier avec Sigiswald Kuijken au Conservatoire Royal de La Haye. Elle obtint son diplôme de soliste en 1985. Au cours de ses études, elle fit partie de plusieurs orchestres baroques/classiques en Europe dont l'Orchestre du 18^e Siècle et La Petite Bande. En 1986, elle retourna au Japon poursuivre ses activités de concerts solos et de musique de chambre. Natsumi Wakamatsu est l'une des figures de proue du développement du jeu de cordes d'époque au Japon. Elle enseigne le violon baroque au Collège de Musique Toho Gakuen.

Marcel Ponsele, hautbois, est né à Kortrijk (Belgique) en 1957. Il a étudié le hautbois moderne et la musique de chambre aux conservatoires de Bruges, Bruxelles et Gand, puis il commença à étudier le hautbois baroque. En 1981, il gagna un prix au concours Musica Antiqua à Bruges. En même temps, il jouait régulièrement avec La Petite Bande, l'Orchestre Baroque d'Amsterdam et la Chapelle Royale. Il est un membre fondateur de l'Orchestre des Champs-Élysées dirigé par Philippe Herreweghe. De plus, il dirige l'Harmonie des Champs-Élysées. Lui et son frère construisent des hautbois basés sur des modèles du 18^e siècle.

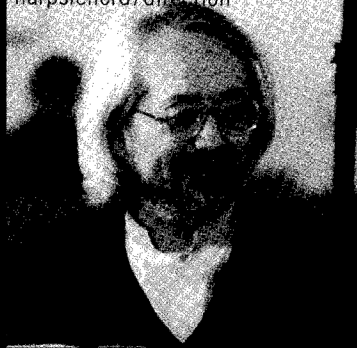
Le Collegium Bach du Japon (CBJ) a acquis une énorme réputation mondiale pour ses enregistrements des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach sur BIS depuis 1995. Le CBJ fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki (qui en reste le directeur musical), dans le but de familiariser le public japonais avec des exécutions sur des instruments d'époque des grandes œuvres du baroque. Le Collegium Bach du Japon compte un orchestre et un chœur baroques. Comme le nom de l'ensemble l'indique, il vise principalement les œuvres de Johann Sebastian Bach et des compositeurs de musique protestante allemande qui l'ont influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Boehm. Le CBJ a sa base à Tokyo et à Kobe mais il joue partout au Japon. En janvier 1999, le CBJ a été invité en Israël comme le clou de la série d'ouverture de la salle de concert "Heichal Hatarbut" à Rishon Le Zion. D'autres tournées internationales sont présentement projetées.

L'organiste, claveciniste et chef d'orchestre **Masaaki Suzuki** est né en 1954 à Kobe au Japon. À l'âge de 12 ans, il commença à jouer de l'orgue pour les services dominicaux. Après son diplôme à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, il continua à étudier le clavecin et l'orgue au conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Ayant reçu ses diplômes de soliste dans ses deux instruments à Amsterdam, il gagna le second prix du concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du concours d'orgue au festival des Flandres à Bruges en Belgique en 1982. De 1981 à 83, il enseigna le clavecin à la Staatliche Hochschule für Musik à Duisburg en Allemagne. Suzuki est depuis 1990 directeur musical du Collegium Bach du Japon. De plus, il enregistre l'intégrale de la musique pour clavecin de Bach pour BIS. Depuis 1983, Suzuki a donné des concerts d'orgue en France, Italie, Allemagne, Hollande, Suisse, Autriche et autres pays chaque été. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo.

Ryo Terakado
viol'n



Masaaki Suzuki
harpsichord/direction



Natsumi Wakamatsu
viol'n



Marcel Ponsoele
oboe



SOME OTHER OUTSTANDING BIS RELEASES WITH MASAAMI SUZUKI
AND THE BACH COLLEGIUM JAPAN



CLAUDIO MONTEVERDI: Vespro della Beata Vergine · Magnificat a 6 ·
Missa in illo tempore BIS-CD-1071/72



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Messiah BIS-CD-891/92



J. S. BACH: St John Passion & St Matthew Passion BIS-CD-1342/44



J. S. BACH · J. KUHNAU · J. D. ZELENKA: Magnificats BIS-CD-1011



J. S. BACH: French Suites (solo harpsichord) BIS-CD-1113/14

For a complete listing – including music by
Buxtehude, Vivaldi and Beethoven – please visit
www.bis.se