

# GERMAN BAROQUE OBOE SONATAS

BENOÎT LAURENT  
LINGUA FRANCA





Cet enregistrement a été réalisé avec l'aide de la Communauté française de Belgique  
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



Recorded in November 2010: Beaufays, église Saint-Jean l'Évangéliste

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Cover: ANONYM, c. 1750, *French oboe player*

© Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm

# GERMAN BAROQUE OBOE SONATAS

---

Georg Philipp TELEMANN (1681-1769)

Johann David HEINICHEN (1683-1729)

Carl Ludewig MATTHES (?-?)

Johann Philipp KIRNBERGER (1721-1783)

Carl Philipp Emanuel BACH (1714-1788)

## **Lingua Franca**

Benoît Laurent: *oboe & direction*

Bernard Woltèche: *cello*

Julien Wolfs: *harpsichord*

Georg Philipp TELEMANN

*Sonata B-Dur* (TWV41:B6)

- |              |      |
|--------------|------|
| 1. Adagio    | 2'19 |
| 2. Allegro   | 3'42 |
| 3. Cantabile | 3'27 |
| 4. Vivace    | 3'23 |

Johann David HEINICHEN

*Sonate XXXIII a Hautbois solo  
et Basso continuo* (g-moll)

- |                              |      |
|------------------------------|------|
| 5. Largo                     | 1'04 |
| 6. Allegro                   | 2'49 |
| 7. Lamentabile et appoggiato | 2'38 |
| 8. Allegro                   | 1'57 |

Carl Ludewig MATTHES

*Sonate für die Hautbois* (C-Dur)

- |             |      |
|-------------|------|
| 9. Allegro  | 2'48 |
| 10. Adagio  | 2'24 |
| 11. Allegro | 1'58 |

Georg Philipp TELEMANN

12. Fantasia 4 (B-Dur) 4'07

Johann Philipp KIRNBERGER

*Sonate* (B-Dur)

- |   |      |
|---|------|
| 13. Adagio                                  | 2'43 |
| 14. Allegro                                 | 2'19 |
| 15. Tempo di Minuetta (sic)<br>& Variazione | 4'19 |

Georg Philipp TELEMANN

16. Fantasia 6 (d-moll) 5'36

Carl Philipp Emanuel BACH

[*Sonata*] *Hoboe Solo* (g-moll)

- |             |      |
|-------------|------|
| 17. Adagio  | 2'04 |
| 18. Allegro | 3'27 |
| 19. Vivace  | 5'18 |

# SONATES BAROQUES ALLEMANDES POUR HAUTBOIS ET BASSE CONTINUE

---

L'apparition du hautbois dans la musique allemande au début du XVIII<sup>e</sup> siècle a été évoquée dans la présentation du premier enregistrement de *Lingua Franca* consacré au répertoire des petits ensembles de hautbois. À cette époque, cet instrument d'origine française s'impose et devient l'un des favoris des compositeurs les plus importants et tout particulièrement de Johann Sebastian Bach et de Georg Philipp Telemann. Le hautbois participe à tous les genres musicaux de la musique sacrée, de l'opéra ou de la musique de chambre. Le programme de cet enregistrement illustre son usage dans le domaine bien particulier de la sonate avec basse continue, de la génération de Johann Sebastian Bach à celle de ses fils, de la fin du baroque aux confins de l'époque classique.

L'importance de Johann David Heinichen est encore jusqu'aujourd'hui largement sous-estimée. Ainsi, celui que Charles Burney nommait «*The Rameau of Germany* », *Kappellmeister* de la cour de Dresde (certainement la ville germanique la plus riche et culturellement active de l'époque) et auteur du plus important traité de basse continue allemand, *Der General-Bass in der Composition*, est sans doute l'un des principaux maillons de la chaîne de ces musiciens allemands qui importèrent la musique et le goût italien dans le nord de l'Europe. La perte d'un grand nombre de ses manuscrits lors du bombardement de Dresde par les alliés en février 1945 est probablement l'une des explications à la relative méconnaissance actuelle de son influence considérable sur la musique de son temps.

Les influences de la musique italienne (étudiée à la source lors de son voyage en Italie) sont manifestes dans sa Sonate pour hautbois et basse continue en sol mineur

conservée à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles. Toutes les indications de mouvements sont en italien (Largo-Allegro-Lamentabile et appoggiato-Allegro) et les influences corelliennes sont évidentes dans les trois premiers mouvements. La présence d'un menuet en fin de sonate est particulièrement intéressante. Même si cela n'est pas exceptionnel dans la musique instrumentale en général, à l'étude du répertoire des sonates pour hautbois et basse continue l'on ne peut qu'être frappé de la persistance du menuet comme mouvement final. Quatre des cinq pièces enregistrées ici se terminent par un menuet, et cette situation est représentative de la proportion générale dans les sonates écrites spécifiquement pour cet instrument. Il n'y a qu'un pas à franchir pour y voir une marque caractéristique de la musique pour hautbois, trouvant peut-être sa source dans les origines françaises de l'instrument et ses premières utilisations par Lully comme soliste dans les trios des Menuets.

La qualité et la quantité de musique soliste pour hautbois dans l'œuvre de Georg Philipp Telemann porte celle-ci au rang de pierre angulaire de l'évolution du répertoire de cet instrument. La Sonate en sib Majeur (du recueil des *Essercizii Musici*), en plus d'être à notre avis la plus belle des sonates de Telemann pour le hautbois, est exceptionnelle par sa forme. Si elle est de structure corellienne classique en quatre mouvements, la composition interne des mouvements est, elle, totalement inhabituelle. Alors que le premier mouvement est assez typique des pièces de Telemann (il pourrait figurer par exemple dans son recueil de *Sonates méthodiques*), il est impossible de ne pas penser à l'opéra à l'écoute des deux mouvements centraux. La présence de ritournelles quasi orchestrales et d'une forme d'aria da capo dans le deuxième mouvement, puis le lamento du troisième avec un dialogue d'égal à égal entre le hautbois et la basse continue lui donnent un relief exceptionnel.

Alors que la flûte traversière prend son envol comme instrument de premier plan de la musique allemande instrumentale à partir des années 1730 (le parcours de Quantz est

d'ailleurs emblématique à ce sujet : tout d'abord hautboïste à Dresde, il se consacre ensuite à la flûte à Potsdam), plusieurs compositeurs décideront encore d'écrire pour le hautbois, et ce avec beaucoup de réussite, particulièrement dans l'entourage d'Emanuel Bach.

Lorsque Emanuel Bach édita en 1770 les *Musicalische Vielerley* (probablement assisté par Kirnberger), il y inclut deux très belles sonates de Carl Ludewig Matthes. Tout ce que nous savons de Matthes est qu'il fut « *Commer-Musicus bey Sr. Königl. Hoheit dem Marggrafen Heinrich* », c'est-à-dire « musicien de la chambre de son altesse royale le Margrave Heinrich ». Johann Adam Hiller, commentant le recueil, écrit que « *Außer der guten Anlage zur Composition zeigt sich Herr Matthes hier als ein Mann, der auf seinem Instrumente stark ist, und dasselbe auf die gefälligste und beste Art zu spielen weis.* (« Monsieur Matthes, en plus de son talent pour la composition, se présente ici comme un homme très capable sur son instrument, et qui connaît la plus plaisante et meilleure manière d'en jouer »). La Sonate en do majeur de Matthes que nous avons choisi d'enregistrer, utilise à merveille les capacités mélodiques du hautbois, et le second mouvement frappe par sa proximité stylistique avec les seconds mouvements des deux concertos pour hautbois d'Emanuel Bach. Ici encore, la sonate se conclut par un menuet.

Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) est aujourd'hui principalement connu du grand public pour avoir été l'élève de Johann Sebastian Bach et pour son système d'accord du clavecin largement utilisé de nos jours. Passant presque toute sa carrière au service d'Anna Amelia de Prusse, il fit partie, avec Emanuel Bach, Quantz, Janitsch et les frères Graun, d'un groupe de compositeurs et théoriciens (peut-être d'amis) actifs à Berlin et à Potsdam. La genèse de la Sonate pour hautbois en sib majeur de Johann Philipp Kirnberger pose question car cette œuvre existe également dans une version en do majeur pour flûte. Nous ne pouvons que spéculer sur l'existence d'un hautboïste présent à Potsdam ou à Berlin, ayant inspiré cette sonate à Kirnberger mais également les deux extraordinaires concertos pour hautbois d'Emanuel Bach : Carl Matthes, Antonio



ou Carlo Bessozi, Johann Christian Fischer, ... ?

Enfin, Emanuel Bach composa probablement sa célèbre Sonate pour hautbois et basse continue en sol mineur (également conservée à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles) vers 1735, alors que, jeune homme de 21 ans, il étudiait à l'université de Francfort-sur-l'Oder. Ses études ne l'empêchèrent pas du tout de s'occuper de musique, comme en témoignent les nombreuses exécutions de ses œuvres ou d'œuvres de son père durant cette période, ainsi que l'arbre généalogique établi par son père, Johann Sebastian, qui le présente comme « professeur de clavecin ». Malgré son jeune âge et l'influence morale et musicale certaine que son père avait sur lui, l'on ne peut qu'être frappé par la différence de style avec la musique de celui-ci. La mélodie prédomine grandement sur le contrepoint, et le rythme des changements d'« *affekt* » est extrêmement rapide, annonçant l'évolution de la musique baroque vers le *Sturm und Drang*. Le début de la sonate, presque dodécaphonique dans la ligne mélodique angoissée du hautbois, contraste grandement avec la musique de la génération de ses aînés (la comparaison avec le début de la Sonate en sib majeur de G.P. Telemann est saisissante, lorsque l'on sait que la sonate de Telemann fut éditée en 1740 !). Le *Vivace* final, un menuet en thème et variations, est sans doute l'une des pages les plus touchantes de la littérature pour hautbois.

Nous avons choisi d'enregistrer deux *Fantasie* de Telemann (4 et 6, publiées à Hambourg en 1732) en introduction aux sonates de Kirnberger et d'Emanuel Bach. Alors que la pratique française de préludes, improvisés ou non, joués avant les suites de danse est bien connue (notamment grâce à Hotteterre et son *Art de préluder*), nous n'avons pas de trace de ce type de pratique en Allemagne. Cependant, il est difficilement imaginable que les musiciens allemands de l'époque n'aient jamais joué de pièces pour instrument seul (à vent ou à cordes) en introduction à leurs sonates en trio, à l'instar des organistes faisant précéder leurs cantates par à un prélude d'orgue. Nous avons donc voulu tenter l'expérience en choisissant deux *Fantasie* fonctionnant très bien au hautbois.

Même si, sous leur apparente simplicité, la complexité et la subtilité structurelle des *Fantasie* sont très loin d'une improvisation (on imagine difficilement une fugue improvisée, comme dans le deuxième mouvement de la *Fantasia* 6), les *Fantasie* nous ont semblé être de fantastiques compléments aux sonates avec basse continue. Il nous a semblé en outre que, contrairement à la pratique actuelle d'enregistrement d'« oeuvre intégrale », qui hors les pratiques de marketing d'aujourd'hui n'ont souvent musicalement pas beaucoup de sens, les croisements d'œuvres choisies les unes par rapport aux autres en fonction de leurs atmosphères, caractères et tonalités sont à notre avis bien plus riches de sens et agréables à l'écoute.

Pour cet enregistrement, nous avons eu la grande chance de pouvoir utiliser un magnifique clavecin de Bruce Kennedy d'après Michael Mietke : nous remercions chaleureusement Menno van Delft d'avoir mis cet instrument à notre disposition.

BENOÎT LAURENT

# SONATAS FROM THE GERMAN BAROQUE FOR OBOE AND BASSO CONTINUO

---

The appearance of the oboe in German music at the beginning of the 18<sup>th</sup> century has already been described in the liner notes to the first recording that Lingua Franca devoted to works composed for oboe ensemble. The oboe, although of French origin, established itself in Germany during that time and became one of the favourite instruments of the most important composers of the period and of Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann in particular. The oboe then came to be used in all types of sacred music, opera and chamber music; the works recorded here demonstrate its use in the sonata with basso continuo, a characteristic genre much used by Johann Sebastian Bach and his sons from the end of the Baroque to the beginning of Classicism.

The importance of Johann David Heinichen during this above period is still greatly underestimated even today. The composer whom Charles Burney called ‘the Rameau of Germany’, the *Kapellmeister* of the Dresden court (the richest German city and also the most culturally active of the period) and the author of *Der General-Bass in der Composition*, the most important essay in German on continuo playing, was clearly one of the principal links in the chain of German musicians who imported Italian music and style into northern Europe. The loss of a considerable quantity of his manuscripts during the Allied bombing of Dresden in February 1945 is most likely one of the explanations for the current lack of knowledge about the considerable influence he had on the music of his time.

The influences of the Italian music that he studied during his time in Italy are clear in the Sonata for oboe and basso continuo in G minor that is preserved in the library

of the Brussels Conservatory. All of the tempo markings are in Italian (Largo-Allegro-Lamentabile and appoggiato-Allegro) and the influence of Corelli is evident in the first three movements. The presence of a minuet as the final movement of the sonata is particularly interesting: even if a concluding minuet was not unusual in instrumental music in general, when we look at the various works for oboe and basso continuo it is surprising how often a minuet is used to conclude the piece. Four of the five works recorded here end with a minuet and this proportion is true for the whole baroque oboe sonatas repertoire. If we take this one step further we can see it as a characteristic of music composed for the oboe, one that can possibly be traced back to the instrument's French origins and to the minuets and trios that were first composed for it by Lully.

The quality and quantity of the music for oboe in Telemann's work marks it as the cornerstone in the development of music composed specifically for the instrument. The Sonata in B flat major TWV41:B6 from the *Essercizii Musici* is highly unusual on a formal level as well as being one of Telemann's finest sonatas. Even though its four movements are Italianate in form, their internal structure is highly unusual. Given that the first movement is a characteristic example of Telemann's work — it could easily be classed as one of his *Methodische Sonaten* — it is nonetheless impossible not to be struck by the operatic style of the two central movements. Ritornelli of an almost orchestral character and the da capo aria form of the second movement combine with the lament of the third movement with its dialogue amongst equals for the oboe and the basso continuo to give an exceptional depth to the work.

Although the transverse flute was to become the first rank instrument in German instrumental music from the 1730s onwards, several composers, those of Carl Philipp Emanuel Bach's circle in particular, nonetheless decided to continue to compose for the oboe, and with great success. The career of Johann Joachim Quantz (1697-1773) is highly relevant here: he began as an oboist in Dresden and then took up the flute in Potsdam.

When Emanuel Bach, most probably assisted by Johann Philipp Kirnberger, published the *Musicalische Vielerley* in 1770, he included two fine sonatas by Carl Ludewig Matthes in the volume. All that we know about Matthes is that he was “*Cammer-Musicus bey Sr. Königl. Hoheit dem Marggrafen Heinrich*”, (chamber musician to His Royal Highness the Margrave Heinrich). Johann Adam Hiller wrote about the collection, stating “*Außer der guten Anlage zur Composition zeigt sich Herr Matthes hier als ein Mann, der auf seinem Instrumente stark ist, und dasselbe auf die gefälligste und beste Art zu spielen weis*” (aside from his talent for composition, Herr Matthes here shows himself to be a man who is very capable on his instrument, and knows how to play it in the most pleasing and best style). The Sonata in C major by Matthes that we have chosen to record makes splendid use of the oboe’s capacity for melody; its second movement is remarkable for its stylistic resemblance to the second movements of Emanuel Bach’s two oboe concertos. Here too, the sonata ends with a minuet.

Johann Philipp Kirnberger is known today primarily as having been a pupil of Johann Sebastian Bach and for the system of tuning that he invented and that is still widely used today. He was in the service of Anna Amelia of Prussia for most of his life and, together with Emanuel Bach, Quantz, Janitsch and the Graun brothers, formed a group of composers and theoreticians (and possibly even friends) whose members were active in Berlin and Potsdam. The origins of his *Sonata for oboe in B flat major* are unclear, given that the work also exists in a version for flute in C major. We can only speculate that there was an oboist in either Potsdam or Berlin who was the inspiration not only for this sonata but also for Emanuel Bach’s two extraordinary oboe concertos. Could it have been Carl Matthes, Antonio or Carlo Bessozi, Johann Christian Fischer... ?

Emanuel Bach most probably composed his famous Sonata for oboe and basso continuo in G minor (also preserved in the library of the Brussels Conservatory) around 1735; he was 21 years old and a student at the university of Frankfurt an der Oder. His

studies did not hinder his musical activities, as we can see from the many performances of his or his father's works during that time; the family tree that Johann Sebastian Bach drew up at that time also lists his son Emanuel as a teacher of the harpsichord. Despite Emanuel Bach's young age and the clear moral and musical influences exerted on him by his father, we can only be struck by the difference between his music and that of his father. Melody takes precedence over counterpoint by far, with a rapid alternation of *Affekte* that announces the transition from the Baroque towards *Sturm und Drang*. The anguished oboe line that opens the sonata is almost dodecaphonic and stands in extreme contrast to the music of the previous generation; there is a striking comparison to be made with the opening of Telemann's Sonata in B flat major, given that Telemann's sonata was published in 1740. We consider the concluding *Vivace*, a minuet with variations, to be one of the most touching pieces ever composed for oboe.

We have chosen to record two *Fantasias* by Telemann (the 4<sup>th</sup> and the 6<sup>th</sup>, published in Hamburg in 1732) as an introduction to the sonatas by Kirnberger and Emanuel Bach. Although the French practice of performing a prelude (improvised or not) before dance suites is well known thanks to Hotteterre and his *Art de préluder*, there is no trace of this practice in Germany at that time. It is, however, difficult to imagine that German musicians of the period would never have played pieces for a solo wind or string instrument as a type of introduction to their trio sonatas, following the example of organists who preceded the cantata with a chorale prelude. As a result, we have decided to try the experiment by choosing two *Fantasias* that suit the oboe extremely well.

The *Fantasias* are very far from being improvisatory works, for their apparent simplicity conceals a complex and subtle structure — it is difficult to imagine an improvised fugue, as in the second section of Fantasia no. 6 — but they nonetheless form splendid complements to the sonatas with basso continuo. In contradiction to the current fashion for recording 'complete works', a practice that we feel has often no reason

except for contemporary marketing strategy, our opinion is that the association of works chosen with regard to their character, mood and key can be not only much more sensible but also more pleasing to the ear.

For this recording we have the great good fortune to be able to use a magnificent harpsichord, a copy of a Michael Mietke instrument built by Bruce Kennedy. Our grateful thanks go to Menno van Delft for making this instrument available to us.

**BENOÎT LAURENT**

**TRANSLATION: PETER LOCKWOOD**

# DEUTSCHE BAROCKSONATEN FÜR OBOE UND BASSO CONTINUO

---

Der Einzug der Oboe in die deutsche Musik des beginnenden 18. Jh. wurde bereits in einem Artikel zur ersten Aufnahme der *Ligua Franca* besprochen, die dem Repertoire kleiner Oboensembles gewidmet ist. In dieser Zeit hat sich das aus Frankreich stammende Instrument dort durchgesetzt und ist zu einem der Lieblinge der bedeutendsten damaligen Komponisten geworden, darunter besonders Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann. Die Oboe nahm an allen Musikgattungen der geistlichen Musik, der Oper oder der Kammermusik teil. Das Programm dieser Aufnahme veranschaulicht ihren Einsatz auf dem ganz besonderen Gebiet der Sonate mit Basso continuo zur Zeit der Generation Johann Sebastian Bachs und der seiner Söhne vom Ende des Barocks bis an die Grenzen der Klassik.

Für diese Zeit wird die Bedeutung von Johann David Heinichen heute noch stark unterschätzt. Dieser Musiker, den Charles Burney als den „Rameau Deutschlands“ bezeichnete und der Kapellmeister am Hof von Dresden war (der in dieser Zeit sicherlich reichsten und kulturell aktivsten unter den deutschen Städten) sowie der Verfasser der wichtigsten Abhandlung über den Basso continuo in Deutschland, *Der General-Bass in der Composition*, bildete zweifellos eines der Hauptglieder in der Reihe deutscher Musiker, die die italienische Musik und Geschmacksrichtung in Nordeuropa einführten. Als die Alliierten im Februar 1945 Dresden bombardierten, ging ein Großteil seiner Manuskripte verloren, was wahrscheinlich eine Erklärung dafür ist, dass sein Einfluss auf die Musik seiner Zeit relativ unterschätzt wird.

Die Einflüsse der italienischen Musik (mit der sich Heinichen bei einer Italienreise



direkt vertraut machen konnte) sind in seiner Sonate für Oboe und Generalbass in g-moll), die in der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums aufbewahrt wird, deutlich. Alle Satzbezeichnungen sind auf Italienisch (Largo-Allegro-Lamentabile und appoggiato-Allegro), wobei die Einflüsse Corellis in den ersten drei Sätzen offenkundig sind. Besonders interessant ist, dass sich ein Menuett am Ende der Sonate befindet. Auch wenn ein solches abschließendes Menuett in der Instrumentalmusik im allgemeinen nichts Außergewöhnliches ist, fällt beim Studium des Sonatenrepertoires für Oboe und Basso continuo doch auf, wie beharrlich das Menuett hier als Schlusssatz fungiert. Vier der fünf hier aufgenommenen Stücke enden mit einem Menuett, und diese Situation spiegelt die allgemeine Proportion bei den speziell für dieses Instrument komponierten Sonaten wieder. Man kann daher leicht darin ein Charakteristikum der Oboenmusik sehen, für das man vielleicht in der französischen Herkunft des Instruments und seinen ersten solistischen Auftritten bei Lully eine Erklärung finden kann: in Menuett-Trios.

Die Qualität und die Quantität der solistischen Musik für Oboe im Werk Georg Philipp Telemanns erheben diese zum Eckpfeiler in der Entwicklung des Repertoires für dieses Instrument. Die Sonate in B-Dur (T41:B6, aus dem Band der *Essercizii Musici*) ist, abgesehen davon, dass sie unserer Meinung nach die schönste Sonate Telemanns ist, durch ihre Form außergewöhnlich. Zwar hat sie einen klassischen Corellischen Aufbau in vier Sätzen, doch ist die Komposition innerhalb der Sätze ganz ungewöhnlich. Während der erste Satz für Werke Telemanns ziemlich typisch ist (er könnte sich zum Beispiel in seinem Band der *Sonates Méthodiques* befinden), kann man beim Anhören der beiden mittleren Sätze nicht umhin, an die Oper zu denken. Die fast orchestralen Ritornelle sowie eine da-capo-Arienform im zweiten Satz und das Lamento des dritten mit einem Dialog, in dem die Oboe und der Basso continuo gleichberechtigt sind, verleihen ihr ein außergewöhnliches Relief.

Während sich die Querflöte in der deutschen Instrumentalmusik ab den Jahren

1730 als Instrument ersten Ranges durchsetzt (die Laufbahn von Quantz ist übrigens in diesem Zusammenhang beispielhaft: Er ist zunächst Oboist in Dresden, widmet sich aber danach in Potsdam der Flöte), schreiben mehrere Komponisten weiterhin sehr erfolgreich für Oboe, u.zw. ganz besonders im Umfeld Emanuel Bachs.

Als Emanuel Bach 1770 das *Musicalische Vielerley* (wahrscheinlich unter Mitarbeit von Kirnberger) veröffentlicht, fügt er zwei sehr schöne Sonaten von Carl Ludewig Matthes hinzu. Alles, was wir von Matthes wissen, ist, dass er „Cammer-Musicus bey Sr. Königl. Hoheit dem Marggrafen Heinrich“ war. Johann Adam Hiller kommentierte den Band folgendermaßen: „Außer der guten Anlage zur Composition zeigt sich Herr Matthes hier als ein Mann, der auf seinem Instrumente stark ist, und dasselbe auf die gefälligste und beste Art zu spielen weis.“ Die Sonate in C-Dur von Carl Ludewig Mathes, die wir für diese Aufnahme ausgewählt haben, nutzt die melodischen Möglichkeiten der Oboe wunderbar aus, wobei der zweite Satz in seinem Stil auffällig an die zweiten Sätze der beiden Oboenkonzerte Emanuel Bachs erinnert. Auch diese Sonate endet mit einem Menuett.

Johann Philipp Kirnberger ist heute beim breiten Publikum vor allem bekannt, weil er ein Schüler Johann Sebastian Bachs war, aber auch wegen seiner noch heute viel benutzten temperierten Stimmung. Er stand fast sein ganzes Leben lang im Dienst von Anna Amalia von Preußen und gehörte gemeinsam mit Emanuel Bach, Quantz, Janitsch und den Brüdern Graun zu einer Gruppe von Komponisten und Theoretikern (vielleicht auch Freunden), die in Berlin und Potsdam tätig war. Die Entstehung der Sonate für Oboe in B-Dur von Johann Philipp Kirnberger stellt und insofern vor Fragen, als es davon auch eine Fassung in C-Dur für Flöte gibt. Ob es damals in Potsdam oder Berlin einen Oboisten gab – Carl Matthes, Antonio oder Carlo Bessozi, Johann Christian Fischer usw.? –, der Kirnberger zu dieser Sonate, aber auch Emanuel Bach zu den zwei außerordentlichen Oboenkonzerten inspiriert hat, darüber können wir nur spekulieren.

Emanuel Bach komponierte seine berühmte Sonate für Oboe und Basso continuo in g-moll (die ebenfalls in der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums erhalten ist) um 1735, als er einundzwanzigjährig an der Universität Frankfurt an der Oder studierte. Sein Studium hinderte ihn absolut nicht daran, sich mit Musik zu befassen, wovon die zahlreichen Aufführungen seiner Werke und der seines Vaters in dieser Zeit zeugen, sowie der damals von seinem Vater Johann Sebastian gefertigte Stammbaum, wo er als Cembalolehrer bezeichnet wird („informiret auf dem Clavier“). Trotz seiner Jugend und dem offensichtlichen moralischen und musikalischen Einfluss seines Vaters auf ihn kann man sich über den Stilunterschied seinem Vater gegenüber nur wundern. Die Melodie ist gegenüber dem Kontrapunkt vorherrschend, und die „Affekte“ ändern sich in einem äußerst raschen Rhythmus, was den Übergang der Barockmusik zum Sturm und Drang ankündigt. Der Beginn der Sonate, der in seiner angsterfüllten Melodie der Oboe fast an die Zwölftonmusik erinnert, steht in starkem Gegensatz zur Musik seiner Vorfahren (der Vergleich mit dem Beginn der Sonate B-Dur von Georg Philipp Telemann springt ins Auge, wenn man weiß, dass Telemanns Sonate 1740 publiziert wurde!). Das abschließende Finale, ein Menuett mit einem Thema und Variationen ist unserer Meinung nach einer der ergreifendsten Momente der Literatur für Oboe.

Als Einführung zu den Sonaten von Kirnberger und Emanuel Bach haben wir uns entschlossen, zwei *Fantasien* von Georg Philipp Telemann aufzunehmen (die 4. und die 6., die 1732 in Hamburg veröffentlicht wurden). Während die französische Gepflogenheit, vor den Tanzsuiten improvisierte oder auch nicht improvisierte Präludien zu spielen, (besonders durch Hotteterres *Art de préluder*) gut bekannt ist, haben wir keine Spur, die darauf hinweist, dass das auch in Deutschland üblich war. Dabei kann man sich kaum vorstellen, dass die deutschen Musiker dieser Zeit nie als Einführung zu ihren Triosonaten Stücke für einzelne (Blas- oder Streich-) Instrumente spielten, wie das die Organisten taten, die ihren Kantaten ein Orgelpräludium voranstellten. Wir wollten

daher das Experiment wagen, indem wir zwei *Fantasien* auswählten, die sich sehr gut auf der Oboe spielen lassen.

Auch wenn die *Fantasien* nur scheinbar einfach, ja durch ihre Komplexität und strukturelle Subtilität vom Improvisieren weit entfernt sind (eine improvisierte Fuge wie im zweiten Satz der 6. *Fantasie* ist schlecht vorstellbar), scheint es uns, dass die *Fantasien* wunderbare Ergänzungen zu den Sonaten mit Basso continuo darstellen. Außerdem finden wir, dass im Gegensatz zur aktuellen Gepflogenheit, „Gesamtaufnahmen“ anzubieten, die abgesehen von Marketingstrategien heute oft musikalisch nicht viel Sinn haben, die Zusammenstellung von Werken, die nach ihren Bezügen zueinander hinsichtlich ihrer Atmosphäre, ihres Charakters und ihrer Tonart ausgewählt wurden, sinnvoller und angenehmer anzuhören ist.

Bei dieser Aufnahme hatten wir das große Glück, ein herrliches Cembalo von Bruce Kennedy nach Michael Mietke verwenden zu können. Wir sind Menno van Delft sehr dankbar dafür, dass er uns dieses Instrument zur Verfügung gestellt hat.

BENOÎT LAURENT

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

also available...



RIC 304

RIC 321

This is an

o u t h e r e

Production

**Outhere** is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

## The labels of the Outhere Group:



Full catalogue  
available here

*At the cutting edge  
of contemporary  
and medieval music*



Full catalogue  
available here

*The most acclaimed  
and elegant Baroque label*



RICERCAR

Full catalogue  
available here

*30 years of discovery  
of ancient and baroque  
repertoires with star performers*



R E C O R D S

Full catalogue  
available here

*A new look at modern jazz*



*Gems, simply gems*



Full catalogue  
available here

*Philippe Herreweghe's  
own label*



FUGA LIBERA

Full catalogue  
available here

*From Bach to the future...*

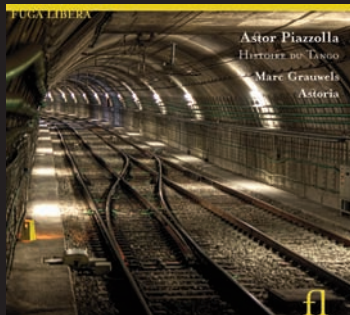
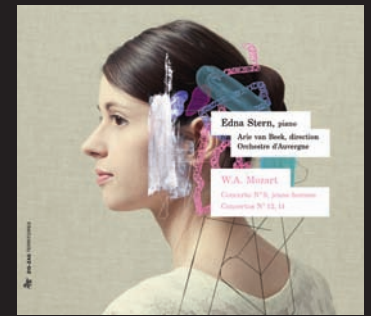
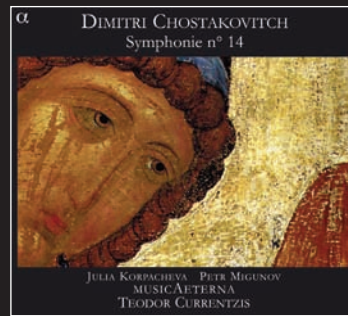


TERRITOIRES

Full catalogue  
available here

*Discovering  
new French talents*

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)