



Masaaki Suzuki

J.S. Bach

Fantasias & Fugues

BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

Fantasias and Fugues

Chromatische Fantasie und Fuge d-moll BWV 903

9'40

1 Fantasie

4'34

2 Fuge

5'06

Fantasie und Fuge a-moll BWV 904

7'42

3 Fantasie

3'02

4 Fuge

4'39

5 Fantasie (und Fuge-Fragment) c-moll BWV 906

4'28

6 Fantasie g-moll, „Fantasia duobus subjectis“ BWV 917

1'53

7 Fantasie c-moll, „Fantaisie sur un Rondeau“ BWV 918

4'31

8 Præludium c-moll BWV 921. *Harpeggiando – Prestissimo*

2'38

9 Fantasie a-moll BWV 922. *Presto*

6'04

Fantasie und Fuge a-moll BWV 944

5'58

10 Fantasie

0'30

11 Fuge

5'27

12	Fuge A-Dur über ein Thema von Tomaso Albinoni BWV 950	5'38
	Præludium und Fuge h-moll über ein Thema von Tomaso Albinoni	9'40
13	Præludium, BWV 923	2'13
14	Fuge, BWV 951	7'26
15	Capriccio E-Dur „In honorem Joh. Christoph. Bacchii“ BWV 993	6'08
	Capriccio B-Dur sopra la lontananza del suo fratello diletissimo BWV 992	10'37
16	1. Arioso. <i>Adagio</i> . Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.	2'04
17	2. Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorkommen.	1'40
18	3. <i>Adagiosissimo</i> . Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.	2'26
19	4. Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, dass es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied	0'42
20	5. Aria di Postiglione. <i>Allegro poco</i>	1'06
21	6. Fuga all'imitatione della cornetta di Postiglione	2'34
		TT: 77'19

Masaaki Suzuki *harpsichord*

Fantasia and Fugue

From a broad survey of Bach's entire compositional output, one may acquire the impression that, for Bach, the fantasia was an under-explored genre. But when actually examining some of his fantasias closely, one would realize how much he really achieved, successfully bringing out an impressive range of expressions, unique to this genre. Stylistically, fantasias belong to the same category as preludes and toccatas, genres in which Bach composed more extensively. The distinction between them can be vague, especially when they are paired with a fugue. Nevertheless, Bach's fantasias tend to carry something special – be it the fortified improvisation or the brilliant technical display – even within this standard form of the pairing.

Bach wrote fantasias for both organ and harpsichord, presumably for his own performance. While his settings for organ include large, elaborate chorale preludes, the majority of his fantasias are based on freely-developed but highly individual melodies. They are attached to no particular form. The range of textures can be surprisingly wide, too, apparently reflecting two different traditions into which fantasias were born and developed before Bach's time: a traditional model featuring contrapuntal treatment and a relatively newer, free-style improvisation. A typical example of the former is the early version of fifteen three-part Sinfonias (BWV 787–801), originally entitled 'Fantasia' and included in the *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* which, incidentally, is the only collection of its kind by Bach. This disc features the remaining keyboard fantasias, which were all transmitted individually to the present day in various manuscript sources. Owing partially to their origin and partially to the essence of the genre, they display a wonderful variety of musical ideas, enabling one almost to visualize the youthful Bach performing energetically at the harpsichord.

The **Chromatic Fantasia and Fugue in D minor** (BWV 903) is one of most unusual yet most admired pairs of Bach's harpsichord pieces. Johann Nicolaus Forkel recognized their quality as early as 1802. In his epoch-making Bach biography, he declares: 'I have taken infinite pains to discover another piece of this kind by Bach, but in vain. This fantasia

is unique, and never had its like'. Apparently Forkel was deeply puzzled by the romantic idioms in the piece, the character of which seemed directly opposite to what Bach was known for, i.e. strict counterpoint and logical architecture. In a sense, one can see this fantasia as highly progressive: some of its stylistic features, such as rapid passagework, chromatic modulations and free recitative, as well as the dramatic construction and highly effective climax in the accompanying fugue, seem to have had some resonance with those favoured during the Enlightenment, in particular the sentiment of *Sturm und Drang*. The fact that these elements are abundantly seen in the free fantasias of Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel supports such an interpretation.

This is not to suggest that it is a late work, however. Quite apart from the fact that many of its *stylus phantasticus* elements are commonly found in Bach's early keyboard works, George Stauffer's recent study of 37 sources indicates that the pair went through three stages of development: in the first (c. 1720) the fantasia, with a less elaborate opening in the first 23 bars (BWV 903a), was paired with the fully developed fugue, except for a few details which Bach modified later; in the second, the opening of the fantasia was developed into its mature form, while bars 21–24 remained in a shorter, early form; and in the third (c. 1730), numerous details were changed (particularly evident in the fantasia). The work was disseminated widely, reaching Vienna, France and Italy even before the turn of the century and has remained popular, gaining new life under the romantic ideals of the nineteenth century.

The **Fantasia and Fugue in A minor** (BWV 904) is stylistically quite different from BWV 903: the fantasia follows the contrapuntal tradition of the sixteenth century as seen in the works of Frescobaldi. It features four (sometimes increased to six) gentle but individual lines forming sonorously harmonic textures. The textural clarity is further enhanced by its symmetrical design and the use of ritornello form, adding structural coherence. The fugue features two contrasting subjects and is constructed upon an older design in three clear-cut sections; the middle section introduces the second subject featuring chromaticism, while the final section combines the two.

The majority of early surviving sources transmit the fantasia and fugue separately,

indicating that they were composed independently sometime before 1727. Yet the thematic correspondence between the movements – e"-f"-e" – may be considered as an important binding element for the pair.

The **Fantasia in C minor** (BWV 906) is described by Forkel as ‘the *allegro* of a sonata’. Stylistically it is a Leipzig composition, clearly aiming at displaying Bach’s technical virtuosity, which is manifested particularly in his use of rapid arpeggio and hand-crossing techniques. The Italian influence is also evident in both periodic phrasing and clearly articulated sonata form. A hint of chromaticism adds further depth to the expressive quality of the piece. All these elements are hallmarks of Bach’s late style of keyboard writing.

Two autographs survive: one in Bethlehem (Pennsylvania) dating from c. 1729 and the other in Dresden (with a fugue fragment) from c. 1738. As Marshall speculates, it is conceivable that Bach once contemplated it to be part of either the C minor Partita or the *Well-Tempered Clavier II*. After all, it is a piece for his unmatched technique, and not for the great majority of music lovers or for his pupils.

The **Fantasia in G minor** (BWV 917), entitled ‘Fantasia duobus subjectis’, is an early work (though some scholars doubt its authenticity) transmitted in the so-called Möller Manuscript in the hand of Johann Christoph, Bach’s eldest brother in Ohrdruf (see below). It begins with well-articulated toccata-like flourishes, followed immediately by the main section where three distinctive motifs explore invertible counterpoint in cleanly-knit texture. The title in Latin means ‘two subjects’, presumably referring to the counter-subjects, i.e. a slowly-descending chromatic tetrachord and a lively running passage.

The **Fantasia in C minor** (BWV 918), entitled ‘Fantaisie sur un Rondeau’, is an interesting specimen: though little is known about the time and circumstances of its composition, the title ‘Fantasia upon a Rondo’ (found in a late eighteenth-century source) suggests that Bach borrowed an existing French *rondeau* to develop this piece in his own way, effectively combining a galant rondo with an older, contrapuntal fantasia. Although the piece can still be recognized as a kind of *rondeau*, two-part imitative counterpoint is very much brought to the surface.

The **Præludium in C minor** (BWV 921) is an early work transmitted in the so-called Andreas Bach Book, mostly copied here by Johann Christoph except the powerful three-bar section added by Bach to close the piece. It is not the coherent piece that one might expect from the title; rather it is a collection of ideas put together in the form of a free fantasia where the youthful Bach tries in various ways to execute simple chord progressions in an elaborate, virtuoso manner.

The **Præludium in A minor** (BWV 922) demonstrates Bach's youthful display of his skills through harmonically inspired toccata-like figurations at both the opening and coda; enclosed by these is the long middle section where a rising arpeggio motif is featured in clearly-articulated imitative texture. It is believed to be a Weimar composition, though some cast doubt on its authenticity.

The **Fantasia and Fugue in A minor** (BWV 944) is also found in the Andreas Bach Book – and is thus an early work. The short fantasia, merely a succession of chords marked 'arpeggio', does not appear consistently in the various sources, suggesting that Bach may have subsequently discarded it. In contrast, the fugue is a substantial, virtuoso piece; the occasional use of unusual harmonic progressions adds freshness to the otherwise monotonous texture. Despite its great length and its perpetually running figuration, it tactfully draws all the motivic materials from the subject, and is structured with a sense of direction and achievement, greatly assisted by its clearly-knit three-part texture.

Bach and Albinoni

Bach never actually met the Venetian composer Tomaso Giovanni Albinoni (1671–1751) but presumably came to know his works during his youth through prints and manuscripts that circulated widely in Germany at the time. Albinoni's Opus 1, a set of trio sonatas for two violins and continuo entitled *Suonate a tre* (1694) became the basis of Bach's three early keyboard fugues (BWV 946, 950 and 951/951a). Taking the subjects from this work, Bach developed Albinoni's singing melodies into a cohesive and highly effective work of his own.

The **Prelude in B minor** (BWV 923) may not be an original composition by Bach, although it appears in some early sources as the companion prelude to BWV 951. Stylistically it shows some resemblance to the Chromatic Fantasia, particularly in its distinctive style of passagework and harmonic progression, though it is not as fully developed as this highly acclaimed example.

The **Fugue in B minor** (BWV 951) is based on a subject taken from the second movement of Albinoni's Op. 1 No. 8. The subject starts with the cleanly arch-shaped opening followed by a descending chromatic hexachord that is mainly responsible for its heavy harmonic rhythm and serious mood. It is one of the earliest works by Bach that is specifically designated for harpsichord ('manualiter'). This piece was apparently very popular, often transmitted with its early version (BWV 951a); this suggests that it was regarded not only as one of the most attractive fugues Bach wrote at an early age, but also as a fascinating study of Bach's techniques of revision. The comparison with the early version reveals that Bach made great efforts to improve it; while removing awkward passages, he transformed many of its stylistic elements, turning an old-fashioned fugue into a modern concerto form.

The **Fugue in A major** (BWV 950) is based on the subject taken from the second movement of Albinoni's Op. 1 No. 3. The charming, arch-shaped subject is effectively contrasted with episodes in thinner two-part texture where new materials are continually being introduced; a free *pedaliter* coda gives the end of this fugue quite a dramatic feel.

The Capriccio and its brothers

In the early Baroque period, a *capriccio* was a multi-sectional fugal composition for organ, as seen in the works of Frescobaldi. By Bach's time the term could also apply to a virtuoso keyboard fugue in one long section, as manifested in BWV 993.

Bach composed two capriccios, both of them in his youthful days in Arnstadt, dedicating them to his elder brothers. Having lost his parents by the age of ten, Bach seems to have had a great affection and respect for his brothers. BWV 993 was dedicated to the

eldest brother, Johann Christoph (1671–1721), who acted as Bach’s guardian for five years. He studied under Pachelbel, served as organist of Michaeliskirche in Ohrdruf and is thought to have given Bach his first keyboard lessons as well as having much influence on Bach’s musical development. Although there is a pitiful story, transmitted by Carl Philipp Emanuel, that Bach was denied access to his brother’s collection of keyboard works by Pachelbel and others, recent scholarship portrays an amicable relationship between the brothers which continued even after Bach left home. Johann Christoph was the main copyist of two of the most important keyboard anthologies containing Bach’s early works: the so-called Möller Manuscript and the Andreas Bach Book.

The **Capriccio in honour of Johann Christoph Bach** (BWV 993) is an extensive fugue with a lively subject, closing with a short, toccata-like passage. In it Bach explores a range of tonalities and figurations, as if paying homage to Pachelbel – the dedicatee’s teacher – who was well known for his fugal improvisations.

The **Capriccio on the Departure of his Most Beloved Brother** (BWV 992) is a famous early work. The ‘brother’ is usually thought to be Johann Jacob (1682–1722), with whom Bach shared the guardianship of the eldest brother, and the piece is supposed to have been written on his departure to join the retinue of Charles XII of Sweden. The piece consists of six sections, each with its own programmatic rubric: 1. ‘Is a coaxing by his friends to dissuade him from his journey’; 2. ‘Is a picturing of various calamities that might overtake him in foreign parts’; 3. ‘Is a general lament of the friends’; 4. ‘Now come the friends, since they see that it cannot be otherwise, and take leave of him’; 5. ‘Air of the postilion’; 6. ‘Fugue in imitation of the postilion’s horn’.

© *Yo Tomita 2000*

Since founding Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has established himself as a leading authority on the works of Bach. He has remained music director of the BCJ ever since, taking it regularly to major venues and festivals in Europe and the USA. In addition to working with renowned period ensembles, he conducts orchestras such as the

New York Philharmonic and Deutsches Symphonie-Orchester Berlin in repertoire ranging from Mendelssohn to Stravinsky.

Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's choral works as well as harpsichord and organ recitals, has brought him many critical plaudits. With the BCJ he is now extending the ensemble's repertoire with recordings of Mozart's Requiem and Mass in C minor and Beethoven's *Missa Solemnis*.

Born in Kobe, Masaaki Suzuki graduated from the Tokyo University of the Arts and Music and went on to study at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and professor emeritus of the early music department at the Tokyo University of the Arts, he was on the faculty at the Yale School of Music and Yale Institute of Sacred Music from 2009 until 2013, and remains affiliated as the principal guest conductor of Yale Schola Cantorum.

In 2012 Masaaki Suzuki was awarded with the Leipzig Bach Medal and in 2013 the Bach Prize of the Royal Academy (UK). In 2001 he received the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

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.

Fantasie und Fuge

Überblickt man Bachs gesamtes kompositorisches Schaffen, gewinnt man den Eindruck, dass die „Fantasie“ eine eher weniger erkundete Gattung darstellt. Betrachtet man indes einige seiner Fantasien näher, dann erkennt man, wie viel er tatsächlich erreichte, indem er dieser Gattung ein beeindruckendes Spektrum an einzigartigen Ausdrucksmöglichkeiten erschloss. In stilistischer Hinsicht gehören Fantasien zu derselben Kategorie wie Präludien und Toccaten – Gattungen, die Bach umfangreicher bedachte. Die Unterschiede zwischen ihnen können freilich verschwimmen, insbesondere wenn sie mit einer Fuge gekoppelt werden. Dennoch pflegen Bachs Fantasien stets etwas Besonderes mit sich zu führen – sei es die verstärkte Improvisation oder die brillante technische Entfaltung –, und das selbst innerhalb dieser standardisierten Kopplung. Bach schrieb seine Fantasien für Orgel und für Cembalo wahrscheinlich für den eigenen Vortrag. Während sich unter seinen Orgelkompositionen große, kunstvolle Choralpräludien befinden, basiert die Mehrheit seiner Fantasien auf frei entwickelten, aber hochindividuellen Melodien. Sie folgen keiner bestimmten Form. Auch das Spektrum an Satztechniken kann überraschend groß sein, und offenkundig reflektiert es zwei unterschiedliche Traditionen, in die hinein Fantasien vor Bachs Zeit geboren und entwickelt wurden: ein traditionelles, kontrapunktisches Modell und ein vergleichsweise neueres, frei-improvisatorisches. Ein typisches Beispiel für das erstere ist die Frühfassung der 15 dreistimmigen Sinfonien BWV 787–801, die ursprünglich zum Teil die Bezeichnung „Fantasia“ trugen und im *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* – übrigens der einzigen Sammlung ihrer Art von Bach – enthalten waren.

Diese CD versammelt die übrigen Klavierfantasien, die alle auf eigene Weise in verschiedenen handschriftlichen Quellen der Gegenwart überliefert wurden. Es ist teilweise ihrem Ursprung und teilweise dem Wesen der Gattung zu verdanken, dass sie eine wunderschöne Vielfalt an musikalischen Gedanken zeigen, so dass man fast den Eindruck gewinnt, den jugendlichen Bach kraftvoll das Cembalo spielen zu sehen.

Die **Chromatische Fantasie und Fuge d-moll** BWV 903 ist eines der ungewöhnlichsten und doch am meisten bewunderten Paare unter Bachs Cembalokompositionen.

Johann Nicolaus Forkel erkannte bereits 1802 ihre Qualität; in seiner epochemachenden Bach-Biographie erklärt er: „Unendliche Mühe habe ich mir gegeben noch ein Stück dieser Art von Bach zu finden. Aber vergeblich. Diese Fantasie ist einzig und hat nie ihres Gleichen gehabt.“ Offenbar war Forkel zutiefst verwirrt vom romantischen Idiom eines Stückes, dessen Charakter scheinbar all dem entgegengesetzt war, für das Bach bekannt war: strenger Kontrapunkt und logische Architekturen. In gewissem Sinn kann man diese Fantasie als höchst fortschrittlich verstehen: Einige ihrer stilistischen Merkmale – wie etwa schnelles Passagenwerk, chromatische Modulationen, freies Rezitativ sowie der dramatische Aufbau und der überaus effektvolle Höhepunkt in der anschließenden Fuge – scheinen in denjenigen, die man während der Aufklärung favorisierte, nachzuklingen, insbesondere in der Epoche des Sturm und Drang. Die Tatsache, dass man diesen Elementen in den freien Fantasien von Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel im Überfluss begegnen kann, unterstützt eine solche Deutung.

Das soll jedoch nicht heißen, es handele sich um ein spätes Werk. Ganz abgesehen von der Tatsache, dass viele seiner *stylus phantasticus*-Elemente in Bachs frühen Klavierwerken durchaus üblich sind, legt George Stauffers neuerliche Untersuchung von 37 Quellen nahe, dass das Paar drei Entwicklungsstadien durchlief: In der ersten (ca. 1720) wurde die in den 23 Eingangstakten etwas weniger kunstvolle Fantasie (BWV 903a) mit der vollständig entwickelten Fuge gekoppelt (sieht man von einigen Details ab, die Bach später änderte); in der zweiten wurde der Anfang der Fantasie in seine reife Form überführt, während die Takte 21–24 in einer kürzeren, frühen Form verblieben; und in der dritten (ca. 1730) wurden zahlreiche Einzelheiten geändert (besonders offensichtlich in der Fantasie). Das Werk hatte eine große Verbreitung, es erreichte Wien, Frankreich und Italien noch vor der Jahrhundertwende und behielt seine Beliebtheit, wobei es im Umfeld der romantischen Ideale des 19. Jahrhunderts neues Leben gewann.

Die **Fantasie und Fuge a-moll** BWV 904 unterscheidet sich in stilistischer Hinsicht beträchtlich von BWV 903: Die Fantasie folgt der kontrapunktischen Tradition des 16. Jahrhunderts, wie sie die Werke Frescobaldis prägt. Es enthält vier (manchmal erweitert auf sechs) sanfte, aber individuelle Stimmen, die einen klangvollen harmonischen Satz

bilden. Die Klarheit des Satzes wird noch verstärkt durch die symmetrische Anlage und den Gebrauch der Ritornell-Form, die den strukturellen Zusammenhang erhöht. Die Fuge stellt zwei kontrastierende Subjekte vor und ist nach einem älteren Modell in drei deutlich voneinander abgetrennte Abschnitte geteilt; der mittlere Abschnitt führt das zweite Subjekt in chromatisierter Weise vor, während der Schlussabschnitt beide verbindet.

Die Mehrheit der noch vorhandenen frühen Quellen überliefert die Fantasie und Fuge separat, was darauf schließen lässt, dass sie vor 1727 unabhängig voneinander komponiert wurden. Allerdings kann man die thematischen Korrespondenzen zwischen den Sätzen – e"-f"-e" – als ein wichtiges Bindeglied dieses Paares ansehen.

Die **Fantasia c-moll** BWV 906 wird von Forkel als „Sonaten-Allegro“ beschrieben. Stilistisch handelt es sich um eine Komposition der Leipziger Zeit, die es deutlich darauf abzielt, Bachs technische Virtuosität zu demonstrieren, was sich insbesondere im Gebrauch von schnellen Arpeggien und dem Übergreifen manifestiert. Ein italienischer Einfluss ist auch in der periodischen Phrasierung und der klar artikulierten Sonatenform offenkundig. Eine Andeutung von Chromatik bereichert die expressive Qualität des Stücks. Alle diese Elemente sind Kennzeichen von Bachs spätem Klavierstil.

Es existieren zwei Autographe: das eine in Bethlehem (Pennsylvania), das andere in Dresden (mit einem Fugenfragment) um 1738. Wie Marshall vermutet, wäre es möglich, dass Bach es einst als Teil entweder der c-moll-Partita oder des *Wohltemperierten Klaviers II* vorgesehen hatte. Schließlich ist es ein Stück für seine unvergleichliche Spieltechnik und nicht für die große Mehrheit der Musikliebhaber oder für seine Schüler.

Die **Fantasia g-moll** BWV 917 mit dem Titel „Fantasia duobus subjectis“ ist ein frühes Werk (wenngleich manche Forscher seine Authentizität bezweifeln), das in der sogenannten Möllerschen Handschrift in der Schrift Johann Christophs, Bachs ältestem Bruder in Ohrdruf, überliefert ist (s. unten). Es beginnt mit wohlartikulierten, Toccat-artigen Verzierungen, denen sich direkt der Hauptteil anschließt, in dem drei prägnante Motive in transparentem Satz den Kontrapunkt in Umkehrung erkunden. Der lateinische Titel bedeutet „zwei Subjekte“, was sich wohl auf die beiden Kontrasubjekte bezieht: ein langsam absteigender chromatischer Quartgang und eine lebhaft ablaufende Passage.

Die **Fantasie c-moll** BWV 918 mit dem Titel „Fantaisie sur un Rondeau“ ist ein interessanter Fall: Obwohl man kaum etwas über den Zeitpunkt und die Umstände ihrer Entstehung weiß, legt der Titel „Fantasie über ein Rondeau“ (gefunden in einer Quelle aus dem späten 18. Jahrhundert) nahe, Bach habe ein französisches Rondo verwendet, um dieses Stück auf seine eigene Weise zu entwickeln, indem er ein galantes Rondo mit einer älteren, kontrapunktischen Fantasie verband. Obwohl das Stück immer noch als eine Art Rondo verstanden werden kann, ist der zweistimmige imitierende Kontrapunkt sehr in den Vordergrund gerückt.

Das **Präludium c-moll** BWV 921 ist ein frühes Werk, das im sogenannten Andreas Bach-Buch überliefert ist, in unserem Fall größtenteils in der Abschrift Johann Christophs – bis auf den kraftvollen, dreitaktigen Schlussabschnitt, den Bach anfügte. Es handelt sich nicht um das einheitliche Stück, das der Titel erwarten lässt; es ist vielmehr eine Ideen-sammlung in Gestalt einer freien Fantasie, in der der junge Bach auf mannigfache Weise versucht, einfache Akkordfortschreitungen auf kunstvolle, virtuose Art auszuführen.

Das **Präludium a-moll** BWV 922 zeigt Bachs jugendliche Demonstration seiner Fähigkeiten anhand harmonisch inspirierter, Toccata-artiger Figurationen zu Beginn und in der Coda; diese umrahmen einen langen Mittelteil, der ein aufsteigendes Arpeggio-Motiv in durchsichtigem, imitierenden Satz vorstellt. Man nimmt an, dass das Stück aus der Weimarer Zeit stammt, obwohl Zweifel an seiner Authentizität bestehen.

Die **Fantasie und Fuge a-moll** BWV 944 ist ebenfalls im Andreas Bach-Buch enthalten – und mithin ein frühes Werk. Die kurze Fantasie, kaum mehr als eine Folge von Akkorden mit dem Zusatz „arpeggio“, erscheint in den verschiedenen Quellen uneinheitlich, was vermuten lässt, dass Bach es in der Folge beiseite gelegt hat. Im Unterschied hierzu ist die Fuge ein substantielles, virtuosos Stück; der gelegentliche Gebrauch ungewöhnlicher harmonischer Fortschreitungen frischt einen andernfalls monotonen Satz auf. Trotz ihres großen Umfangs und ihrer unablässigen Figurationen entnimmt sie taktvollerweise das gesamte motivische Material dem Subjekt und ist mit einem Sinn für Orientierung und Vollendung ausgestattet, der von einem klar gewobenen dreistimmigen Satz trefflich unterstützt wird.

Bach und Albinoni

Bach hat den venezianischen Komponisten Tomaso Giovanni Albinoni (1671–1751) nie wirklich getroffen, machte aber als Jugendlicher die Bekanntschaft seiner Werke durch Drucke und Manuskripte, die in Deutschland damals weit verbreitet waren. Albinonis Opus 1, eine Sammlung von Triosonaten für zwei Violinen und Basso continuo mit dem Titel *Suonate a tre* (1694) wurde die Grundlage für Bachs drei frühe Klavierfugen (BWV 946, 950 und 951/951a). Er entlehnte dieser Sammlung seine Subjekte und verwandelte Albinonis singende Melodien in einheitliche und überaus wirkungsvolle Werke eigener Prägung.

Möglicherweise ist das **Präludium h-moll** BWV 923 keine originale Komposition Bachs, auch wenn es in einigen frühen Quellen als Präludium zu BWV 951 erscheint. Stilistisch weist es Ähnlichkeiten mit der Chromatischen Fantasie auf, insbesondere mit seinem charakteristischen Passagenwerk und den harmonischen Fortschreitungen, auch wenn es nicht so voll entwickelt ist wie dieses hoch gelobte Stück.

Die **Fuge h-moll** BWV 951 basiert auf einem Subjekt, das dem zweiten Satz von Albinonis op. 1 Nr. 8 entnommen ist. Am Anfang steht die tadellos bogenförmige Eröffnung, der ein absteigendes chromatisches Hexachord folgt, welches maßgeblich für den schweren harmonischen Rhythmus und die ernste Stimmung verantwortlich ist. Es handelt sich um eines der frühesten Werke Bachs, das ausdrücklich für Cembalo („manualiter“) vorgesehen ist. Anscheinend war dieses Stück sehr populär und wurde oft mit seiner frühen Version (BWV 951a) überliefert, was vermuten lässt, dass man es nicht nur als eine der attraktivsten Fugen aus Bachs früher Zeit ansah, sondern auch als eine faszinierende Studie seiner Revisionstechniken. Der Vergleich mit der frühen Version zeigt, dass Bach große Anstrengungen unternahm, sie zu verbessern; er entfernte weniger gelungene Passagen, veränderte zahlreiche ihrer stilistischen Elemente und machte aus einer altmodischen Fuge ein modernes Concerto.

Die **Fuge A-Dur** BWV 950 basiert auf einem Subjekt aus dem zweiten Satz von Albinonis op. 1 Nr. 3. Das bezaubernde, bogenförmige Subjekt wird wirkungsvoll mit Episoden

in dünnerem zweistimmigen Satz kontrastiert, in denen permanent neues Material eingeführt wird. Eine freie *pedaliter*-Coda verleiht dem Ende dieser Fuge ein regelrecht dramatisches Flair.

Das Capriccio und seine Brüder

Im Frühbarock war ein Capriccio eine mehrteilige kontrapunktische Komposition für Orgel, wie sie etwa in den Werken Frescobaldis erscheint. Zu Bachs Zeit konnte dieser Begriff dann auch eine virtuose Klavierfuge in einem einzigen, langen Abschnitt bezeichnen, wie etwa in BWV 993.

Bach komponierte zwei Capriccios, die beide während seiner Jugendzeit in Arnstadt entstanden und seinen älteren Brüdern gewidmet sind. Im Alter von zehn Jahren verlor Bach seine Eltern, und so scheint er große Zuneigung zu und Respekt vor seinen Brüdern gehabt zu haben. BWV 993 ist dem älteren Bruder, Johann Christoph (1671–1721) gewidmet, der fünf Jahre lang Bachs Vormund war. Er studierte bei Pachelbel und diente als Organist an der Michaeliskirche in Ohrdruf; man nimmt an, dass er Bach den ersten Klavierunterricht gab und großen Einfluss auf seine musikalische Entwicklung hatte. Wenngleich Carl Philipp Emanuel eine betrübliche Geschichte überliefert, derzufolge Bach der Zugang zu der brüderlichen Sammlung von Klavierwerken Pachelbels und anderen verweigert wurde, entwirft die neuere Forschung das Bild einer freundschaftlichen Beziehung zwischen den Brüdern, die auch dann noch anhielt, als Bach seine Heimat verlassen hatte. Johann Christoph war der Hauptkopist zweier der bedeutendsten Klavieranthologien, die frühe Werke Bachs enthalten: die sogenannte Möllersche Handschrift und das Andreas Bach-Buch.

Das **Capriccio „In honorem Joh. Christoph. Bacchii“** BWV 993 („Zu Ehren von Johann Christoph Bach“) ist eine umfangreiche Fuge mit einem lebhaften Subjekt, die mit einer kurzen, Toccata-artigen Passage schließt. Bach erkundet hier ein weites Spektrum an Tonarten und Figurationen, als ob er Pachelbel – dem Lehrer des Widmungsträgers – huldigen wollte, der für seine kontrapunktischen Improvisationen berühmt war.

Das **Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo** BWV 922 (Capriccio auf die Abreise des geliebten Bruders) ist ein berühmtes Frühwerk. Mit dem „Bruder“ ist wohl Johann Jacob (1682–1722) gemeint, dessen Vormund ebenfalls der älteste Bruder war, und vermutlich wurde das Stück geschrieben, als er sich dem Gefolge Karls XII. von Schweden anschloß. Das Werk besteht aus sechs Abschnitten, und jeder trägt eine eigene programmatische Überschrift: 1. „Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten“; 2. „Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorkommen“; 3. „Ist ein allgemeines Lamento der Freunde“; 4. „Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, dass es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied“; 5. „Aria di Postiglione“; 6. „Fuga all’imitatione della cornetta di Postiglione“.

© *Yo Tomita 2000*

Seit der Gründung des Bach Collegium Japan im Jahr 1990 hat **Masaaki Suzuki** sich als eine führende Autorität auf dem Gebiet der Werke Johann Sebastian Bachs etabliert. Seit Anbeginn Musikalischer Leiter des BCJ, führt er sein Ensemble regelmäßig in berühmte Konzertsäle und zu bedeutenden Festivals in Europa und den USA. Neben der Zusammenarbeit mit Ensembles für Alte Musik dirigiert er Orchester wie die New Yorker Philharmoniker und das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin mit einem Repertoire, das von Mendelssohn bis Strawinsky reicht.

Suzukis beeindruckende Diskographie bei BIS mit Bachs Chorwerken sowie Cembalo- und Orgelmusik wurde von der Kritik mit großem Beifall aufgenommen. Mittlerweile hat er das Repertoire des BCJ um Aufnahmen des Requiems und der c-moll-Messe von Mozart sowie der *Missa Solemnis* von Beethoven erweitert.

In Kobe geboren, absolvierte Masaaki Suzuki sein Studium an der Tokyo University of Fine Arts and Music und studierte anschließend am Sweelinck Konservatorium in Amsterdam bei Ton Koopman und Piet Kee. Der Gründer und emeritierte Professor der Abteilung für Alte Musik an der Tokyo University of the Arts lehrte von 2009 bis 2013 an der Yale School of Music und dem Yale Institute of Sacred Music; der Yale Schola

Cantorum bleibt er als Erster Gastdirigent verbunden.

Masaaki Suzuki wurde 2012 mit der Leipziger Bach-Medaille und 2013 mit dem Bach Prize der Royal Academy of Music in London ausgezeichnet. Im Jahr 2001 wurde ihm das Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland verliehen.

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.

Fantaisie et fugue

Un grand examen de l'entière production musicale de Bach peut donner l'impression que, pour Bach, la fantaisie était un genre sous-exploité. Mais en regardant certaines fantaisies de près, on verrait tout ce qu'il a réalisé, mettant en évidence une étendue impressionnante d'expressions, uniques à ce genre. Du point de vue du style, les fantaisies appartiennent à la même catégorie que les préludes et toccatas, genres dans lesquels Bach composa plus abondamment. La distinction entre eux peut être vague, surtout quand ils sont accouplés à une fugue. Quoi qu'il en soit, les fantaisies de Bach ont tendance à porter quelque chose de spécial – que ce soit l'improvisation ou le brillant jeu technique – même au sein de la forme standard d'accouplement.

Bach écrivit des fantaisies pour orgue et pour clavecin, probablement pour lui-même. Tandis que ses arrangements pour orgue renferment de grands préludes complexes à des chorals, la majorité de ses fantaisies reposent sur des mélodies développées avec liberté mais hautement individuelles. Elles ne se rattachent à aucune forme particulière. L'étendue des textures peut être étonnamment grande aussi, reflétant apparemment deux traditions dans lesquelles les fantaisies sont nées et développées avant le temps de Bach : un modèle traditionnel présentant un traitement contrapuntique et une improvisation relativement plus récente de style libre. Un exemple typique du premier modèle est la plus ancienne version des 15 Sinfonias à trois voix (BWV 787-801), intitulées à l'origine « Fantasia » et comprises dans le *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* qui, incidemment, est la seule collection de son genre chez Bach. Ce disque présente les autres fantaisies pour clavier qui sont toutes transmises individuellement jusqu'à ce jour dans des sources manuscrites variées. Fait dû en partie à leur origine et en partie à l'essence de ce genre, elles montrent une merveilleuse variété d'idées musicales, nous permettant presque de visualiser le jeune Bach jouant avec énergie du clavecin.

La **Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur** (BWV 903) est l'une des paires de pièces pour clavecin de Bach les plus originales et les plus admirées. Johann Nicolaus Forkel reconnut leurs qualités en 1802 déjà. Dans sa biographie de Bach, biographie qui

fit époque, il déclare : «J'ai pris un soin infini pour découvrir une autre pièce de ce genre chez Bach mais en vain. Cette fantaisie est unique et n'a jamais eu sa pareille.» Forkel était apparemment interloqué par les idiomes romantiques de la pièce, dont le caractère semblait directement à l'opposé de ce pourquoi Bach était connu, c'est-à-dire le contrepoint strict et l'architecture logique. Dans un sens, on peut voir cette fantaisie comme hautement progressive : certains de ses traits stylistiques comme des passages rapides, des modulations chromatiques et des récitatifs libres, ainsi que la construction dramatique et le sommet à grand effet dans la fugue accompagnatrice, semblent avoir eu un certain écho chez les favorisés au cours du Siècle des lumières, en particulier le sentiment de *Sturm und Drang*. Le fait que ces éléments soient abondants dans les fantaisies libres de Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel supporte une telle interprétation.

Ceci ne suggère pourtant pas que l'œuvre soit tardive. A part le fait que plusieurs de ses éléments du *stylus phantasticus* soient communément trouvés dans les première œuvres pour clavier de Bach, la récente étude de George Stauffer de 37 sources indique que la paire passa à travers trois stades de développement: dans le premier (c. 1720), la fantaisie, avec un début moins compliqué dans les 23 premières mesures (BWV 903a), était accouplée à la fugue entièrement développée sauf quelques détails que Bach modifia ensuite ; dans le second, le début de la fantaisie était développé en sa forme mûre tandis que les mesures 21–24 restèrent dans une forme plus courte et ancienne ; et dans le troisième (c. 1730), de nombreux détails sont changés (ce qui est particulièrement évident dans la fantaisie). L'œuvre se répandit partout, atteignant Vienne, la France et l'Italie et elle est restée populaire même avant le tournant de siècles, bénéficiant d'une nouvelle vie au cours des idéals romantiques du 19^e siècle.

La **Fantaisie et Fugue en la mineur** (BWV 904) est stylistiquement bien différente du BWV 903 : la fantaisie suit la tradition de contrepoint du 16^e siècle tel que vu dans les œuvres de Frescobaldi. Elle présente quatre (parfois jusqu'à six) lignes douces mais individuelles formant des textures à l'harmonie sonore. La clarté de la texture est encore plus relevée par son dessin symétrique et l'emploi de la forme de ritournelle, ajoutant de la cohésion structurelle. La fugue renferme deux sujets contrastants et est construite à partir

d'un modèle plus ancien en trois sections bien définies ; la section du milieu introduit le second sujet avec son chromatisme tandis que la section finale allie les deux.

La majorité des sources existantes les plus anciennes transmettent la fantaisie et la fugue séparément, indiquant qu'elles furent composées indépendamment un peu avant 1727. Pourtant, la correspondance thématique entre les mouvements – mi"-fa"-mi" – peut être considérée comme un important élément de lien pour la paire.

La **Fantaisie en do mineur** (BWV 906) est décrite par Forkel comme « l'*allegro* d'une sonate ». Le style indique une composition de Leipzig dont le but était nettement de faire montre de la virtuosité technique de Bach, qui est manifestée particulièrement dans l'emploi des techniques d'arpèges et de croisés rapides. L'influence italienne est aussi évidente dans le phrasé périodique et la forme de sonate clairement articulée. Une allusion au chromatisme ajoute encore plus de profondeur à la qualité expressive de la pièce. Tous ces éléments sont des caractéristiques du style mûr d'écriture pour clavier de Bach.

Deux autographes ont survécu : l'un à Bethlehem (Pennsylvanie) datant d'environ 1729 et l'autre à Dresde (avec un fragment de fugue) d'environ 1738. Selon les spéculations de Marshall, il est concevable que Bach ait réfléchi à l'associer soit à la Partita en do mineur ou au *Clavecin bien tempéré II*. Après tout, c'est une pièce pour sa technique inégalable et non pour la grande majorité d'amateurs de musique ou pour ses élèves.

La **Fantaisie en sol mineur** (BWV 917), intitulée « *Fantasia duobus subjectis* » est une œuvre de jeunesse (quoique certains érudits doutent de son authenticité) transmise dans le dit Manuscrit de Möller de la main de Johann Christoph, le frère aîné de Bach à Ohrdruf (voir ci-dessous). Elle commence par des ornements bien articulés comme dans une toccata, suivis immédiatement de la section principale où trois motifs distinctifs explorent le contrepoint renversable dans une structure propre et nette. Le titre latin veut dire « deux sujets », se référant probablement aux contresujets, c'est-à-dire à un tétracorde chromatique lentement descendant et à un passage à la course rapide.

La **Fantaisie en do mineur** (BWV 918), intitulée « Fantaisie sur un Rondeau », est un spécimen intéressant : quoiqu'on sache peu de chose sur le temps et les circonstances de sa composition, le titre « Fantaisie sur un Rondeau » (trouvé dans une source de la fin du

18^e siècle) suggère que Bach emprunta un rondeau français existant pour développer cette pièce à sa façon, alliant avec beaucoup d'effet un rondo galant à une fantaisie contrapuntique plus ancienne. Bien que la pièce puisse encore être reconnue comme une sorte de rondeau, le contrepoint imitatif à deux parties est mis beaucoup en relief.

Le **Prélude en do mineur** (BWV 921) est une œuvre de jeunesse transmise dans le dit Livre d'Andreas Bach, copié en majeure partie ici par Johann Christoph sauf l'énergique section de trois mesures ajoutée par Bach pour terminer la pièce. Ce n'est pas la pièce cohérente à laquelle on pourrait s'attendre à cause du titre ; c'est plutôt une collection d'idées mises ensemble dans la forme d'une fantaisie libre où le jeune Bach essaie par différents moyens d'exécuter de simples progressions d'accords d'une manière élaborée et virtuose.

Le **Prélude en la mineur** (BWV 922) démontre l'étalage juvénile de Bach de son adresse grâce à des figurations de toccata d'inspiration harmonique au début et dans la coda, sections qui encadrent une longue section intermédiaire où un motif d'arpège ascendant est présenté dans une texture imitative clairement articulée. On croit que c'est une composition de Weimar mais certains doutent de son authenticité.

La **Fantaisie et fugue en la mineur** (BWV 944) est aussi trouvée dans le Livre d'Andreas Bach – c'est donc une œuvre de jeunesse. La brève fantaisie, seulement une succession d'accords marqués « arpège », n'apparaît pas régulièrement dans les diverses sources, suggérant que Bach pourrait l'avoir ensuite rejetée. Par contraste, la fugue est une pièce virtuose substantielle: l'emploi occasionnel de progressions harmoniques inhabituelles ajoute de la fraîcheur à la texture autrement monotone. Malgré sa longueur et ses figurations en perpétuel mouvement, elle tire tout le matériel motivique du sujet et elle est structurée avec un sens de direction et d'accomplissement, et bénéficie grandement de l'aide de sa texture à trois voix bien nettes.

Bach et Albinoni

Bach ne rencontra en fait jamais le compositeur vénitien Tomaso Giovanni Albinoni (1671–1751) mais il vint probablement en contact avec ses œuvres au cours de sa jeunesse

grâce à des impressions et des manuscrits qui circulaient partout en Allemagne à cette époque. L'opus 1 d'Albinoni, une série de sonates en trio pour deux violons et continuo intitulées *Suonate a tre* (1694), devint la base des trois fugues de jeunesse pour clavier (BWV 946, 950 et 951/951a) de Bach. Tirant ses sujets de cette œuvre, Bach développa les mélodies chantantes d'Albinoni en une œuvre bien à lui, cohésive et à grand effet.

Le **Prélude en si mineur** (BWV 923) pourrait ne pas être une composition originale de Bach, quoiqu'il semblerait être, dans certaines sources anciennes, le prélude-compagnon du BWV 951. Stylistiquement, il montre une certaine ressemblance à la Fantaisie chromatique, surtout dans son style distinctif de passages et de progression harmonique, même s'il n'est pas aussi entièrement développé que cet exemple hautement acclamé.

La **Fugue en si mineur** (BWV 951) repose sur un sujet tiré du second mouvement de l'opus 1 no 8 d'Albinoni. Le sujet commence avec le début en claire forme d'arche suivi d'un hexacorde chromatique descendant qui est le principal responsable de son rythme harmonique lourd et de son atmosphère sérieuse. C'est l'une des premières œuvres de Bach spécifiquement destinées au clavecin («manualiter»). Cette pièce était apparemment très populaire, souvent transmise avec sa version première (BWV 951a) ; ceci suggère qu'elle était considérée non seulement comme l'une des fugues les plus attrayantes que Bach ait composées dans sa jeunesse, mais aussi comme une étude fascinante des techniques de révision de Bach. La comparaison avec la première version révèle que Bach fit de grands efforts pour l'améliorer; tout en enlevant des passages malaisés, il transforma plusieurs de ses éléments stylistiques, tournant une fugue à l'ancienne en une forme moderne de concerto.

La **Fugue en la majeur** (BWV 950) repose sur le sujet tiré du second mouvement de l'opus 1 no 3 d'Albinoni. Le sujet charmant en forme d'arche fait un beau contraste avec les épisodes à la texture plus mince à deux voix où du matériel nouveau est continuellement introduit; une coda libre *pedaliter* transmet à la fin de cette fugue une impression assez dramatique.

Le Capriccio et ses frères

Au début du baroque, un *capriccio* était une composition fuguée à plusieurs sections pour orgue, comme exemplifié dans les œuvres de Frescobaldi. Du temps de Bach, le terme pouvait s'appliquer aussi à une fugue virtuose pour clavier en une longue section, comme dans le BWV 993.

Bach composa deux capriccios, tous deux dans sa jeunesse à Arnstadt, et il les dédia à ses frères aînés. Orphelin à dix ans, Bach semble avoir eu beaucoup d'affection et de respect pour ses frères. Le BWV 993 fut dédié au frère aîné, Johann Christoph (1671–1721), qui fut le gardien de Bach pendant cinq ans. Il étudia avec Pachelbel, fut organiste à l'église St-Michel à Ohrdruf et on pense qu'il a donné à Bach ses premières leçons de clavecin en plus d'avoir eu beaucoup d'influence sur le développement musical de Bach. Même s'il existe une histoire regrettable, transmise par Carl Philipp Emanuel, qu'on refusa à Bach l'accès à la collection de son frère d'œuvres pour clavier de Pachelbel et d'autres compositeurs, de récents travaux de recherche montrent une relation amicale entre les frères qui continua même après le départ de Bach de chez lui. Johann Christoph fut le principal copiste de deux des plus importantes anthologies pour clavier renfermant les premières œuvres de Bach: le dit manuscrit de Möller et le Livre d'Andreas Bach.

Le **Capriccio en l'honneur de Johann Christoph Bach** (BWV 993) est une grande fugue au sujet animé, finissant par un bref passage de toccata. Bach y explore une étendue de tonalités et de figurations, comme s'il rendait hommage à Pachelbel – le professeur du dédicataire – qui était bien connu pour ses improvisations fuguées.

Le **Capriccio sur le départ de son très cher frère** (BWV 992) est une œuvre de jeunesse célèbre. On pense généralement que le «frère» serait Johann Jacob (1682–1722) qui, comme Bach, avait été sous la garde du frère aîné, et la pièce aurait été écrite à l'occasion de son départ pour se joindre à la suite du roi Charles XII de Suède. La pièce consiste en six sections, chacune avec sa propre rubrique à programme: 1. «Est des câlineries de ses amis pour le dissuader de son voyage»; 2. «Est une description de différentes calamités qui peuvent s'abattre sur lui dans des pays étrangers»; 3. «Est une lamentation générale

de la part de ses amis » ; 4. « Voyant qu'il ne peut en être autrement, les amis viennent prendre congé de lui » ; 5. « Air du postillon » ; 6. « Fugue en imitation du cor de postillon ».

© *Yo Tomita 2000*

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1990, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité des œuvres de Bach. Il est depuis le directeur musical du BCJ avec lequel il se produit régulièrement dans les plus grandes salles et festivals d'Europe et des États-Unis. En plus de travailler avec des ensembles sur instruments anciens réputés, il dirige des orchestres tels que le New York Philharmonic, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin et le Sydney Symphony Orchestra dans un répertoire allant de Mendelssohn à Stravinsky.

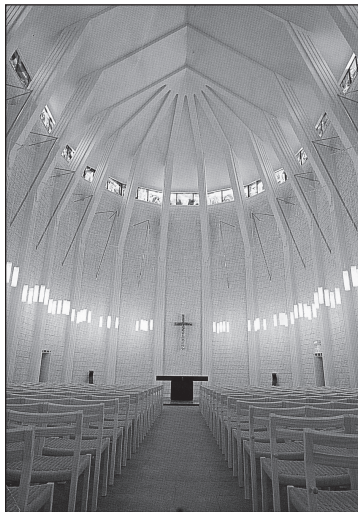
L'impressionnante discographie de Suzuki chez BIS consacrée notamment aux œuvres chorales de Bach ainsi qu'à des récitals de clavecin et d'orgue, a été saluée par la critique. Suzuki étend maintenant le répertoire de l'ensemble avec des enregistrements récents du Requiem et de la Messe en do mineur de Mozart et de la *Missa Solemnis* de Beethoven.

Né à Kobe, Masaaki Suzuki est diplômé de l'Université des arts de Tokyo et a étudié au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Fondateur et professeur émérite du département de musique ancienne de l'Université des arts de Tokyo, il a enseigné à la Yale School of Music et au Yale Institute of Sacred Music dans le Connecticut aux États-Unis de 2009 à 2013, et demeure associé en tant que chef invité principal du Yale Schola Cantorum.

En 2012, Masaaki Suzuki a reçu la médaille Bach de Leipzig et en 2013 le prix Bach de la Royal Academy (Royaume-Uni). En 2001, il a reçu la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne.

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.



Kobe Shoin Women's University Chapel

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

Instrumentarium:

Harpischorch by Willem Kroesbergen, Utrecht 1982 after enlarged Ruckers, 2 manuals, 2x8, 1x4, FF–f^{'''}

Recording Data

Recording: November 1998 at the Kobe Shoin Women's University, Japan
Producer and sound engineer: Hans Kipfer
Tuning: Toshihiko Umeoka
Equipment: Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones
Post-production: Editing: Jens Jamin

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Yo Tomita 2000
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover design: Hans Kipfer
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-1037 © 1998 & © 2000, BIS Records AB, Sweden.



Masaaki Suzuki

Photo: © Koichi Miura