

CHAMBER WORKS FOR OBOE, VIOLIN AND CONTINUO

THE
PRIVILEGED
OBOE

EMMA BLACK

ILIA KOROL *baroque violin / viola*

PETER TREFFLINGER *baroque cello*

EUGÈNE MICHELANGELI *harpsichord*



THE PRIVILEGED OBOE

CHAMBER WORKS FOR OBOE, VIOLIN AND CONTINUO

G.F. TELEMANN — TWV 41:F3

Sonata for oboe and basso continuo

1	ANDANTE	1:50
2	VIVACE	2:20
3	GRAVE	1:57
4	ALLEGRO	2:16

J.S. BACH — BWV 1020 (attributed to C.P.E. Bach)

Sonata in g minor arranged for oboe, violin and continuo

5	ALLEGRO	4:07
6	ADAGIO	2:56
7	ALLEGRO	5:20

C.P.E. BACH — H 549

Sonata in g minor for oboe and basso continuo

8	ADAGIO	2:17
9	ALLEGRO	3:51
10	VIVACE	4:46

J.S. BACH — BWV 525

Sonata in E flat major arranged for oboe, violin and Basso continuo

11	ALLEGRO MODERATO	2:36
12	ADAGIO	6:55
13	ALLEGRO	3:43

J.S. BACH — BWV 528

Sonata in e minor arranged for oboe d'amore, viola and basso continuo

14	ADAGIO-VIVACE	2:37
15	ANDANTE	4:48
16	UN POCO ALLEGRO	2:37

G.F. TELEMANN — TWV 41:A3

Sonata for oboe and basso continuo in a minor

17	SICILIANO	2:12
18	SPIRITUOSO	2:00
19	ANDANTEV	2:11
20	VIVACEV	1:19

EMMA BLACK *baroque oboe / oboe d'amore*

ILIA KOROL *baroque violin / viola*

PETER TREFFLINGER *baroque cello*

EUGÈNE MICHELANGELI *harpsichord*

THE PRIVILEGED OBOE

Von den sechs hier eingespielten Werken von J.S. Bach, C.P.E. Bach und G.F. Telemann (Vater, Sohn und Patenonkel) wurden nur zwei speziell für die Oboe komponiert, nämlich die g-moll Sonate von C.P.E. Bach und die a-moll Sonate von Telemann.

Alle diese Werke eignen sich jedoch in Bezug auf Farbe, Tonumfang und Textur für die von mir hier gewählten Instrumentalkombinationen. Zur Zeit der Komposition war es üblich, für andere Instrumente geschriebene Stücke zu entleihen und zu adaptieren, was ich bei der Auswahl des Repertoires für diese Aufnahme beibehalten habe.

Wenn ich die Sonate BWV 1020 (die J. S. Bach zugeschrieben wird, von der aber allgemein angenommen wird, dass sie von der Hand seines Sohnes stammt) aufführe oder unterrichte, hat die obligate Linie der rechten Hand des Cembalos in meiner Vorstellung immer die Form eines dritten Interpreten angenommen. Ich habe diese Idee mit der Violine umgesetzt und sie in eine Solo-Oboensonate mit obligater Violine und Continuo verwandelt.

Die Aufnahme der beiden Orgeltriosonaten war schon lange eine Idee-fixe. Die Schönheit und Komplexität dieser Meisterwerke spiegelt die klagenden und lyrischen Qualitäten der Oboe/Oboe d'amore und der Violine/Viola perfekt wider.

Die frühen 1730er Jahre, die Zeit in denen die Werke dieser Einspielung entstanden, waren für Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann sowohl beruflich als auch musikalisch erfolgreich. Bach, der 1723 Thomaskantor in Leipzig wurde, bekanntlich als „dritte Wahl“ nach Telemann und Graupner, die beide absagten, widmete sich voll und ganz dem Komponieren von Kantaten und hatte mit seiner *Johannes-* und *Matthäus-Passion* bereits Höhepunkte der protestantischen Kirchenmusik geschaffen. Über den Jahreswechsel 1734/35 kamen schließlich noch die sechs Kantaten des *Weihnachtsoratoriums* hinzu. Zur selben Zeit war der vier Jahre ältere Georg Philipp Telemann städtischer Musikdirektor in Hamburg.

Dieses Amt, welches er in Richtung der Thomaskirche verlassen wollte, da ihm sein Hamburger Gehalt nicht als ausreichend erschien, führte er auf Grund einer Lohnerhöhung dann doch bis zum Ende seines Lebens aus. Schon in seiner Zeit als städtischer Musikdirektor in Frankfurt am Main gehörte das Komponieren von Kantaten für den gottesdienstlichen Gebrauch zu seinen Aufgaben, doch widmete er sich in seinen Hamburger Jahren vor allem dem Schreiben und Aufführen von Opern die in der *Oper am Gänsemarkt*, dem wohl berühmtesten bürgerlich-städtischen Opernhaus seiner Zeit, aufgeführt wurden.

Obwohl Bach und Telemann zu dieser Zeit räumlich getrennt wirkten, war ihre Beziehung von gegenseitiger Wertschätzung geprägt. So berichtet Carl Philipp Emanuel Bach in einem Brief an den Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel, dass sein Vater und Telemann in ihren „*jungen Jahren*“ oft zusammen waren. Die Freundschaft der beiden Musiker gipfelte im Frühjahr 1714 schließlich in der Taufe des zweiten Bach Sohnes Carl Philipp Emanuel, der seine Zweit- und

Drittamen seinen Taufpaten verdankt: Zum einem dem Weißenfeller Hofmusikus Adam Immanuel Weldig und zum anderen dem Hamburger Musikdirektor Georg Philipp Telemann. C.P.E. Bach wurde musikalisch maßgeblich von seinem Vater geprägt, der, wie C.P.E. Bach in dem bereits erwähnten Brief schildert, den Kompositionsunterricht „mit *Hinweglassung aller der trockenen Arten von Contrapunten*“ begann. Zuerst wurden die Schüler, in deren eingereichten Kompositionen „*er ein Genie entdeckte*“, im „*reinen 4stimmigen Generalbaß*“ unterweisen und anschließend in der Kunst des Fugenschreibens unterrichtet.

In der **Sonate für Oboe g-Moll H549 / W135** beweist **Carl Philipp Emanuel Bach**, dessen Onkel Johann Jakob Bach Oboist war, gleich im ersten Satz, dass er die Kunst des „*reinen Generalbaßes*“ perfekt beherrschte, da der mit Adagio überschriebene Satz, harmonisch reichhaltig ausgestaltet ist. Eine imitatorische, polyphone Gestaltung, tritt dabei aber keinesfalls in den Hintergrund. Der eröffnende, exklamative Sextsprung aufwärts der Solo-Oboe wird geweitet zum Septimsprung sofort von den Instrumenten der Bassgruppe aufgegriffen und ist darüber hinaus auch im weiteren Verlauf des Satzes präsent. Der rasche, mit Allegro überschriebene zweite Satz kontrastiert die gehaltene Eröffnungsmusik und leitet zum dritten Satz über. Dieser Vivace Satz stellt über einer absteigenden Basslinie ein Thema vor, das nachfolgend in drei Variationen ausgearbeitet wird. Dabei folgt die Musik dem Verdikt aus Johann Gottfried Walthers *Musikalischem Lexicon* von 1732, nämlich, dass „*Variatio heisset; wenn eine schlechte [gewöhnliche] Sing= oder Spiel=Melodie durch Anbringung kleinerer Noten verändert und ausgeschmücket wird, doch so, daß man dennoch die Grund=Melodie mercket und versteht.*“

Johann Sebastian Bachs hat sich während seines Lebens immer wieder mit der Ensemble-Gattung der Triosonate (wörtlich: eine Sonate für drei Musiker / Instrumente) befasst. Seine

letzte Triosonate entstand 1747, drei Jahre vor seinem Tod, als Teil des *Musikalischen Opfers* und erfüllt die Erwartung, die der Gattungsbegriff weckt: sie ist eine Sonate für drei Instrumente. Im Gegenteil hierzu sind sowohl die **Triosonaten BWV 525** als auch **BWV 528** für einen einzigen Musiker verfasst. Sie entstanden aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahr 1730 und waren als Lehrstücke für Bachs Sohn Wilhelm Friedemann vorgesehen, der an diesen Werken seine Fähigkeiten als Organist verfeinern sollte. Dabei treten die Unterschiedlichkeiten der drei Stimmen der Triosonaten, zwei obligate Oberstimmen und eine Bassstimme, nicht nur in ihrer unterschiedlichen Faktur hervor, sondern können auf der Orgel auch durch eine differenzierte Registrierung der unterschiedlichen Manuale und des Pedals verdeutlicht werden. Diese Stücke, wie in dieser Einspielung, nun für eine kammermusikalische Besetzung zu arrangieren, bietet sich geradezu an, da Bach die Stimmen so verfasst hat, dass sie in der Triosonate BWV 525 in Es-Dur völlig unkompliziert auf eine Oboe (erste Stimme) und eine Violine (zweite Stimme) verteilt werden können. Diese Einteilung ist in der Triosonate BWV 528 in e-Moll leider nicht so einfach möglich, da der erste Satz gleich innerhalb der ersten acht Takte die tiefsten möglichen Töne von Oboe und Violine unterscheidet. Darum ist diese Sonate mit den tieferen und im Klang weicheren „Schwesterinstrumenten“, der Oboe d'amore und der Viola besetzt. Besonders im zweiten, melancholischen Satz dieser Triosonate, der über einer absteigenden Basslinie den herben neapolitanischen Sextakkord verwendet, trifft sich der Klangcharakter der tieferen Instrumente mit dem Gestus der Komposition.

Die als **BWV 1020** bekannte **Sonate in g-Moll** entstammt entweder der Feder **Johann Sebastian Bachs** oder der seines Sohnes **Carl Philipp Emanuel**. Schon Johannes Brahms äußerte im 19. Jahrhundert Zweifel an der „Echtheit“ der Bach'schen Sonate, da sie stilistisch nicht eindeutig dem Stil Vater Bachs entspreche. In der Musik der Sonate, die als Triosonate konzipiert ist,

tritt eine bedingte Selbstständigkeit der Cembalostimme zu Tage. Zumeist ist die Oberstimme, die in dieser Einspielung von einer Violine musiziert wird, als obligate Stimme konzipiert, doch verschwindet sie beim Einsatz des Soloinstruments und kehrt zunächst erst in dessen Pause wieder. Das Cembalo beschränkt sich während dieser solistischen Passagen auf seine begleitende, harmonische Funktion als Generalbass-Instrument. Erst nach und nach treten die Oberstimmen als gleichberechtigte Partner auf. Der wiegende Adagio Satz im 9/8tel Takt enthält in der ausgeführten Cembalostimme mehrere obligate Stimmen, die nun Oboe, Violine und Cembalo zunehmend gleichrangig nebeneinanderstellen. Mit einem raschen Allegro schließt die Sonate.

Georg Philipp Telemann vertrat Zeit seines Lebens seine Vorstellung von Musik in Wort und Schrift: „Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. / Wer die Composition ergreift / muß in seinen Sätzen singen. / Wer auf Instrumenten spielt / muß des Singens kündig seyn. / Also präge man das Singen jungen Leuten fleißig ein“ (Brief an Johann Mattheson vom 13.08.1718). In seiner **Sonate F-Dur TWV 41:F3**, die ursprünglich für Violine und Basso continuo konzipiert war, sowie in seiner **Sonate für Oboe und Basso continuo a-Moll TWV 41:A3** wird er seiner eigenen Forderung gerecht. Besonders im sanften Grave Satz der F-Dur Sonate, der durch Imitationen zwischen dem Soloinstrument und der Bassstimme gekennzeichnet ist, singt die Oboe klagende Cantilenen, die umso besser zur Geltung kommen, da sie von den sie umrahmenden Sätzen in Tempo und Charakter kontrastiert werden. Der Eröffnungssatz der Sonate a-Moll trägt die Bezeichnung Siciliana, womit die Musik auf eine aus Sizilien stammende vokale Gattung Bezug nimmt. Im 18. Jahrhundert ist das Moment der „Siciliana“ bereits stark stilisiert und verweist nur noch entfernt auf die volkstümliche Musik Siziliens. Dem sizilianischen Sprachrhythmus ist allenthalben der wiegende 12/8tel Takt entliehen, der

mit der typischen Siciliano-Figur, einer Gruppe, die aus punktierter Achtel-, Sechzehntel- und Achtelnote besteht, gefüllt wird. Der Spirituoso Satz und das abschließende Vivace umrahmen den dritten, ebenfalls sehr sanglichen Andante Satz. In der Interpretation dieser Einspielung wird das Cembalo in diesem Satz mit gezogenem Lautenzug gespielt, was dazu führt, dass der Klang des Instruments seine perkussive Schärfe verliert und sich dem kammermusikalisch-intimen Klang der Laute annähert.

Die vielfältigen Anpassungen der Besetzung, wie sie für diese Aufnahmen vorgenommen wurden, sind aus barockem Blickwinkel nicht so befremdlich, wie sie dem modernen Hörer vielleicht erscheinen mögen. Aus der freien Besetzungspraxis der Renaissance heraus, in der Kompositionen meist nur mit „*de cantare et sonare*“ (zum Singen und Klingen), oder „*tam vocibus quam instrumentalis*“ (für Stimmen, sowie Instrumente) überschrieben waren, galt die Lage einer Stimme lange Zeit als oberstes Kriterium der Instrumentenwahl. Mit dieser Freiheit der Besetzung konnte man zum einen aus einer Instrumenten-Not eine Tugend der Klangfarbenvielfalt machen, als auch die Musik mehreren Instrumentalisten zugänglich machen. Das Soloinstrument gegen ein anderes Instrument auszutauschen stellt dabei sicher noch den kleinsten Eingriff dar, doch werden so auch die Bach'schen Triosonaten BWV 525 und BWV 528 klanglich bereichert, deren Satzstruktur perfekt für diese Umbesetzung zugeschnitten ist. Im Gegensatz zu dieser Praxis verzichteten die Musiker und Komponisten der Wiener Klassik dann zunehmend auf diese Möglichkeit der freien Instrumentenwahl und kultivierten eine enorme Vielgestaltigkeit der Orchester- und Kammermusik mit immer gleicher Besetzung.

Max Nickel

BACH: TRIOSONATEN BWV 525 UND 528

„Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal. Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist.“

Schon Bachs Biograph Forkel wußte 1802, vermutlich informiert durch Bachs Söhne, dass die Sammlung der sechs Triosonaten für die Organistenausbildung des ältesten Bach Sohnes bestimmt war. Als Endpunkt dieser Erziehung sollte hier die völlige Unabhängigkeit nicht nur beider Hände, sondern auch der Füße geübt und bewältigt werden. Aber für welches Instrument waren die Sonaten überhaupt bestimmt? Organisten übten nicht in der Kirche, sondern auf Pedal-Clavichorden in ihren Wohnungen, im Leipzig der Bach Zeit existierten keine Kirchenorgeln auf denen die technisch diffizilen Werke überhaupt adäquat hätten interpretiert werden können. Schon der Herausgeber der Peters Ausgabe der Werke schrieb 1844: „Eigentlich sind die sechs Sonaten...für ein Clavichord mit zwei Manualen und dem Pedale geschrieben, ein Instrument, was damals jeder angehende Organist besass, um darauf vorher zu Hause Hände und Füße einzuüben und zu freiem Gebrauche auf der Orgel geschickt zu machen“.

Die Gattung selbst, also von einem Spieler auf zwei Manualen und Pedal gespielte Trios, war neu: während das triomäßige Spiel bei Choralbearbeitungen durchaus etabliert war, stellten freie Orgeltrios eine bisher unbekanntes Format dar, dessen Entwicklung Bach selbst mit einem Trio in d-Moll bereits in Weimar begonnen hatte.

Deutlich erkennbar ist der Bezug dieser Werke auf zeitgenössische Kompositionen für Instrumentalensemble: so ist der erste Satz der hier eingespielten vierten Sonate, in der Besetzung Oboe, Viola da Gamba und Continuo auch als Sinfonia der Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, BWV 76 überliefert. Dass es durchaus Organistenpraxis war, instrumentale Trios für das eigene Instrument zu adaptieren, zeigen Einrichtungen von Sonaten Telemanns, Couperins und anderer, die sicher auch mit der Unterrichtspraxis Bachs und seiner Orgelkollegen in Beziehung gebracht werden können.

In dieser Art des triomäßigen Spiels löst sich das Werk vom Generalbass: drei Stimmen stehen für sich allein, akkordische Begleitung ist nicht mehr notwendig. Ein befähigter Organist kann das ganze Ensemble ersetzen.

Dennoch können die sechs Orgelsonaten auf perfekte Weise wieder dem Ensemblerepertoire zurückgegeben werden. Ihre Schreibart lässt drei Arten der Interpretation zu: als Orgelsonate mit einem Spieler, als Sonate für ein Melodieinstrument mit obligatem Tasteninstrument und eben als Triosonate für zwei Melodieinstrumente mit Basso Continuo.

In dieser Formation erklingen die Sonaten in der vorliegenden Einspielung, die Worte Johann Nikolaus Forkels von 1802 bestätigend: „Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reifsten Alter des Verfassers gemacht, und können als das Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen werden.“

Martin Haselböck

Emma Black *baroque oboe / oboe d'amore*

Die gebürtige Australierin Emma Black ist Solo-Oboistin bei der Wiener Akademie und bei Le Concert de la Loge (Paris). Mit diesen beiden Orchestern ist sie bei allen großen europäischen Festivals aufgetreten und wirkte bei zahlreichen CD- und Rundfunkaufnahmen mit.

Außerdem arbeitet sie regelmäßig mit Musica Aeterna, der Niederländischen Bachgesellschaft, Le Cercle de l'Harmonie, Concentus Musicus Wien, dem Balthasar-Neumann Ensemble, der Haydn-Philharmonie, dem Wiener Kammerorchester, dem Bach Consort Wien, Les Talens Lyriques und in Australien mit dem Australian Brandenburg Orchestra, dem Orchestra of the Antipodes und der Pinchgut Opera zusammen, wobei sie sowohl moderne als auch historische Oboen spielt.

Aufnahmen sind unter anderem bei Harmonia Mundi, Sony, Carus, Naxos und Deutsche Grammaphone erschienen.

In den Jahren 2014-2019 war sie Professorin für moderne Oboe an der Kunstuniversität Graz und ist derzeit Lehrbeauftragte für historische Oboe an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien.

Emma Blacks Musikstudium begann am Victorian College of the Arts in Melbourne, bevor sie nach Europa ging, wo sie bei Heinz Holliger an der Musikhochschule Freiburg, Maurice Bourgue am Conservatoire de Geneve und dem Scola Cantorum Basel studierte.





Ilja Korol *baroque violin / viola*

Der aus Kiew stammende Geiger ist international als Solist, Kammermusiker und Dirigent mit Spezialisierung auf Alte Musik gefragt. Er studierte an der Moskauer Musik-Akademie und am Moskauer Konservatorium bei Abraham Stern, Gelya Dubrova und Marina Iashvili.

Als Mitglied oder Konzertmeister ist er bei der Wiener Akademie, Ars Antiqua Austria, dem Bach-Ensemble von Joshua Rifkin, dem Clemencic Consort und seit 2015 in der Freitagsakademie Bern tätig. Er war Mitglied der Musica Antiqua Köln von 2001 bis 2006.

Zahlreiche CD-Aufnahmen – zwei davon wurden mit dem begehrten Diapason d'Or ausgezeichnet – belegen sein reges künstlerisches Schaffen. Als leidenschaftlicher Pädagoge unterrichtet Ilja Korol an verschiedenen Hochschulen, Konservatorien und in Meisterkursen in Europa und in den USA. Einige seiner Schüler*innen sind mittlerweile international gefragte Künstler*innen.

Peter Trefflinger *baroque cello*

Peter Trefflinger, geboren in Steyr, Oberösterreich, studierte Violoncello bei Jannis Chronopoulos in Graz sowie Barockcello bei Jörg Zwicker in Wien und bei Claire Pottinger-Schmidt in Linz. Meisterkurse ließen ihn mit Musikerpersönlichkeiten wie Philippe Muller, Christopher Coin, Jaap ter Linden und Kurt Neuhauser zusammentreffen.

Er setzt sich seit seiner Jugend intensiv mit historischer Aufführungspraxis auseinander und ist als Barockcellist und Continuo-Spezialist international gefragt. Die Engagements in Orchestern auf Originalinstrumenten sind zahlreich: L'Orfeo Barockorchester Linz, Conventus musicus Wien, Wiener Akademie, Bach Consort Wien, Les Talens Lyriques, Les Musiciens du Louvre Grenoble, Collegium Marianum Prag und andere. Seine Konzerttätigkeit führte ihn in die meisten Länder Europas, nach Nord- und Südamerika sowie nach Japan und Südkorea und zu zahlreichen Festivals wie z.B. Salzburger Festspiele, Styriarte, Haydn Festival Eisenstadt, Folle Journée Nantes, Händel Festspiele Halle etc.

Neben der Tätigkeit im Orchester bilden die Kammermusik und das solistische Spiel weitere wichtige Schwerpunkte seiner Arbeit. Als Kammermusiker war er Gründungsmitglied des Quadriga Consort, arbeitet regelmäßig mit Ars Antiqua Austria zusammen und ist gemeinsam mit Lucia Frohofer musikalischer Leiter der Neuen Hofkapelle Graz. Mit Emma Black verbindet ihn eine langjährige musikalische Partnerschaft.





Eugène Michelangeli *harpsichord*

Eugène Michelangeli wurde in Frankreich geboren. Er begann sein Cembalostudium bereits als Kind in der Musikschule von Dieppe, wo er 1995 die Médaille d'or erhielt. Danach setzte er sein Studium am Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt fort und erlangte 1998 den ersten Preis für Cembalo und Generalbass. 2002 schloss Eugène Michelangeli sein Studium bei Gordon Murray an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien mit dem Magister Artium ab.

Neben Lehraufträgen an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien sowie an der Kunstuniversität Graz führt Eugène Michelangeli eine intensive Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Er trat u. a. als Kammermusiker bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen, der Styriarte in Graz, dem Italia Mia Festival in Wien sowie als Solist bei den Thüringer Bachwochen auf.

Als Mitglied des European Union Baroque Orchestra in 2000 und 2003 spielte er als Solist und Continuo-Spieler unter der Leitung von Paul Goodwin, Roy Goodman und Lars Ulrik Mortensen u.a. in Amsterdam (Concertgebouw), Stuttgart (Liederhalle), London, Brüssel, Hannover und Riga. Er ist Gast bei verschiedenen Opernproduktionen (u. a. Festival d'Ambronay, Oper Bonn, Wiener Festwochen, Haydn Festspiele Eisenstadt, Theater an der Wien, Teatro Real Madrid).

THE PRIVILEGED OBOE

Of the six works recorded here by J.S. Bach, C.P.E. Bach and G.F. Telemann (father, son and godfather), only two of them were specifically composed for the oboe, namely the g-minor sonata by C.P.E. Bach and the a-minor sonata by Telemann.

All of them, however, lend themselves in colour, range and texture to the instrumental combinations I have chosen here. At the time of composition, there was a common practice of borrowing and adapting pieces written for other instruments that I have continued when choosing the repertoire for this recording.

Whenever performing or teaching the sonata BWV1020, (attributed to J.S. Bach, but generally accepted as coming from the hand of his son), the obbligato right-hand line of the harpsichord has always, in my mind, taken in the form of a third performer. I have realized this idea with the violin, transforming it into a solo oboe sonata with obbligato violin and continuo.

The inclusion of the two organ trio sonatas has long been an *Idee-fixe*. The beauty and complexity of these masterpieces mirror the plaintive and lyrical qualities of the oboe/oboe d'amore and the violin/viola perfectly.

The early 1730s, when the works on this recording were first performed, was a successful period for Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann both for professional and musical reasons. Bach, who became Thomaskantor in Leipzig in 1723, famously as the third choice after Telemann and Graupen, both of whom declined, devoted himself entirely to composing cantatas and had already created high peaks of Protestant church music with his *Johannes-* and *Matthaus-Passion*. Finally, between 1734 and 1735, his six cantatas of the *Weihnachtsoratoriums* saw completion.

During this same period, in 1721, Georg Philipp Telemann, four years Bach's senior, accepted the position as municipal music director in Hamburg. Although subsequently tempted to leave this office for the position with the Thomaskirche in Leipzig feeling that his Hamburg salary seemed insufficient, Telemann did eventually manage to negotiate a higher salary and remained in this position for the rest of his life. While the composing of cantatas for church service use was part of his everyday work during his previous time as municipal music director in Frankfurt am Main, in his Hamburg years Telemann devoted himself above all to the writing and production of operas. These operas were performed in the Gänsemarkt opera house, probably the most famous civic opera house of his time.

Although Bach and Telemann lived in different cities, their relationship was marked by mutual esteem. In a letter to the Bach biographer Johann Nikolaus Finkel, Carl Philipp Emmanuel Bach reports that his father and Telemann were often together in their younger years. The friendship of the two musicians finally culminated in the spring of 1714 in the baptism of the Bach's second son Carl Philipp Emanuel, who owes his second and third names to his godparents - the court

musician Adam Immanuel Wendig from Weißenfels and the Hamburg music director Georg Philipp Telemann. C.P.E. Bach was influenced musically by his father, who, as C.P.E. Bach describes in the aforementioned letter, began composition lessons “*with the omission of all the barren forms of counterpoint*”. The students, in whose submitted compositions he found some marks of merit, were instructed in the “*pure 4-part harmony and basso continuo*” and then in the art of writing fugues.

In the **Sonata for Oboe in G Minor H549/W135**, Carl Philipp Emmanuel Bach, whose uncle Jakob Bach was an oboist, proves from the first movement that he was a perfect master of the art of the pure basso continuo, since the movement, entitled Adagio, is harmonically richly developed in addition to an imitative polyphonic texture. The opening and upward exclamative sixth interval of the solo oboe is immediately mimicked by the instruments of the bass group, then widened to a seventh and is also present in the further course of the movement. The rapid second movement, Allegro, contrasts with the sustained opening music and leads into the third movement. This Vivace movement introduces a theme over a descending bass line that is subsequently elaborated in three variations. In this, the music follows the verdict of Johann Gottfried Walther’s *Musikalisches Lexicon* of 1732, namely that: “*Variation is when an ordinary vocal or instrumental melodic line is altered by decorating it with smaller notes, but in a manner that allows the continued recognition of the initial melody line*”.

Throughout his life, **Johann Sebastian Bach** repeatedly dealt with the ensemble genre of the trio sonata (literally: a sonata for three musicians / instruments). His last trio sonata was written in 1747, three years before his death, as part of the Musical Offering, and it fulfills the expectation that the genre term raises: it is a sonata for three instruments. On the contrary, both the **trio**

sonatas BWV 525 and BWV 528 are written for a single musician. In all likelihood, they were written in 1730 and were intended as instructional pieces for Bach’s son Wilhelm Friedemann, who was to use these works to hone his skills as an organist. The differences between the three voices of the trio sonatas, two obbligato upper voices and a bass voice, not only emerge in their different textures, but can also be clearly portrayed on the organ by a differentiated registration of the various manuals and the pedal.

Arranging these pieces for a chamber music ensemble, as in this recording, is a logical choice, since Bach wrote the parts in the trio sonata BMW 525 in E-flat major in such a way that they can be easily divided between an oboe (first part) and a violin (second part). This division is not so easy in BWV 528 in E minor, since the first movement distinguishes the lowest possible notes of oboe and violin right within the first eight bars. Therefore, this sonata is scored with “sister instruments”, the oboe d’amore and the viola, that are deeper and softer in sound. The tonal character of the lower instruments supports the overall sentiment of the composition particularly in the second, melancholy movement of this trio sonata, which uses the Neapolitan sixth chord over a descending bass line.

Known as **BWV 1020**, the **Sonata in G minor** was penned either by **Johann Sebastian Bach** or his son **Carl Philipp Emanuel**. In the 19th century, Johannes Brahms already expressed doubts about the “authenticity” of Bach’s sonata, since stylistically it did not clearly correspond to the style of “Vater” Bach. In the music of the sonata, which is conceived as a trio sonata, a partial independence of the harpsichord part becomes apparent. For the most part, the upper harpsichord line, which in this recording is played by a violin, is conceived as an obbligato voice, but it disappears when the solo instrument enters and does not return until its break. During these solo passages, the harpsichord is limited to its accompanying harmonic function as a basso

continuo instrument. Only gradually do the upper voices appear as equal partners. The swaying Adagio movement in 9/8 time contains several obbligato parts in the executed harpsichord part, which now increasingly place the oboe, violin and harpsichord on equal footing. The sonata concludes with a rapid Allegro.

Throughout his life, **Georg Philipp Telemann** represented his idea of music in word and writing: “Singing is the foundation for music in all things. / He who seizes the composition / must sing in its movements. / He who plays on instruments / must know how to sing. / Therefore, singing should be diligently taught to young people” (letter to Johann Mattheson, August 13, 1718). In his **Sonata in F major TWV 41:F3**, originally conceived for violin and basso continuo, as well as in his **Sonata for oboe and basso continuo in A minor TWV 41:A3**, he fulfils his own demands. This is especially apparent in the gentle Grave movement of the F major sonata, which is characterized by imitative interchanges between the solo instrument and the bass voice. The oboe sings plaintive melodies that are all the more effective because they are contrasted in tempo and character by the movements framing them.

The opening movement of the Sonata in A minor bears the designation Siciliana, referring to a vocal genre originating in Sicily. In the 18th century, this distinctive title was strongly stylized and only remotely refers to the folk music of Sicily. The swaying 12/8 time is constantly using the Sicilian linguistic rhythm, consisting of dotted eighth, sixteenth and eighth notes. The Spirituoso movement and the concluding Vivace frame the third also very vocal Andante movement. In the interpretation of this recording, the harpsichord uses the lute stop which causes the sound of the instrument to lose its percussive sharpness and approximates the chamber music-intimate sound of the lute.

From a baroque point of view, the manifold adaptations of the instrumentation, as made for these recordings, are not as strange as they might seem to the modern listener. From the free instrumentation practice of the Renaissance, in which compositions were usually only titled “de cantare et sonare” (to sing and sound), or “tam vocibus quam instrumentalis” (for voices, as well as instruments), the position of a voice was long considered the supreme criterion for the choice of instrument. With this freedom of instrumentation, one could, on the one hand, make a virtue out of an instrumental necessity, and on the other hand, make the music accessible to several instrumentalists. Replacing the solo instrument with another instrument is certainly the smallest intervention, but it also enriches the sound of Bach’s trio sonatas BWV 525 and BWV 528, whose movement structure is perfectly tailored for this re-scoring.

In contrast to this practice, the musicians and composers of the Viennese Classical period then increasingly abandoned this possibility of free choice of instruments and cultivated an enormous variety of orchestral and chamber music with always the same ensemble.

Max Nickel

BACH: TRIOSONATEN BWV 525 AND 528

“Six sonatas or trio for two pianos with the obbligato pedal. Bach composed them for his eldest son, Wilh. Friedemann, who had to use them to prepare himself to become the great organist he later emerged as.

Bach's biographer Förkel already knew in 1802, presumably informed by Bach's sons, that the collection of six trio sonatas was intended for the organ training of Bach's eldest son. The ultimate target of this training, was to achieve mastery of the complete independence not only of both hands but also of the feet. But for which instrument were the sonatas intended? In Leipzig during Bach's time, there were no church organs on which the technically difficult works could have been adequately interpreted. The publisher of the Peters edition of the works wrote in 1844 that the six sonatas were actually written for a pedal clavichord with two manual keyboards, an instrument that every budding organist owned at the time, so that he could practise his hands and feet on it at home beforehand, thus allowing him to subsequently efficiently transfer such learnt skills to the organ.

The genre itself, i.e. trios played by one player on two manual keyboards and a pedal, was new: while the three part/trio-like construct in chorale arrangements was well established, similar trio structured organ trios represented a hitherto unknown format, the development of which Bach himself had already begun in Weimar with a trio in D minor.

Clearly recognisable is the relatedness of these works to contemporary compositions for instrumental ensembles: thus the first movement of the fourth sonata recorded here in the orchestration for oboe, viola da gamba and continuo is also reflected in Sinfonia der Kantate “Die Himmel erzählen die Ehre Gottes” BMV 76. That it was quite common practice for organists to adapt instrumental trios for their own instruments, is shown by arrangements for sonatas by Telemann, Couperin and others, which can certainly be related to the teaching practice of Bach and his organ colleagues.

In this kind of trio-like playing, the work detaches itself from the basso continuo: three voices stand alone, chordal accompaniment is no longer necessary. A skilled organist can replace the whole ensemble.

Nevertheless, the six organ sonatas can be returned perfectly to the ensemble repertoire. Their structure allows three types of interpretation: as an organ sonata with one player, as a sonata for a melody instrument with an obbligato keyboard instrument, and as a trio sonata for two melody instruments with basso continuo.

The sonatas in the present recording reflect this structure, confirming the words of Johann Nikolaus Förkel from 1802: “One cannot say enough about their beauty. They come from the composer at the height of his maturity, and can be considered as his main work in this particular genre.”

Martin Haselböck

Emma Black *baroque oboe / oboe d'amore*

Australian-born Emma Black is the principal oboist of the Wiener Akademie and Le Concert de la Loge in Paris. Together with these orchestras, she has performed at all major European music festivals and participated in numerous CD and radio recordings.

Emma collaborates regularly with Musica Aeterna, the Netherlands Bach Society, Le Cercle de l'Harmonie, Concentus Musicus Wien, the Balthasar Neumann Ensemble, the Haydn Philharmonic, the Vienna Chamber Orchestra, the Vienna Bach Consort, Les Talens Lyriques and in Australia with the Australian Brandenburg Orchestra, the Orchestra of the Antipodes and Pinchgut Opera, performing on modern and historical instruments.

Her recordings have been released by Harmonia Mundi, Sony, Carus, Naxos, Deutsche Grammophon, and others.

Black was Professor for oboe at the University of the Arts in Graz from 2014 until 2019. She is currently a lecturer for historical oboe at the University of Music and Dramatic Art in Vienna. Emma Black studied at the Victorian College of the Arts in Melbourne before relocating to Europe, where she continued her studies with Heinz Holliger at the University of Music in Freiburg, with Maurice Bourgue at the Conservatory in Geneva, and at the Scola Cantorum in Basel.

Ilya Korol *baroque violin / viola*

Kiev-born violinist Ilya Korol is in high demand internationally as a soloist, chamber musician and conductor specializing in early music. He studied at the Moscow Academic Music College and the Moscow Conservatory with Abraham Stern, Gelya Dubrova and Marina Iashvili.

Ilya performs as a member or concertmaster in formations including the Vienna Academy, Ars Antiqua Austria, Joshua Rifkin's Bach Ensemble, the Clemencic Consort and the Freitagsakademie Bern. He was a member of Musica Antiqua Köln from 2001 until 2006.

His artistry has been captured in numerous recordings, two of which received the coveted Diapason d'Or. Ilya is a passionate educator who teaches at colleges, conservatories and in master classes in Europe and in the United States. Many of his students are now internationally sought-after performers in their own right.

Peter Trefflinger *baroque cello*

Born in Steyr, Austria, Peter Trefflinger studied cello with Jannis Chronopoulos as well as baroque cello with Jörg Zwicker and Claire Pottinger-Schmidt. Master classes have brought him into contact with artists such as Philippe Muller, Christopher Coin, Jaap ter Linden and Kurt Neuhauser.

Peter has been involved with historical performance practice from an early age and is now in demand internationally as a baroque cellist and continuo specialist. He performs on original instruments with orchestras such as L'Orfeo Linz, Concentus musicus Wien, Wiener Akademie, Bach Consort Wien, Les Talens Lyriques, Les Musiciens du Louvre Grenoble, Collegium Marianum Prague and others. His concert activities have taken him across Europe, Japan, South Korea as well as North and South America. He performed at numerous festivals including the Salzburg Festival, Styriarte, Haydn Festival Eisenstadt, Folle Journée Nantes, and Handel Festival Halle.

Solo and chamber music are equally important focal points of his artistry. He is a founding member of the Quadriga Consort and collaborates regularly with Ars Antiqua Austria. Together with Lucia Frohofer, Peter is the musical director of the Neue Hofkapelle Graz. He also has a long-standing musical collaboration with oboist Emma Black.

Eugène Michelangeli *harpsichord*

Eugène Michelangeli was born in France. He began his study of the harpsichord as a child at the music school in Dieppe, where he was awarded the Médaille d'or in 1995. Thereafter he continued his training at the Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt, where he was awarded first prize for harpsichord and basso continuo in 1998. In 2002, Eugène Michelangeli concluded his studies with Gordon Murray at the University of Music and Performing Arts in Vienna with the degree of Magister Artium.

Alongside teaching assignments at the University of Music and Performing Arts in Vienna as well as the University of the Arts in Graz, Michelangeli also pursues a busy domestic and international concert career. He has appeared as a chamber musician at the Salzburg and Vienna Festivals, Styriarte in Graz and at the Italia Mia Festival in Vienna, as well as a soloist at the Bach Week in Thüringen.

As a member of the European Union Baroque Orchestra during its 2000 and 2003 seasons, he played as a soloist and a continuo player under the direction of Paul Goodwin, Roy Goodman and Lars Ulrik Mortensen in Amsterdam (Concertgebouw), Stuttgart (Liederhalle), London, Brussels, Hannover and Riga. He has appeared as a guest performer in numerous opera productions including at the Festival d'Ambronay, the Bonn Opera, Teatro Real Madrid, the Vienna Festival and at the International Haydn Festival in Eisenstadt.

Impressum

Produzent: Annette Schumacher

Tonmeister: Stephan Flock

Klosterkirche St. Veit an der Glan 8/2020

Papierskulptur: fermata 1

Deborah Wargon, 2017

Foto: Nitzan Krinsky

Künstlerfotos: Daniele Caminiti (Emma Black),

Lukas Beck (Ilia Korol),

Stefan Schweiger (Peter Trefflinger),

Julian Tapprich (Eugène Michelangeli)

Texte: Max Nickel, Martin Haselböck (D), Peter Black (E)

Total: 62:46

© 2022



CHAMBER WORKS FOR OBOE, VIOLIN AND CONTINUO

THE
PRIVILEGED
OBOE

EMMA BLACK



ILIA KOROL *baroque violin / viola*

PETER TREFFLINGER *baroque cello*

EUGÈNE MICHELANGELI *harpsichord*

Ars[®]
Produktion
Schumacher