

La serenissima

Venetian Church Sonatas by Albinoni and Vivaldi



Camerata degli amici
Jaime González, Oboe and Director

La serenissima

Venetian Church Sonatas by Albinoni and Vivaldi

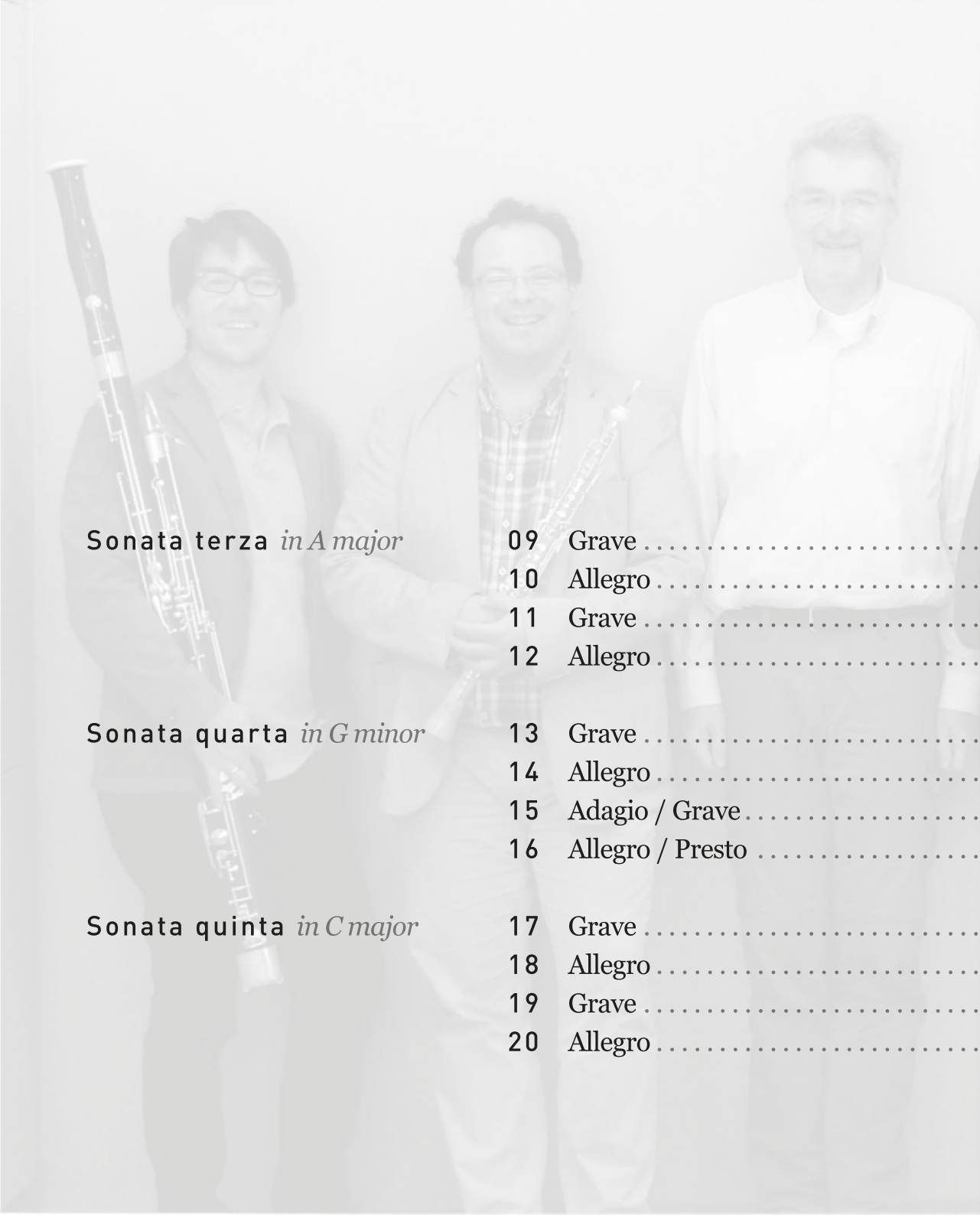
Camerata degli amici

Jaime González Oboe I (1-4, 9-12, 17-20, 25-31) and Director
Pietro Corna Oboe I (5-8, 13-16, 21-24)
Mario Kopf Bassoon
Juris Teichmanis Cello
Thomas C. Boysen Lute, Theorbo and Baroque Guitar
Torsten Johann Harpsichord and Organ

Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1751)

Sonate a tre, Op.1 (1694)

Sonata prima <i>in D minor</i>	01	Grave	[01'04]
	02	Allegro	[01'58]
	03	Largo (Grave)	[01'31]
	04	Allegro	[01'37]
Sonata seconda <i>in F major</i>	05	Grave	[01'03]
	06	Allegro	[01'51]
	07	Largo (Grave)	[01'38]
	08	Vivace	[02'43]



Sonata terza <i>in A major</i>	09	Grave	[01'08]
	10	Allegro	[01'46]
	11	Grave	[01'46]
	12	Allegro	[01'48]
Sonata quarta <i>in G minor</i>	13	Grave	[01'31]
	14	Allegro	[01'34]
	15	Adagio / Grave	[01'24]
	16	Allegro / Presto	[01'21]
Sonata quinta <i>in C major</i>	17	Grave	[01'09]
	18	Allegro	[01'22]
	19	Grave	[01'17]
	20	Allegro	[01'25]

Sonata sexta <i>in A minor</i>	21	Grave	[01'27]
	22	Allegro	[02'14]
	23	Grave	[00'33]
	24	Allegro	[01'57]

Antonio Lucio Vivaldi (1678–1741)

Trio Sonata	25	Allegro	[01'44]
<i>in G minor (Lund) for 2 Oboes</i>	26	Largo	[03'43]
<i>and Basso Continuo, RV 81</i>	27	Allegro	[01'20]

Oboe Sonata	28	Adagio	[02'06]
<i>in C minor for Oboe</i>	29	Allegro	[02'03]
<i>and Basso Continuo, RV 53</i>	30	Andante	[04'22]
	31	Allegro	[02'23]

Total Time [55'04]

Musical Calling Cards from Venice

Seventeenth- and eighteenth-century Venice has a legendary air about it, and not only when considered from our vantage point today. Important figures such as Claudio Monteverdi, Giovanni Legrenzi and Francesco Cavalli left their mark on the musical life of La Serenissima in the seventeenth century. Benedetto and Alessandro Marcello, Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni and Antonio Lotti were the evocative names whose music made Venice shine radiant all across Europe in the early eighteenth century, too. This radiance attracted illustrious musicians who came from afar to celebrate triumphs with their own works or to take the impressions of Venetian musical culture back to their native country. Alessandro Scarlatti, Johann David Heinichen, Leonardo Leo, Nicola Porpora and others conquered Venice's opera stages with spectacular compositions. The resounding success, in Venice in 1709, of George Frideric Handel's opera *Agrippina* made him a European celebrity overnight and is certainly the most prominent example for such a success. But operas were not the only genre which established Venice's reputation as a leading European music center. Even before the invention of opera, Venetian sacred music had already played a major role and set the standard for excellence well beyond its own borders. And at the end of the seventeenth century, instrumental music was added: The solo concerto, concerto grosso and trio sonata developed to such a high level there that all of Europe pricked up its ears in that direction and a large number of musicians were taking inspiration from Venice once again.

Toward the end of the seventeenth century and in the first half of the eighteenth century, the trio sonata was held in equally high regard as the classical string quartet later was—an exemplary genre with which composers could demonstrate their skill. Following Arcangelo Corelli, the originator of the late Baroque trio sonata, almost all composers presented themselves to the public for the first time with a set of six or twelve trio sonatas and published them as their opus 1: Corelli did so in 1681, Antonio Caldara and Tomaso Antonio Vitali in 1693, Dietrich Buxtehude and Tomaso Albinoni in 1694, Antonio Vivaldi in 1705 and Jean-Baptiste Loeillet in 1722, to name only a few. It was not by chance that Johann Sebastian Bach composed a trio sonata for flute, violin and basso continuo as part of his thoroughly demanding *The Musical Offering*, BWV 1079. “It has already been explained elsewhere that there is more artistry in a trio than in pieces having many parts,” wrote the composer and music theorist Johann Mattheson in his book *Der vollkommene Capellmeister* of 1739. “The former demands far more attention,” he continued. “And anyone who is capable of rendering three, even two parts, can master everything else easily. [...] A proper trio is the greatest masterpiece of harmony [...], as that learned scholar stated: that a person who sings with three parts can also do it well with more.”

Corelli developed a concept for the trio sonata, which his contemporaries and successors adopted and turned into a highly regarded genre. The *Sonata a tre* features two higher parts and a basso continuo group, which accompany each other as equal partners in dialogue. Most trio sonatas featured two violins in the upper voices. However, Baroque practice was flexible and often replaced one or both melody parts with a wind instrument. Handel’s opus 1—a set of twelve sonatas for a melody instrument and basso continuo—is a good example of this flexible practice. The title page of the first edition

from 1727 bears the notation “flute, violin or oboe” as the possible instrument for the top part: *Sonates pour un Traversiere, un Violon ou Hautbois con Basso Continuo*. In keeping with this historical practice, the two upper parts of Tomaso Albinoni’s *Trio Sonatas, Op. 1* (originally for two violins) are played by oboes in this recording. In the Baroque era, the choice of instruments for the bass group also varied. While it was common in the period before Corelli to employ only cello and harpsichord, Corelli made using a lute for the obbligato bass part fashionable. The harpsichord, lute, cello and bassoon featured in this recording make many combinations of players possible allowing the continuo group to achieve various musical affects and tonal structures.

From trio scoring to the trio sonata form: In the Baroque, people distinguished between two kinds of sonatas, the *sonata da chiesa* and the *sonata da camera*. Both have four movements. The *da camera* version consists of a prelude and several dance movements in a fast–slow–fast–slow sequence, and is similar to a suite. The *da chiesa* type has exactly the opposite sequence of movements (slow–fast–slow–fast), with fast fugal movements. The *sonata da chiesa* took on an increasingly dominant position as the model for this genre and established an intellectual and demanding concept of the sonata, making it the highest standard for all composers. Tomaso Albinoni’s sonatas reflect these developments with particular clarity: His sonata output is limited almost exclusively to the *sonata da chiesa* form.

When Albinoni published a set of twelve trio sonatas as his opus 1 in 1694, he had just turned 23. He came from a prosperous family—his father being a paper merchant and manufacturer of playing cards—which resided in a prominent location near St. Mark’s Church in the center of Venice. In Venice Albinoni was considered a *dilettante*. However,

unlike today, no disrespect was associated with this designation. On the contrary: The group of *dilettanti* played a major role in Venetian musical life. In addition to Albinoni, the Marcello brothers were also in this society. The title *dilettante* meant no more than that a person could play and compose at a high level, but did not earn (or have to earn) a living as a professional musician. As was customary, Albinoni received musical training in voice, violin and composition from an early age. However, his teachers are not known. In 1694 he attracted attention with his first opera, *Zenobia, regina de Palmireni*, which premiered in Venice at the *Teatro Santi Giovanni e Paolo*. He published his twelve *Sonate da chiesa, Op. 1*, in the same year. He had the sonatas published by the Giuseppe Sala publishing house in Venice and dedicated them to one of his most famous Venetian contemporaries, Cardinal Pietro Ottoboni (1667–1740), who was the patron of Corelli, Alessandro Scarlatti and Handel and the grandnephew of Pope Alexander VIII, who had died three years earlier. Albinoni gave careful consideration to the genre, publisher and dedicatee he chose: By choosing to compose trio sonatas, he oriented himself to the highest standard in instrumental music. By publishing it with one of the largest publishing houses in Venice, he could be certain that his first opus (which was even reprinted twice within a short time by the E. Roger Press in Amsterdam) would reach a wide public. And by dedicating it to Ottoboni, he secured influential patronage for himself. Thus, his status as a *dilettante* did not keep Tomaso Albinoni from presenting a calling card as a serious composer of the highest caliber through publication of his *Trio Sonatas, Op. 1*. It can be seen in these sonatas that he was intent on demonstrating his skills: In their fast movements, they combine instrumental virtuosity with compositional mastery, which is expressed in brilliant runs, melodious lines and the skillful contrapuntal intertwining of the upper voices. At the same time, Albinoni relaxes what is actually the quite

strict counterpoint in the fugal movements to instead adopt transparent and cantabile part-writing. Melodic and concertante elements are unmistakably in the foreground here, but nevertheless the composer also succeeds in bringing off the feat of making both sound compositionally demanding. Thus, what we have here are true *sonate da chiesa* clearly oriented to the model and the expectations of Corelli's founding principles for the genre, while also exhibiting their own distinctive traits. This is also evident in the slow movements in which Albinoni on the one hand focuses on beautiful sound (which is probably better expressed here by two oboes than in the original scoring for two violins) and on the other hand enriches it with harmonic details (chromatic, Neapolitan and augmented sixth chords), in order to give them a unique tonal color.

Antonio Vivaldi's "journeyman's piece" was also a published opus 1 of trio sonatas. In the case of this famous concerto composer it is often forgotten that he was one of Venice's most productive and most important sonata composers. This is because most of his sonatas circulated as handwritten copies: Alongside his 36 published sonatas—twelve opus 1 and opus 2 sonatas respectively, six opus 5 sonatas and six cello sonatas—are 51 handwritten sonata manuscripts. The original *Trio Sonata for 2 Oboes and Continuo, RV 81* and *C minor Sonata for Oboe and Basso Continuo, RV 53* are both extant in handwritten form only. Interestingly, Vivaldi chose differing sonata forms for these works: the four-movement form (actually obligatory for trio sonatas) of the solo *sonata da chiesa* preserved as a manuscript in Dresden and a three-movement sonata form closely resembling his solo concertos in the manuscript version of the trio sonata located in Lund, Sweden. In fact, the description of a *Trio auf Concertenart* (in concerto style), in which the slow first movement of the *sonata da chiesa* and the obligatory equal status of the

three parts are omitted, can be found in Johann Adolph Scheibe's *Der critische Musicus* from 1745. The slow opening movement is also omitted in Vivaldi's *Trio Sonata, RV 81*, whose fast outer movements adopt the alternation between the solo and tutti of his solo concertos. It goes without saying that they still contain contrapuntal writing and the dialogue between the top lines typical for sonatas, but the focus on concertante style is most striking here. Right at the beginning of the first movement Vivaldi blends virtuosity and dialogue by allowing the first oboe, without any apparent reference to the musical context, to present an expansive melodic line including some rapid runs in which the second oboe sometimes takes part: in contrapuntal contrary motion or in parallel thirds with the first oboe. As in Vivaldi's solo concertos, the slow and lovely middle movement is more of a brief interlude between the outer movements. The two oboes alternate and generally play together in parallel motion. The final movement is like a wild chase; the first oboe presents a perky final theme, which the second oboe takes up while the first oboe plays brief motivic figures. The theme quickly explodes into bravura passagework. An exciting, a shimmering piece—more brilliant than contemplative. In fact it is a trio “in concerto style”...

Vivaldi presumably wrote the *Oboe Sonata in C minor*, preserved in Dresden, around 1716/17 for a well-known virtuoso: the oboist Johann Christian Richter, a member of the famous Dresden Court Orchestra, who was with the orchestra in Venice at that time during an extended study tour of Italy. Orchestra leader Pisendel contacted Vivaldi, exchanged ideas with him on violin performance and composing, and from then on the Venetian composed numerous works for the Dresden Court. The slow opening movement of the sonata sounds like an improvisatory prelude by the solo instrument: The dotted rhythm of the ostinato bass accompaniment in the continuo gives the oboe room

to let its melodies soar free (as though the soloist were “warming up” for the next movement). The fast second movement follows with a racing, almost breathless run in the top part, which has none of the qualities of a typical *da chiesa* fugato but strongly resembles a virtuoso solo concerto instead. After the fireworks of the preceding movement, listeners find themselves in the thoughtful microcosm of sacred instrumental music in the third movement, an Andante. The oboe intones short, penetrating gestures in an unhurried $\frac{3}{4}$ meter over a lean chordal basso continuo. Yet this bucolic scene pauses only briefly: In the fourth movement the oboe plays shimmering eighth-note runs in a brilliant gigue finale—the dance which traditionally appears at the end of a Baroque suite.

Dr. Henning Bey

The artists

Biographical notes

Jaime González studied with Hans Elhorst, Thomas Indermühle and Heinz Holliger. He has been a member of ensemble recherche since 2000, one of Europe's foremost New Music chamber music groups. In 1995 he founded the Arundo Ensemble, a woodwind chamber group with repertoire ranging from the Early Baroque to New Music. González is a widely recognized chamber musician, soloist and orchestral musician and appears in concert throughout Europe, Asia, North and South America.

He has won prizes at international competitions in Mannheim, Bayreuth and Asti (Italy). González also received a scholarship from Universidad de Chile and the Chilean Ministry of Culture and won the "Gustav Scheck" Music Prize of the Commerzbank Stiftung.

Jaime González regularly teaches master classes in Spain and Italy, and is also a guest instructor in Rostock, Kiev, Lvov (Lemberg), Tiflis, Moscow, Mexico City, Santiago de Chile, Bogotá, Curitiba, and Lugano. He has been Professor of Oboe at the Bern University of the Arts (Switzerland) since 2009 and is a member of the faculty at the Ensemble-Akademie Freiburg and the Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik.

Oboist **Pietro Corna** studied with Alfredo Panciroli, oboist at the Teatro alla Scala in Milan, and subsequently earned a Master's degree with honors at the Zurich Conservatory under Thomas Indermühle. He has performed as a soloist with the Orchestra Stabile di Bergamo, New American Chamber Orchestra in Detroit, Symphonia Perusina and the Haydn

Orchestra of Bolzano. Pietro Corna also pursues a busy career performing in chamber music recitals, and has given master classes in Italy, Germany, Switzerland, the Czech Republic, Russia, Holland, Brazil, the US and Spain.

He has been principal oboist with major Italian orchestras such as Teatro alla Scala, Pomeriggi Musicali di Milano, Fenice, Sinfonica Siciliana, RAI di Torino, Filarmonici di Verona, Concerto Armonico Budapest and for the past eight years with the Orchestra Toscanini of Parma. Corna has performed in Italy, Germany, France, Spain, Switzerland, the Czech Republic, Russia, The Netherlands, Japan, Brazil, and the US. Since 2006 he has appeared in chamber music recitals and as a soloist with the orchestra of the International Double Reed Society. Pietro Corna is professor of oboe at the Conservatory of Music in Milan. He plays Baroque and modern oboe.

Mario Kopf was born in Rottweil. He earned a double major in bassoon performance and music education with Dr. Wolfgang Rüdiger and Karl-Otto Hartmann in Freiburg im Breisgau. In 1998 he won First Prizes in the solo bassoon category and with the Arundo Ensemble Freiburgat in the chamber music category at the International Competition for Young Performers in Asti, Italy. After completing traineeships and attending the orchestra academies of the SWR Freiburg/Baden-Baden orchestra and the Staatskapelle Berlin, he has been bassoonist and contrabassoonist with the orchestra of the Komische Oper Berlin since 2003. Mario Kopf has appeared regularly as an orchestra member with numerous German symphony orchestras as well as as a chamber musician with various ensembles, among others as a permanent member of the Trio Incanto di Legni.

Cellist **Juris Teichmanis** was born in Freiburg im Breisgau in 1966 and received his first lessons on the cello from his father. Juris Teichmanis studied under Christoph Henkel in Freiburg, Martin Ostertag in Karlsruhe and Anner Bylsma in Amsterdam, as well as attending master classes given, among others, by Heinrich Schiff. Juris Teichmanis specializes in period performance practice for Baroque cello as well as the interpretation of New Music. Otfried Büsing dedicated his piece *Diferencias* for cello solo to Teichmanis, who gave its premiere performance in 2011. Teichmanis regularly collaborates with internationally recognized musicians such as Frieder Bernius, Michael Schneider, Petra Müllejans, Gottfried von der Goltz, Christine Rall and the Raschèr Saxophone Quartet. Concert tours have taken him throughout Europe, to the US, South America, Southeast Asia, Japan and the Middle East. Juris Teichmanis is Artistic Director of the BACH PUR Festival in Freiburg.

Thomas C. Boysen was born in Oslo, Norway in 1970 into a family of musicians. He studied classical guitar and lute at the Norwegian State Academy of Music. After earning his diploma there in 1995 he went to Germany to study with Prof. Rolf Lislevand at the the Trossingen University of Music.

Since finishing his studies Thomas C. Boysen has established himself as an accomplished lutenist and continuo player and pursues an active concert career, including performances with the Balthasar-Neumann-Ensemble, Oman Consort, Freiburg Baroque Orchestra and Armonico Tributo Austria. He has participated in concerts, CD, television and radio productions with some of the most important concert artists specialized in Early Music in Europe, such as Emma Kirkby, Paolo Pandolfo and Rolf Lislevand. Since 2001 he has also taught Basso Continuo at the Trossingen University of Music.

Born in Wilhelmshaven, harpsichordist and organist **Torsten Johann** initiated the Alte Musik Sengwarden/Friesland concert series while still in secondary school. He studied Church Music at the University of Music, Drama and Media Hanover and completed his studies in the harpsichord solo class of Lajos Rovatkay. He was co-founder as well as harpsichordist and continuo player of the Freiburg Baroque Orchestra. His work in the area of Early Music includes regular study of sources and visits to libraries throughout the world. As an Early Music scholar he is uniquely qualified to develop programming of 17th-century repertoire.

He is regularly invited to give workshops and lectures at, among others, the Frankfurt University of Music and Performing Arts (HfMDK). He founded the Klassik am Meer summer festival in his hometown of Wilhelmshaven in 2003 and conducts staged and concert performances of works there, ranging from Reinhard Keiser to Ludwig van Beethoven.

Musikalische Visitenkarten aus Venedig

Das Venedig des 17. und 18. Jahrhunderts hat nicht nur im Rückblick aus heutiger Zeit etwas Sagenhaftes an sich. Persönlichkeiten wie Claudio Monteverdi, Giovanni Legrenzi und Francesco Cavalli prägten das Musikleben der „Serenissima“ im 17. Jahrhundert. Benedetto und Alessandro Marcello, Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni und Antonio Lotti lauteten einige der klangvollen Namen, die auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit ihrer Musik den Glanz der Lagunenstadt in ganz Europa erstrahlen ließen. Ein Glanz, der wiederum illustre Musiker anzog, die von weit her kamen, um hier mit eigenen Werken Triumphe zu feiern oder um neue Impulse aus der venezianischen Musikkultur in ihre Heimat mitzunehmen. Alessandro Scarlatti, Johann David Heinichen, Leonardo Leo, Nicola Porpora und andere eroberten Venedigs Opernbühnen mit spektakulären Kompositionen. Georg Friedrich Händels überwältigender Erfolg mit seiner Oper *Agrippina*, die 1709 in Venedig frenetisch gefeiert wurde und ihn über Nacht zu einer europäischen Berühmtheit machte, ist sicherlich das prominenteste Beispiel gewesen. Aber es waren nicht nur Opern, die Venedigs Ruf als Musikstadt ausmachten und es als eines der führenden Musikzentren in Europa etablierten. Vor der Erfindung der Oper hatte schon Venedigs Kirchenmusik eine große Rolle gespielt und weit über seine Grenzen hinaus Maßstäbe gesetzt. Am Ende des 17. Jahrhunderts kam noch die Instrumentalmusik dazu: Das Solokonzert, das Concerto grosso und die Triosonate entfalteten sich hier auf einem derartig hohen Niveau, dass erneut

ganz Europa in Richtung Venedig die Ohren spitzte und sich wieder zahlreiche Musiker ihre Anregungen aus der Lagunenstadt holten.

Als musterhafte Gattung, mit der ein Komponist sein Können unter Beweis stellen konnte, besaß die Triosonate gegen Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen ebenso hohen Stellenwert wie später das klassische Streichquartett. Seit Arcangelo Corelli, dem Gründungsvater der spätbarocken Triosonate, trat nahezu jeder Komponist mit einem Set von sechs oder zwölf Triosonaten zum ersten Mal an die Öffentlichkeit und ließ sie als sein Opus 1 im Druck erscheinen: Corelli selbst im Jahr 1681, Antonio Caldara 1693, Tomaso Antonio Vitali 1693, Dietrich Buxtehude 1694, Tomaso Albinoni 1694, Antonio Vivaldi 1705, Jean-Baptiste Loeillet 1722 und noch viele mehr. Nicht zufällig komponiert noch 1747 Johann Sebastian Bach für sein höchst anspruchsvolles *Musikalisches Opfer* BWV 1079 eine Triosonate für Flöte, Violine und Basso continuo. „Es ist bereits an andern Orten dargethan worden, dass in einem Trio mehr Kunst stecke, als in vielstimmigen Sätzen“, schreibt der Komponist und Musiktheoretiker Johann Mattheson in seinem Buch *Der vollkommene Capellmeister* aus dem Jahr 1739. „Jenes erfordert viel mehr Aufsicht, als diese“, fährt er fort. „Und wer mit dreien, ja, mit zweien [zwei] Stimmen gut umzugehen weiß, kann sich alles andern leicht bemeistern. [...] Ein rechtes Trio ist also das grösseste Meister-Stück der Harmonie [...], nach dem Ausspruch jenes Gelehrten: dass dem, der wohl mit dreien singt, es auch mit mehren gut gelingt.“

Corelli hatte ein Konzept für die Triosonate entwickelt, das von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern übernommen wurde und aus ihr eine hochgeschätzte Gattung machte. Die *Sonata a tre* umfasst zwei Oberstimmen und eine Bassgruppe (Basso continuo), die als gleichberechtigte Partner miteinander dialogisieren und sich gegenseitig begleiten. Bei

den meisten Triosonaten handelte es sich um Kompositionen für zwei Violinen in der Oberstimme, doch im Barockzeitalter war man flexibel und ersetzte oft eine oder beide Melodiestimmen durch ein Blasinstrument. Händels Opus 1 – ein Set von zwölf Sonaten für ein Melodieinstrument und Basso continuo – ist ein gutes Beispiel für diese flexible Praxis. Das Titelblatt seines Erstdrucks von 1727 vermerkt „Querflöte, Violine oder Oboe“ als mögliche Oberstimmenbesetzung: *Sonates pour un Traversiere, un Violon ou Hautbois con Basso Continuo*. Vor diesem historischen Hintergrund werden auf der vorliegenden Aufnahme die beiden Oberstimmen in Tomaso Albinonis Triosonaten op. 1 (ursprünglich für zwei Violinen) von zwei Oboen gespielt. Im Barockzeitalter variierte auch die Besetzung der Bassgruppe. Hatte man sie in der Zeit vor Corelli eigentlich nur mit Violoncello und Cembalo besetzt, so kam durch ihn die Verwendung eines Lauteninstrumentes für die obligate Bassstimme in Mode. Auf der vorliegenden Aufnahme findet sich mit Cembalo, Laute, Violoncello und Fagott eine breite Palette an Besetzungsmöglichkeiten, die die Musiker mit Blick auf Affekte und Klangstrukturen in den einzelnen Sonatensätzen für unterschiedliche Zusammenstellungen der Basso continuo-Gruppe genutzt haben.

Von der Triobesetzung zur Sonatenform: Im Barockzeitalter unterschied man zwischen zwei Sonatentypen, der *Sonata da chiesa* und der *Sonata da camera*. Beide sind viersätzig, der *da camera*-Typus besteht aus einem Präludium sowie einigen Tanzsätzen in der Abfolge schnell-langsam-schnell-langsam und ist der Suite ähnlich. Der *da chiesa*-Typus weist ein ihr genau entgegengesetztes Temposchema (langsam-schnell-langsam-schnell) auf, mit schnellen fugierten Sätzen. Die *Sonata da chiesa* setzte sich als Gattungsmodell zunehmend durch und prägte ein intellektuelles, anspruchsvolles Konzept der Sonate aus, das sie zu einem musikalischen Gradmesser für jeden Komponisten machte. Tomaso Albinonis

Sonaten reflektieren diese Entwicklung besonders deutlich: In seinen Sonatenkompositionen beschränkt er sich nahezu ausschließlich auf die Form der *Sonata da chiesa*.

Als Albinoni 1694 ein Set von zwölf Triosonaten als sein Opus 1 im Druck veröffentlichte, war er gerade dreiundzwanzig Jahre alt. Er stammte aus einer wohlhabenden Familie – sein Vater war ein Spielkartenhersteller und Papiergroßhändler –, die in prominenter Lage in Venedigs Innenstadt nahe der Markuskirche lebte. Albinoni galt in Venedig als *dilettante*. Anders als heute war mit dieser Bezeichnung keine Herabsetzung verbunden, im Gegenteil: Die Gruppe der *dilettanti* spielte im Musikleben Venedigs eine große Rolle, neben Albinoni gehörten auch die Brüder Marcello dazu. Der Titel *dilettante* bedeutete nicht anderes, als dass jemand zwar auf hohem Niveau musizieren und komponieren konnte, seinen Lebensunterhalt aber nicht als ausübender Musiker verdiente bzw. verdienen musste. Früh erhielt Albinoni eine musikalische Ausbildung in Gesang, Violine und Komposition, wie es damals üblich war. Wer seine Lehrer waren, ist allerdings nicht bekannt. 1694 machte er mit seiner ersten Oper namens *Zenobia, regina di Palmireni* auf sich aufmerksam, die in Venedig am *Teatro Santi Giovanni e Paolo* ihre Uraufführung erlebte. Im gleichen Jahr veröffentlichte er seine zwölf *Sonate da chiesa* Opus 1. Er ließ die Sonaten beim Verlagshaus Giuseppe Sala in Venedig drucken und widmete sie einem seiner berühmtesten venezianischen Zeitgenossen, dem Kardinal Pietro Ottoboni (1667–1740), Großneffe des drei Jahre zuvor verstorbenen Papstes Alexander VIII. und Förderer Corellis, Alessandro Scarlattis und Händels. Die Wahl der Gattung, des Verlags und des Widmungsträgers hatte Albinoni mit Bedacht getroffen: Mit der Komposition von Triosonaten orientierte er sich an dem höchsten Qualitätsmaßstab für Instrumentalmusik. Mit ihrem Druck bei einem der größten Verlagshäuser in Venedig kaufte er sich die Garantie für eine optimale Verbreitung seines ersten Opus’,

das vom Verlag E. Roger in Amsterdam binnen kurzer Zeit sogar zweimal nachgedruckt wurde, und mit der Widmung an Ottoboni sicherte er sich einflussreiche Protektion. Der Status als *dilettante* hinderte Tomaso Albinoni also nicht daran, mit der Veröffentlichung seiner *Triosonaten* op. 1 eine Visitenkarte als ernstzunehmender Komponist auf höchster Ebene abzugeben. Man merkt diesen Sonaten an, dass hier jemand zeigen will, was er kann: In ihren schnellen Sätzen paaren sich instrumentale Virtuosität und kompositorische Meisterschaft, die sich in funkelnden Läufen, eingängiger Melodik und in der geschickten kontrapunktischen Verzahnung der Oberstimmen äußert. Dabei zeigt sich, dass Albinoni den eigentlich eher strengen Kontrapunkt in den fugierten Sätzen zugunsten einer transparenten Sanglichkeit der Stimmen auflockert. Eindeutig stehen hier das Melodische und das Konzertante im Vordergrund, dennoch gelingt dem Komponisten das Kunststück, beides auch kompositorisch anspruchsvoll klingen zu lassen. Wir haben es hier also mit wirklichen *Sonate da chiesa* zu tun, die sich deutlich am Vorbild und am Anspruch von Corellis Gründungsurkunde der Gattung orientieren und zugleich eigene Akzente setzen. Das zeigt sich auch in ihren langsamen Sätzen, die Albinoni einerseits dem schönen Klang verpflichtet (was sich vielleicht mehr in der vorliegenden Besetzung mit zwei Oboen als in der Originalbesetzung mit zwei Violinen äußert) und andererseits mit harmonischen Details anreichert (Chromatik, neapolitanische und übermäßige Sextakkorde), um ihnen so eine ganz eigene Färbung zu verleihen.

Auch Antonio Vivaldis musikalisches Gesellenstück war ein gedrucktes Opus 1 mit Triosonaten. Bei dem berühmten Konzertkomponisten vergisst man oft, dass er einer der produktivsten und wichtigsten Sonatenkomponisten in Venedig war. Das liegt daran, dass die meisten seiner Sonaten in handschriftlichen Abschriften zirkulierten: Seinen 36 gedruckten

Sonaten – jeweils zwölf Sonaten op. 1 und 2 sowie sechs Sonaten op. 5 und sechs Cellosonaten – stehen 51 handschriftlich überlieferte Sonaten gegenüber. Die original für zwei Oboen und Basso continuo komponierte *Triosonate g-Moll RV 81* und die *Sonate c-Moll für Oboe und Basso continuo RV 53* sind beide nur in Handschriften überliefert. Interessanterweise wählte Vivaldi unterschiedliche Sonatenformen für diese Werke: für die in Dresden überlieferte Handschrift der Solosonate die (eigentlich für Triosonaten verbindliche) viersätzig Form der *Sonata da chiesa*, für die im schwedischen Lund liegende Handschrift der Triosonate eine dreisätzig Sonatenform, die stark der Form seiner Solokonzerte ähnelt. Tatsächlich findet sich in Johann Adolph Scheibes Schrift *Der critische Musikus* von 1745 die Beschreibung eines Trios „auf Concertenart“, in dem der langsame erste Satz der *Sonata da chiesa* und die obligatorische Gleichberechtigung der drei Stimmen wegfallen, ebenso in Vivaldis Triosonate RV 81, deren schnelle Ecksätze in ihrer Gestaltung den Wechsel zwischen Solo und Tutti aus den Solokonzerten übernehmen. Natürlich finden sich in ihr trotzdem ein sonatentypischer Kontrapunkt und ein Dialog zwischen den Oberstimmen, aber im Vordergrund steht eindeutig die Konzentration auf das Konzertante. Gleich zu Beginn des ersten Satzes verschmilzt Vivaldi Virtuosität und Dialog miteinander, indem er die erste Oboe scheinbar ungerührt von ihrem musikalischen Umfeld eine lang gezogene melodische Linie mit zum Teil rasanten Läufen vortragen lässt, in die sich die zweite Oboe immer wieder ein- und ausklinkt: in kontrapunktischer Gegenbewegung oder in parallelen Terzen zur ersten Oboe. Wie in Vivaldis Solokonzerten fungiert der langsame, tonschöne Mittelsatz eher als eine Art kürzeres Zwischenspiel zwischen den Ecksätzen. Die beiden Oboen singen im Wechsel und finden hauptsächlich in paralleler Stimmführung zusammen. Der Schlusssatz hat etwas von einer wilden Jagd. Hier legt die erste Oboe ein peppiges Finalthema vor, das die zweite gleich aufgreift, während die erste dazu kurze, motivische Einwürfe beisteuert.

Schnell entlädt sich das Thema in virtuosem Laufwerk. Ein spannendes, ein schillerndes Stück – mehr brillant als kontemplativ. Eben ein Trio „auf Concertenart“ ...

Die in Dresden überlieferte *Oboensonate in c-Moll* schrieb Vivaldi vermutlich um 1716/17 für einen bekannten Virtuosen: den Oboisten Johann Christian Richter, Mitglied der berühmten Dresdner Hofkapelle, die sich zu diesem Zeitpunkt im Rahmen einer Bildungsreise durch Italien in Venedig befand. Konzertmeister Johann Georg Pisendel nahm Kontakt zu Vivaldi auf, tauschte sich mit ihm geigerisch und kompositorisch aus, und der Venezianer komponierte von da an zahlreiche Werke für den Dresdner Hof. Der langsame Anfangssatz der Sonate hat etwas von einem freien Präludieren des Soloinstruments: Ein *Basso ostinato*, eine sich hartnäckig wiederholende, punktierte Begleitung durch die Bassgruppe, gibt der Oboe den Raum, ihre melodischen Linien sanglich ausschwingen zu lassen. Es ist, als würde sich der Solist für die anschließenden Sätze „warmspielen“. Daran schließt sich mit rasantem, beinahe atemlosem Laufwerk in der Oberstimme der schnelle zweite Satz an, der nichts von einem *da chiesa*-typischen Fugato und sehr viel von einem virtuosen Solokonzert hat. Beim dritten mit „Andante“ überschriebenen Satz findet sich der Hörer nach dem vorherigen Feuerwerk in einem nachdenklichen Mikrokosmos instrumentaler Kirchenmusik wieder. Im getragenen Dreihalbmetakt singt die Oboe mit kurzer, eindringlicher Klanggestik über einem akkordisch-sparsamen Basso continuo. Doch diese Idylle hält nur kurz: Mit flirrenden Achtelketten intoniert die Oboe im vierten Satz einen brillanten Kehraus nach Art einer Gigue – dem typischen Schlusstanz der barocken Suite.

Dr. Henning Bey

Die Künstler

Biographische Anmerkungen

Jaime González studierte Oboe bei Hans Elhorst, Thomas Indermühle und Heinz Holliger. Seit 2000 ist er Mitglied des ensemble recherche, einer der wichtigsten Kammermusikgruppen für Neue Musik in Europa. 1995 gründete er das Arundo Ensemble, das sich der Bläserkammermusik vom Frühbarock bis zur Neuen Musik widmet. Jaime González gastiert regelmäßig als anerkannter Kammermusiker, Solist und Orchestermusiker in ganz Europa, Asien sowie in Nord- und Südamerika.

Er erspielte sich Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben in Bayreuth, Mannheim und Asti (Italien). Außerdem erhielt er ein Stipendium der Universidad de Chile und des chilenischen Kultusministeriums sowie den Musikpreis „Gustav Scheck“ der Commerzbank Stiftung.

Jaime González gibt regelmäßig Sommerkurse in Alicante (Spanien) sowie Gastkurse in Rostock, Kiew, Lemberg, Tiflis, Moskau, Tokio, Peking, Mexiko-Stadt, Santiago de Chile, Bogotá, Curitiba und Lugano. Seit 2009 hat er eine Professur für Oboe an der Hochschule der Künste in Bern (Schweiz) inne, des Weiteren unterrichtet er an der Ensemble-Akademie Freiburg und bei den Darmstädter Ferienkursen.

Pietro Corna studierte bei Alfredo Pancioli, Solo-Oboist des Teatro alla Scala, und absolvierte anschließend einen Master mit Auszeichnung bei Thomas Indermühle am Zürcher Konservatorium. Als Solist arbeitete er u.a. mit dem Orchestra Stabile di Bergamo, New American Chamber Orchestra in Detroit, Symphonia Perusina und mit dem



Jaime González



Pietro Corna

Haydn-Orchester in Bozen zusammen. Pietro Corna gibt Meisterklassen in zahlreichen europäischen Ländern, in Russland, Brasilien und in den USA. Er war erster Oboist in italienischen Orchestern wie Pomeriggi Musicali di Milano, Teatro alla Scala, Teatro la Fenice, Sinfonica Siciliana, RAI in Turin, Filarmonici di Verona, Concerto Armonico in Budapest und hat diese Stelle seit acht Jahren im Orchester Toscanini in Parma inne. Corna konzertierte in Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien, in der Schweiz, Tschechien, Russland, in den Niederlanden, Japan, Brasilien und in den USA. Seit 2006 arbeitet er als Kammermusikpartner und Solo-Oboist mit dem Ensemble der International Double Reed



Mario Kopf



Juris Teichmanis

Society. Derzeit hat er eine Professur für Oboe am Musikkonservatorium in Mailand inne. Pietro Corna spielt sowohl Barock- als auch moderne Oboe.

Mario Kopf wurde in Rottweil geboren. Sein Studium in den Fächern Fagott und Schulmusik absolvierte er bei Dr. Wolfgang Rüdiger und Karl-Otto Hartmann in Freiburg im Breisgau. 1998 gewann er beim „Concorso di musica per giovani interpreti“ in Asti je einen ersten Preis in den Kategorien Fagott-Solo und in der Kategorie Kammermusik mit dem Arundo Ensemble Freiburg. Nach Praktika und Orchesterakademie beim Orchester



Thomas C. Boysen



Torsten Johann

des SWR Freiburg/Baden-Baden sowie bei der Staatskapelle Berlin ist er seit 2003 als Fagottist und Kontrafagottist im Orchester der Komischen Oper Berlin tätig. Mario Kopf konzertiert als Orchestermusiker in zahlreichen deutschen Sinfonieorchestern sowie als Kammermusiker regelmäßig mit verschiedenen Ensembles, unter anderem als festes Mitglied des Trio Incanto di Legni.

Der Cellist **Juris Teichmanis** wurde 1966 in Freiburg geboren und erhielt seinen ersten Cellounterricht bei seinem Vater. Juris Teichmanis studierte bei Christoph Henkel

in Freiburg, Martin Ostertag in Karlsruhe und Anner Bylsma in Amsterdam, des Weiteren besuchte er Meisterkurse, unter anderem bei Heinrich Schiff. Juris Teichmanis widmet sich gleichermaßen der historischen Aufführungspraxis auf dem Barockcello als auch zeitgenössischer Musik. Otfried Büsing widmete ihm das Werk *Diferencias* für Violoncello solo, welches er 2011 uraufführte. Als Solist und Kammermusiker arbeitet er regelmäßig mit international renommierten Musikern wie Frieder Bernius, Michael Schneider, Petra Müllejans, Gottfried von der Goltz, Christine Rall und dem Raschèr Saxophone Quartett zusammen. Konzertreisen führten ihn durch Europa, die USA, Südamerika, Südostasien, Japan und in den Nahen Osten. Juris Teichmanis ist künstlerischer Leiter des Festivals BACH PUR in Freiburg.

Der Lauteninstrumentalist **Thomas C. Boysen** stammt aus Norwegen und wuchs in einer musikalischen Familie auf. Er beendete 1995 sein Lautenstudium an der Hochschule für Musik in Oslo und absolvierte erfolgreich sein Künstlerisches Aufbaustudium bei Rolf Lislevand am Institut für Alte Musik in Trossingen. Thomas C. Boysen konzertierte unter anderem mit Labyrinth, Armonico Tributo Austria, dem Balthasar-Neumann-Ensemble, dem Freiburger Barockorchester und dem Oman Consort. Er wirkte mit bei Rundfunkproduktionen und ausgezeichneten CD-Aufnahmen sowie Konzerten mit einflussreichen Musikern der europäischen Szene Alter Musik wie Emma Kirkby, Rolf Lislevand und Paolo Pandolfo.

www.thomasboysen.de

Der in Wilhelmshaven geborene Cembalist und Organist **Torsten Johann** initiierte bereits als Schüler die Konzertreihe „Alte Musik Sengwarden/Friesland“. Er studierte

Kirchenmusik an der Hochschule für Musik und Theater Hannover und schloss dort sein Studium der Cembalo-Solistenklasse bei Lajos Rovatkay ab. Als Cembalist und Continuo-Spieler ist er Mitbegründer des Freiburger Barockorchesters. Seine Beschäftigung mit historischer Musik zeigt sich auch im ständigen Quellenstudium und regelmäßigen Besuchen von Bibliotheken in aller Welt. Mit dieser Arbeit hat er sich besonders für die Programmkonzeption und -auswahl mit Repertoire des 17. Jahrhunderts qualifiziert. Einladungen zu Workshops und Vorträgen führen ihn unter anderem regelmäßig an die Frankfurter Musikhochschule. 2003 gründete er das Sommerfestival „Klassik am Meer“ in seiner Heimatstadt Wilhelmshaven, dort erarbeitet als Dirigent szenische und konzertante Werke von Reinhard Keiser bis Ludwig van Beethoven.

音楽の名刺～ヴェネツィアより～

17、18世紀のヴェネツィアは、私達が懐古するような伝説的な街だったのだろうか。優れた音楽家達、クラウディオ・モンテヴェルディ、ジョバンニ・レグレンツィ、フランチェスコ・カッヴァッリらが、17世紀の「La Serenissima」に、その名前を刻印した。当時ヴェネツィアは「La Serenissima」と呼ばれ、静謐な場所という意味であった。アントニオ・ヴィヴァルディ、マルチェロ兄妹、トマソ・アルビノーニ、アントニオ・ロッセイら高名な作曲家の音楽とその名声は、18世紀初期までヨーロッパに響き渡った。卓越した音楽家にとって、当時ヴェネツィアを来訪し作品を発表することは榮譽であった。その成功に歓喜し、ヴェネツィアの音楽文化を故郷に持ち帰り、音楽の刺激にした。アレッサンドラ・スカラッティ、ヨハン・ダヴィット・ハイニヒェン、レオナルド・レオ、ニコラ・ボルボラらは、華麗な曲でヴェネツィアのオペラ界を圧倒した。ジョージ・フリードリヒ・ヘンデルのオペラ「Agrippina」は、1709年にヴェネツィアで初演され大成功を収め、一夜にしてヨーロッパで名声を勝ち取ったのは、有名な例である。こうしてヴェネツィアが音楽都市と讃えられ、音楽の中心として地位を確立していったのは、オペラによるものだけではなかった。オペラ以前には教会音楽が重要な役割を担っていた。教会音楽はヴェネツィアを超えてさらに広まった。さらに17世紀末には器楽曲の隆盛がそれに加わった。独奏楽器のための協奏曲、合奏協奏曲、トリオソナタは至高の域に達し、ヨーロッパ中がヴェネツィアの音楽の新しい動きに注目し、多くの音楽家がこの街に新しい刺激を求めてやまなかった。

17世紀末、トリオソナタは作曲家にとって自分の技量を見せる模範的作品であったが、後の古典的な弦楽四重奏と同様に18世紀前半には更に重要な役割に変わった。後期バロック期

のトリオソナタの父と呼ばたアルカンジェロ・コレッリに始まり、殆どの作曲家は、6つ、又は12のトリオソナタを一組にした組曲を「作品番号1」として出版した。コレッリは1681年に、アントニオ・カルダーラは1698年、トマソ・アントニオ・ヴィターリは1693年、ディートリッヒ・ブクステフーデは1694年、トマソ・アルビノーニは1694年、アントニオ・ヴィヴァルディは1705年、ジャン・バティスト・ルイエは1722年にと、多くの作品が出版された。J.B.バッハが1747年に情熱を注いだトリオソナタの傑作「音楽の捧げもの BWV 1079」が、この時期に発表されたのは偶然ではない。トリオ編成がポリフォニー音楽より芸術性が高いことは、他でも既に言われているが、、、と作曲家であり音楽学者のヨハン・マッテゾンが、1739年著作の「Der vollkommene Capellmeister」で述べている。「トリオはポリフォニーより細心の注意が必要とされる、、、」さらに続けている。「3声音を制するものは(2声音でも同様だが)、他の曲も簡単に操れる、、、(中略)、、、真のトリオは非常に優れた和声の作品である、、、(中略)、、、前出の学者達が述べているように、3声部を作品として完成できる者は、3声部以上も同様にできる。」

コレッリは、トリオソナタのコンセプトをさらに発展させていき、同世代や後継者たちが、それを受け継いで高い水準へ高めた。トリオソナタは、2つの上声部と1つの下声部で構成され、各々のパートがお互いに独立し対等に伴奏する形式であった。大抵のトリオソナタは、2つのヴァイオリンが上声部を担当していたが、バロック時代には、片方ないし両方のパートを管楽器でフレキシブルに演奏されることもあった。ヘンデルの「旋律楽器と通奏低音のための12のソナタ 作品1」がこの良い例である。1727年に初版された表紙には、「フルート、ヴァイオリン、オーボエでの上声部演奏も可能。(Sonates pour un Traversiere, un Violon ou Hautbois con Basso Continuo)」と記されている。このような時代背景に倣って、今回の録音では、2つのヴァイオリンに代わって2つのオーボエで演奏されている。バロック期では、下声部においても楽器編成を変える場合もあった。コレッリ以前ではチェロとチェンバロのみが下声部を担当していたが、コレッリはリュートを代替りの楽器として使い、それが当時の流行だった。今回の録音では、音響構成・効果を考慮して、それぞれの楽章で、ファゴット、チェロ、リュート、チェン

バロと”オーボエ”との様々な編成を試みた。バロック期のソナタ形式は、Sonata da chiesa と Sonata da camera に明確に区別されていた。両方とも4つの楽章からなり、da camera形式はプレリューディウムの上に急―緩―急―緩の繰り返しが続く、いわば舞踏組曲のようなソナタであるのに対し、da chiesa形式は、緩―急―緩―急の逆配置の速いテンポの楽章である。Sonata da chiesa は知的で壮大な構想を特徴とし、多くの作曲家が好んで演奏されるようになり、次第にスタンダードなソナタ形式になった。トマソ・アルビノーニのトリオソナタも、時代の影響を受けて殆どの作品がda chiesa形式に限られている。

1694年に12のトリオソナタを「作品1」として出版した時、アルビノーニは23歳だった。父親は裕福な紙商人でトランプ職人でもあった。街中心にあるマルクス教会の近くに住んでいた。アルビノーニはディレタントとして音楽活動をしていたが、世間的な反発を受けることはなく、マルチェロ兄弟や彼のようなディレタントが、当時音楽の世界では重要な役割を担っていた。ディレタントの称号は、アマチュアではあるが作曲や演奏において特に優れた才能を持つ芸術家に与えられ、それによってお金を稼ぐ必要はなかった。彼も他の音楽家のように、幼少の頃から声楽、ヴァイオリン、作曲の手ほどきを受けていたが、誰に師事したかは定かでない。1694年、最初のオペラをヴェネツィアのTeatro Santi Giovanni e Paoloにて初演し注目を浴びた。同年に「Trio Sonatas Op. 1」をジュゼッペ・サラ社から出版し、これを当時ヴェネツィアで最も有名だったP.オットボーニ枢機卿(1667-1740)に献呈した。枢機卿は、コレッリ、スカラッティ、ヘンデルらのパトロンで、第241代ローマ教皇アレクサンデル8世(1691年逝去)の甥の息子であった。アルビノーニは、作風、出版社、献呈者を慎重に選択した。器楽曲の水準を更に高める為にトリオソナタを選び、「作品1」が広く知れ渡るように、ヴェネツィア最大の出版社を選んだ。(その後アムステルダムのE.Roger社からは短期間に2回も増版された。) 当時の名士である枢機卿に献呈することで、強大な影響力の支援庇護を確実なものにした。ディレタントの地位が”卓越した作曲家”という彼の名声を妨げることはなかった。

今回の録音では、このトリオソナタにおいて、新しい表現と技法を取り入れている。テンポの速い楽章では、器楽の熟練された技と作曲の卓越した技が融合し、弾けるようなテンポの上声部で巧みに対話し絡み合いながら明確な旋律が繰り返される。音を明瞭に演奏する為にアルビノーニがフーガ楽章本来の厳しい対位法を緩めたことが、そこに巧く反映されている。メロディアスな要素と協奏交響曲の形式を特に前面に出し、作曲家の芸術性が際立っているのと同時に、作曲構成の卓越した表現にも成功している。コレッリが完成させた模範に従いながらも独自性をアピールしつつ、Sonata da chiesaをリアルに表現している。ゆったりした楽章では、アルビノーニが大切にしたい美しい響きを配慮し(この点に関しては、おそらく本来のヴァイオリンの演奏よりもオーボエの演奏の方が響きが豊かであろう)、一方では調性に細心の注意を払い、和声面でも全く独自の音調を奏でる為に、半音階、ナポリの増音6度の和音など、趣向を凝らしている。

アントニオ・ヴィヴァルディも優れたトリオソナタを「作品1」として出版した。この高名な作曲家が当時ヴェネツィアで最も有名なトリオソナタの作曲家でもあったことは、忘れられがちだ。彼の作品の殆どが手書きの写譜だったからである。出版されたソナタが36作品あるのに対して、「作品1」と「作品2」の12のソナタ、「作品5」の6つのソナタ、6つのチェロソナタなど51のソナタが手書きの写譜で残されている。この「Sonata for Oboe and Basso Continuo in C minor」と「Trio Sonata for 2 Oboes and Continuo RV 81」は写譜のみが保存されている。「ハ短調ソナタ」はドレスデンに、「トリオソナタRV81」はスウェーデンのルンドコレクションに自筆譜が保存。興味深いことにヴィヴァルディは、異なったソナタ形式をこの両作品に取り入れている。前者はda chiesaのように4楽章、後者は3楽章の形式をとり、協奏曲の形式により近い。J.A.シャイベが1745年に書いた「Der critische Musikus」には、彼の3重奏曲について、「auf Concertenart」という記述があり、Sonata da Chiesaのゆったりした最初の楽章と3和声の均等性が失われたと述べている。「Trio sonata RV 81」では、急テンポの第1楽章と第3楽章では、協奏曲のようにソロとオーケストラのパートが分担されている。勿論ソナタ形式に

おけるコントラプンクトと上声部の対話の要素は見られるが、協奏曲の要素が強い作品である。第1楽章の冒頭からヴィルトゥオーゾ性と対話性を融合させ、第1オーボエにそれを任せているが、そこに特別な音楽的な繋がりはないが、速いパッセージを含む長い情感溢れる旋律が続く。彼の協奏曲では、ゆっくりとした軽やかな響きの中間楽章は次の楽章への間奏的な役割が強い。2つのオーボエは交互に現れ、対位的に3度の音階を保ちながら、相互したり対位したりしながら演奏する。終楽章では、第1オーボエによる澁刺としたテーマで始まり、第2オーボエが勇ましい狩猟さながらのテーマを追奏する。テーマは忽ち膨らんで卓越した旋律へと広がる。静かというより寧ろ心踊る光溢れた作品であり、まさに”auf Concertenart”である。ヴィヴァルディは「ハ短調オーボエソナタ」を、1716年から1717年にかけてドレスデンの有名なオーボエ奏者ヨハン・クリスティアン・リヒターに書いたようだ。彼は、当時イタリア研修旅行の際ヴェネツィアに立ち寄った”Dresdner Hofkapelle”の一員であった。その楽団代表のビゼンデルがヴィヴァルディに連絡をして、ヴァイオリン奏法や作曲技法を交換したのがきっかけで、楽団 ”Dresdner Hofkapelle”にも多くの曲を書いた。

このソナタの最初の楽章は、独奏楽器で即興のように始まる。通奏低音による付点リズムの伴奏が執拗に繰り返され、オーボエのメロディアスな旋律が終わる。ソリストはまるで次の楽章への準備のように静かに演奏を終わらせる。続く速いテンポの第2楽章では休む間も無く旋律が駆け抜け、*da chiesa* のフガト的な要素は影を潜めて、卓越したソロコンチェルトの要素がそれに代わる。この華やかな楽章に続く第3楽章Andanteでは、静謐な小宇宙にいるような器楽的な教会音楽を感じる。このゆったりとした二分の三拍子の控えめな和音をオーボエが短く訴えるように奏でる。この牧歌的な演奏はすぐに終わる。第4楽章では軽快に揺れ動く八分音符の繰り返しの中で、バロックの舞曲組曲の最後の踊りをジーク風にオーボエが導いていく。

Dr. ヘニング・ベイ

演奏者

バイオグラフィー

ハイメ ゴンザレス、オーボエ

ハンス エルホルスト、トーマス インダアミューレ、ハインツ ホリガー各氏の元で学ぶ。

2000年より、ヨーロッパで最も重要なアンサンブルのひとつに数えられる現代音楽のアンサンブル、アンサンブル レシエルシェのメンバーを務める。1995年には早期バロック音楽から現代音楽に及ぶ管楽器アンサンブルのレパートリーを主とする”アルンド アンサンブル”を主宰。

2009年よりベルンの音楽大学にてオーボエの教授職を授かる。

室内楽奏者、ソリスト、オーケストラ奏者として、全ヨーロッパ、アジア、北、南アメリカなどでの演奏活動を行う。またそのレパートリーは早期バロックから現代音楽までと幅広い事でも知られる。

バイロイト、アステイ(イタリア)マンハイムなどの各地でコンクール受賞。またチリ大学、及びチリ文化省からの奨学金、更にドイツ、コメルツバンクが主宰する”グスタフシェック音楽賞”を受ける。

頻繁にスペイン、イタリアでのマスタークラスを行うとともに、キエフ、レンベルグ、チフリス、モスクワ、メキシコシテイー、サンテイエゴ、ボゴタ、クリチーバ、ルガノ、ロストックなどでの客演マスターコースを受け持つ。さらにフライブルグで行われるアンサンブル アカデミーの講師を務めるとともに、ダルムシュタット夏期講習会での講師を務めた経歴も持つ。

ピエトロ・コルナ(オーボエ)

イタリアの音楽院にてスカラ座のオーボエ奏者アルフレード・パンチローリに指南を受けた後、チューリッヒ音楽大学にてトーマス・インディアミュレに学ぶ。

ソリストとして、ステーブル管弦楽団(ベルガモ)、ニュー・アメリカン室内管弦楽団(デトロイト)、シンフォニア・ペルジーナ、ハイドン管弦楽団(ボルツァーノ)と競演。

室内楽奏者としても精力的に活動している他、ヨーロッパ、ロシア、ブラジル、アメリカでマスタークラスを行う。オーケストラ首席奏者としては有名歌劇場(ミラノ・スカラ座、ポメリッジ・ムジカーリ、フェニーチェ・ディ・ヴェネツィア、コンチェルト・アルモニコ・ブダペストなど)に加えて、過去8年間はパルマのトスカニーニ管弦楽団にて演奏した。

2006年から国際ダブルリード会議(通称:IDRS)に招かれ、室内楽のリサイタルに加え、オーケストラとの競演を果たすなど、イタリア、ドイツ、フランス、スペイン、スイス、ブラジル、アメリカなど世界各国でオーボエ、バロック・オーボエの演奏活動をしている。

現在はミラノのジュゼッペ・ヴェルディ音楽院にて教鞭をとっている。

マリオ・コプフ(ファゴット)

ロットヴァイルに生まれる。

フライブルクにてウォルフガング・リューディガーとカール＝オットー・ハルトマンにファゴットと音楽教育を学ぶ。1998年のアスティ・ジョヴァンニ・インタープレーティ音楽コンクールにおいてはファゴットソロと室内楽(アルンド・アンサンブル・フライブルク)の両部門において1位を獲得する。

南西ドイツ放送交響楽団とベルリン国立歌劇場において研修生をした後、2003年からはベルリン・コミッシェオパーのファゴット・コントラファゴット奏者を務める。その傍ら、ドイツ各地のオーケストラへの客演、正規メンバーであるTrio Incanto di Legniをはじめとする室内楽の公演など、精力的に演奏活動を行っている。

ユリス・タイヒマニス

「チェリスト”ユリス・タイヒマニス” は、巧みな官能的な響きのオブリガートを弾く。」と、イギリス音楽誌”The Gramophone”が評している。1966年フライブルク生まれ。父親に最初のチェロの指導を受ける。フライブルク音大でクリストフ・ヘンケル、カールスルーエ音大でマルティン・オスターターク、アムステルダム音大ではアンナー・ビルスマに師事。さらにハインリヒ・シフのもとでマイスターコースを受講。現代音楽に携わる傍ら、バロックチェロの歴史的演奏の実践に貢献している。オットフリード・ブュジィングのチェロソロに捧げた”Diferencias”を2011年に初演。国際的著名な音楽家、フリーダー・ベルニウス、ミハエル・シュナイダー、ペトラ・ミュレヤンス、ゴットフリード・フォン・デア・ゴルツ、ニコラス・シュマシェンコ、ハンスヤコブ・ステムラー、クリスティナ・ラル、ラッシャー・サクソフォン・カルテットと共に定期的に演奏。全ヨーロッパ、北アメリカ、南アメリカ、東南アジア、日本、東欧近郊で演奏活動を行っている。フライブルグでの”BACH PUR”祭の芸術家部門を主宰。

トーマス C.ボイセン、

ノルウェーに生まれ、音楽一家に育つ。

1995年にオスロ音楽大学卒業後、トロツィンゲン音楽大学大学院にてリスレヴァント教授の元で学ぶ。主にラビリント、アルモニコトリブートオーストリア、バルザハーノイマンアンサンブル、フライブルグバロックオーケストラ、オーマンコンサルト、などと共演。

ヨーロッパの古楽演奏家の中でもとりわけ有名なロルフ リスレヴァント、パオロ パンドルフォ、エマ カークビーなどとの共演も果たし、ラジオ、CDの録音も数多く残している。

ヨハン・トルステン(チェンバロ、ポジティブ・オルガン)

ウィルヘルムスハーフェン生まれ。

今日まで広く知られているコンサートシリーズAlte Musik Sengwarden/Frieslandに幼少より多くの影響を受ける。教会音楽をハノーファー音楽大学にて学び、その後同大学のソリスト課程(チェンバロ)をラヨス・ロヴオトケイのもとで修める。

チェンバロ、通奏低音奏者としてフライブルク・バロック・オーケストラを組織し、後にソリストとしても活動するようになる。

また彼は定期的に世界中の図書館を訪れ、研究に精を出している。それらは、主にフライブルク・バロック・コンソーツのプログラムの着想や構成(主に17世紀の作品)、そして何より古楽界における彼の多面的な活動を支えている。フランクフルト音楽大学でワークショップや定期的な講義を担当し、2003年には彼の故郷であるウィルヘルムスハーフェンにて夏の音楽祭Klassik am Meerを立ち上げた。そこで彼は指揮者としてラインハルト・カイザーからベートーベンまでの作品を取り上げている。

Tarjetas musicales de visita venecianas

La Venecia de los siglos 17 y 18 no sólo tiene en retrospectiva desde nuestros días algo legendario. Personalidades como Claudio Monteverdi, Giovanni Legrenzi y Francesco Cavalli (por nombrar sólo tres) en el siglo 17 marcaron la vida musical de la „serenissima“. Antonio Vivaldi, Benedetto y Alessandro Marcello, Tomaso Albinoni y Antonio Lotti son algunos de los destacados nombres que a comienzos del siglo 18, proyectaron con su música el brillo de la ciudad por toda Europa. Un brillo que a su vez atrajo a ilustres músicos que vinieron desde lejanos lugares a celebrar el triunfo de sus obras o bien para llevar nuevos impulsos de la cultura musical veneciana a sus países de origen. Alessandro Scarlatti, Johann David Heinichen, Leonardo Leo, Nicola Porpora y otros conquistaron los teatros de ópera de Venecia con espectaculares composiciones. Uno de los ejemplos más importantes fue el avasallante éxito en 1709 en Venecia, de la ópera *Agrippina* de Georg Friedrich Haendel, que fue celebrada frenéticamente y le transformó de la noche a la mañana en una estrella europea. Pero no fueron solamente óperas quienes le dieron la fama a Venecia de ser un centro musical de máxima importancia en Europa. Ya antes de la invención de la ópera, la música litúrgica tuvo un rol que se difundió internacionalmente y era un ejemplo a seguir. A finales del siglo 17 se agregó la música instrumental: el concierto solista, el concierto grosso y la sonata en trío se desarrollaron de tal manera que nuevamente Europa se puso a escuchar atentamente en dirección de Venecia y muchos compositores se dejaron inspirar por su música.

Una forma musical con la cual un compositor podía demostrar su arte, lo poseía la sonata en trío, desde finales del siglo 17 hasta comienzos del 18, tuvo la misma importancia que se le dio luego al cuarteto de cuerdas del clasicismo. A partir de Arcangelo Corelli, el padre de la sonata en trío del barroco tardío, casi todo compositor estrenó colecciones de seis o doce sonatas en trío y las publicó como Op. 1: Corelli mismo en 1681, Antonio Caldara y Tomaso Antonio Vitali en 1693, Dietrich Buxtehude y Tomaso Albinoni en 1694, Antonio Vivaldi en 1705, Jean Baptiste Loillet en 1722 y muchos otros. No es casualidad que Johann Sebastián Bach compusiera en 1747 para su gran *Ofrenda Musical* BWV 1079, una sonata en trío para flauta, violín y bajo continuo. „Ha sido ya demostrado en otros lugares, que hay más arte en un trío que en composiciones de muchas voces“ escribió el compositor y musicólogo Johann Mattheson en su libro *Der vollkommene Capellmeister* del año 1739. „Este requiere más cuidado que las otras“, continúa; y quién sepa trabajar con tres o incluso con dos voces, todo el resto le será fácil [...] Un trío bien hecho es pues una obra maestra de armonía [...], según la experiencia del estudioso, quién canta bien con tres, con más siempre podrá.“

Corelli desarrolló un concepto de la sonata en trío que fue adoptado por sus contemporáneos y sucesores y que hizo de ésta, una forma altamente apreciada. La *Sonata a tre* consta de dos voces melódicas y una voz bajo fundamental (bajo continuo) que interactúan en forma igualitaria dialogando y acompañándose. En la mayoría de los casos se indicaba el uso de dos violines como voces melódicas, sin embargo en la época del barroco se acostumbraba a reemplazar uno o ambos violines por instrumentos de viento. El Opus 1 de Haendel, una colección de doce sonatas para instrumento melódico y bajo continuo, es un claro ejemplo de esta flexible práctica. En el título de su primera edición de 1727 indica „Flauta traversa, Violín u Oboe“ como posible instrumentos a utilizar.

Teniendo este trasfondo histórico se interpretan en esta grabación las sonatas en trío Op. 1 de Tomaso Albinoni con dos oboes en lugar de dos violines como indica la partitura original.

En la época del barroco variaba también la instrumentación del grupo de bajo continuo. Si bien en los tiempos de Corelli se acostumbraba utilizar violonchelo y clavecín, se pusieron de moda gracias a él, los instrumentos de la familia del laúd. En la presente grabación tenemos con clavecín, laúd, violonchelo, fagot y órgano una paleta de posibilidades que fueron utilizadas por los intérpretes para destacar los afectos y estructuras de cada movimiento, dándoles una instrumentación del grupo de bajo continuo individual. En la época barroca se diferencian dos tipos de sonatas, la *Sonata da chiesa* y la *Sonata da camera*. Ambas son en cuatro movimientos, la del tipo *da camera* está compuesta de un Preludio y de movimientos en forma de danza en el orden rápido-lento-rápido-lento y se parece a la Suite, mientras que la del tipo *da chiesa* tiene un orden de tiempos opuesto (lento-rápido-lento-rápido) con los tiempos rápidos en forma de Fuga. La *Sonata da chiesa* se impuso como forma predominante formulando un concepto intelectual y exigente de la sonata, que la transformó en una referencia musical para cada compositor. Las sonatas de Tomaso Albinoni reflejan claramente este desarrollo: casi todas ellas pertenecen al tipo *Sonata da chiesa*.

En 1694 cuando Albinoni publicó su colección de 12 sonatas en trío Opus 1, tenía 23 años. Provenía de una familia acomodada, su padre era fabricante de naipes de juego y comerciante de papel, que vivía en un barrio en el centro de Venecia cerca de la iglesia de San Marco. En Venecia, Albinoni era conocido como *dilettante*. Contrariamente a nuestros días, esta denominación no tenía un significado peyorativo. Al contrario, el grupo de los *dilettanti*

jugaba un rol importante en la vida musical de Venecia, junto a Albinoni también podemos contar a los hermanos Marcello.

El título de *dilettante* significaba nada más que alguien era capaz de hacer música a un alto nivel sin tener necesariamente que vivir de ello. Albinoni recibió tempranamente una educación en canto, violín y composición, como era común en la época. Los nombres de sus maestros son por desgracia desconocidos. En 1694 llamó la atención pública con su primera ópera *Zenobia, regina di Palmireni*, que se estrenó en el teatro *Santi Giovanni e Paolo* en Venecia. El mismo año publicó sus doce *Sonate da chiesa* Opus 1. El las hizo imprimir por la casa editorial „Sala“ en Venecia y se las dedicó a uno de los personajes venecianos más importantes de aquel entonces, el Cardinal Pietro Ottoboni (1667–1740), sobrino-nieto del tres años antes fallecido Papa Alessandro VIII, protector de Corelli, Alessandro Scarlatti y Haendel. La elección de la forma musical, de la casa editorial y de la dedicatoria, fueron hechas cuidadosamente por Albinoni. Con la sonata en trío se orientó a la más alta expresión de calidad de música instrumental. Con la impresión de una de las casas editoriales más grandes de Venecia se garantizaba que la obra se daría a conocer en forma óptima (la editorial Roger en Amsterdam tuvo que publicarla dos veces en un breve lapso de tiempo). Y con la dedicatoria a Ottoboni se aseguraba un protector muy influyente. El estatus de *dilettante* no le impidió a Albinoni, con la publicación de sus *Trío sonatas op. 1*, el presentarse con una tarjeta de visita de compositor serio y de alto nivel. A estas sonatas se les nota que su autor quiere demostrar de lo que es capaz: los movimientos rápidos se destacan por virtuosismo instrumental acompañado por maestría compositiva, brillantes pasajes, cautivantes melodías y un impresionante entretejido contrapuntístico de las voces superiores. Se observa que Albinoni relaja el contrapunto estricto de los movimientos en fuga para darles más transparencia y cantabilidad a las

voces. Se les da claramente prioridad a los aspectos melódico y concertante y aún así le resulta al compositor hacer sonar a ambos a un alto nivel compositivo.

Estamos aquí hablando de verdaderas *Sonate da chiesa* las cuales se orientan al modelo Corelliano y a su vez proponen impulsos propios. Esto se observa sobre todo en los movimientos lentos los que están dedicados a la belleza del sonido (lo que quizás se aprecia más en la presente versión con oboes que en la original con violines) y al mismo tiempo ricos en detalles armónicos (cromatismo, acordes napolitanos y aumentados de sexta) lo que les da un color muy individual.

Igualmente la primera publicación de Antonio Vivaldi fue un Opus 1 con sonatas en trío. Debido a su gran fama como compositor de *concerti* se suele olvidar que él fue uno de los compositores de sonatas más importantes de Venecia. La causa de esto, es que la mayoría de sus sonatas circulaban como manuscritos. A las 36 sonatas impresas – doce sonatas op. 1 y op. 2 respectivamente; y seis sonatas op. 5 – se les contraponen 51 manuscritos de sonatas conocidas. La *Sonata en trio en sol menor* RV 81, original para dos oboes y continuo, como también la *Sonata en do menor* RV 53 para oboe y continuo se conservaron solamente en manuscrito.

Lo interesante es que Vivaldi eligió diferentes tipos de sonata para estas obras: para la sonata RV 53, cuyo manuscrito se encontró en Dresden, elige Vivaldi la forma de *Sonata da chiesa* la que era habitual para sonatas en trío. Para la *Sonata en trio* RV 81 cuyo manuscrito se encontró en la colección *Lund* en Suecia en cambio, se decide por una forma de tres movimientos que recuerda fuertemente el concierto solista.

Efectivamente, se encuentra en el escrito *Der kritische Musikus* de Johann Adolph Scheibe en 1745 la descripción de un trío en „estilo de concierto“, en el cual se renuncia

al primer movimiento de la Sonata da chiesa y a la igualdad de las voces. Como en la Sonata RV 81 de Vivaldi, cuyos movimientos exteriores en su forma adoptan el dialogo entre *Solo* y *Tutti* como en los conciertos. Por supuesto encontramos en ella el típico contrapunto y diálogo de las voces superiores, pero claramente se le da prioridad a lo concertante. Ya en el comienzo del primer movimiento, Vivaldi fusiona virtuosidad y diálogo, dándole al primer oboe una larga melodía con algunos elementos rápidos que pareciera que no estuviera en contacto con el resto de los instrumentos, en la cual el segundo oboe interviene en terceras paralelas o en movimiento contrapuntístico opuesto. Cómo en sus conciertos, Vivaldi deja actuar al movimiento lento central de hermosa sonoridad como un breve interludio entre ambos movimientos exteriores y los oboes cantan alternándose y para encontrarse luego en un movimiento paralelo de las voces. El movimiento concluyente tiene un espíritu de fogosa persecución, el primer oboe presenta un tema final muy vivaz que es recibido por el segundo mientras a su vez el primero lo comenta con cortas intervenciones motivicas. Rápidamente se descarga la energía en corridas vertiginosas de semicorcheas. Una obra llena de brillo y acción y menos contemplativa...estilo de concierto, efectivamente.

El manuscrito encontrado en Dresden de la *Sonata en do menor* RV 53 fue escrito por Vivaldi probablemente entre 1716 y 1717 para un famoso virtuoso de la época: el oboista de la Hofkapalle de Dresden Johann Christian Richter, quien se encontraba de viaje de aprendizaje por Italia y Venecia. El concertino y director de la agrupación Pisendel, se puso en contacto con Vivaldi e intercambiaron experiencias violinísticas y compositivas, comenzando una importante producción musical del veneciano para los músicos de Dresden.

El primer movimiento de la sonata tiene un carácter de un libre preludeo del instrumento solista, mientras el bajo continuo repite obstinadamente un ritmo punteado

lo que a su vez le da al oboe suficiente espacio para cantar y relajar su melodía (como si estuviese preparándose para los siguientes movimientos). Le sigue el veloz segundo movimiento con apresurados e interminables pasajes que poco tienen de *da chiesa* y mucho de un virtuoso *concerto*. En el tercer movimiento titulado „Andante“ el oyente es transportado de los fuegos de artificio anteriores a un íntimo y meditativo microcosmos de música instrumental de iglesia. En un tranquilo compás de tres medios, el oboe canta intensos gestos sonoros sobre un susurrante bajo de tiorba. Sin embargo la paz no dura mucho: con imparables corcheas anuncia el oboe el brillante final de la sonata en estilo de *gigue*, la típica danza final de la suite barroca.

Dr. Henning Bey

Los artistas

Biografías

El oboísta **Jaime González** estudió entre otros con Hans Elhorst, Thomas Indermühle y Heinz Holliger. Jaime González es desde el año 2000 miembro del renombrado ensemble recherche y fundador en 1995 del Arundo Ensemble Freiburg con el que se dedica a la música barroca y clásica. Desde el 2009, Jaime González tiene a su cargo la cátedra de Oboe en la Universidad de Artes de Berna (Suiza). Jaime González se desempeña como solista, músico de cámara y músico de orquesta en renombradas agrupaciones en Europa, Asia y América con un repertorio que abarca del barroco temprano hasta nuestros días.

Ha sido premiado en concursos internacionales, como Bayreuth (Alemania), Asti (Italia) y Mannheim (Alemania) y ha recibido el „Premio de Música Gustav Scheck” de la Fundación Commerzbank y el premio de la „Museumsgesellschaft” de Friburgo.

Realiza regularmente Cursos de verano en Alicante/España y ha realizado numerosas clases magistrales en ciudades como Lugano, Rostock, Kiev, Moscú, Lemberg, Tiflis, Tokio, Pekin, Ciudad de México, Santiago de Chile, Curitiba y Bogotá. Ha sido docente de los cursos internacionales de Darmstadt (Alemania) y es docente de la Ensemble Akademie de Friburgo (Alemania).

El oboísta **Pietro Corna** termina con máxima distinción sus estudios en Milano y Zurich con los maestros Panciroli e Indermühle. Luego se perfecciona con los maestros Zoboli, Canter, Elhorst y Schellenberger. Actúa como solista junto a la Orchestra Stabile Orchestra

Stabile di Bergamo, New American Chamber Orchestra de Detroit, Symponia Perusina Orchestra Haydn di Bolzano, bajo la dirección de Caridis, Karabtchevsky, Nosedá, Rota, Pay, Rophè, Ponkin, Bourgue, Radulescu y Gatti. Activo también en el ámbito camerístico ha dado conciertos y clases magistrales en Italia, Alemania, Suiza, República Checa, Rusia, Holanda, Brasil, Estados Unidos y España.

Colabora como primer oboe con las orquestas italianas más importantes: Teatro alla Scala, Pomeriggi Musicali di Milano, Fenice, Sinfonica Siciliana, Teatro Carlo Felice, RAI di Torino, Filarmonici di Verona, Concerto Armonico Budapest, Haydn di Bolzano y desde hace 8 años con l'Orchestra Toscanini di Parma. Desde el 2006 ha estado invitado a la IDRS donde dió conciertos de cámara y como solista con orquesta. Es docente del Conservatorio de Milano. Ha grabado para los sellos Sarx y Supraphon.

Mario Kopf nace en Rottweil en 1973. Realizó sus estudios de fagot y pedagogía musical en Freiburg con los profesores Dr. Wolfgang Rüdiger y Karl-Otto Hartmann. En 1998 gana el concurso „per giovani interpreti“ en Asti/Italia en las categorías fagot y como miembro del Arundo Ensemble Freiburg en música de cámara.

Tras práctica y academia orquestal en las orquestas SWR Baden-Baden und Freiburg y Staatskapelle Berlín, obtiene en 2003 el puesto de fagotista y contrafagotista en la orquesta de la Komischer Oper Berlín. Es invitado regularmente en numerosas orquestas y grupos de cámara alemanes y también es miembro del trío Incanto di Legni.

„El violonchelista **Juris Teichmanis** ofrece un obligato latentemente erótico“... Así describe la revista *The Gramophone* una de las interpretaciones de Juris Teichmanis. Nacido en Freiburg en 1966, recibió sus primeras lecciones de Chelo de su padre. Más tarde

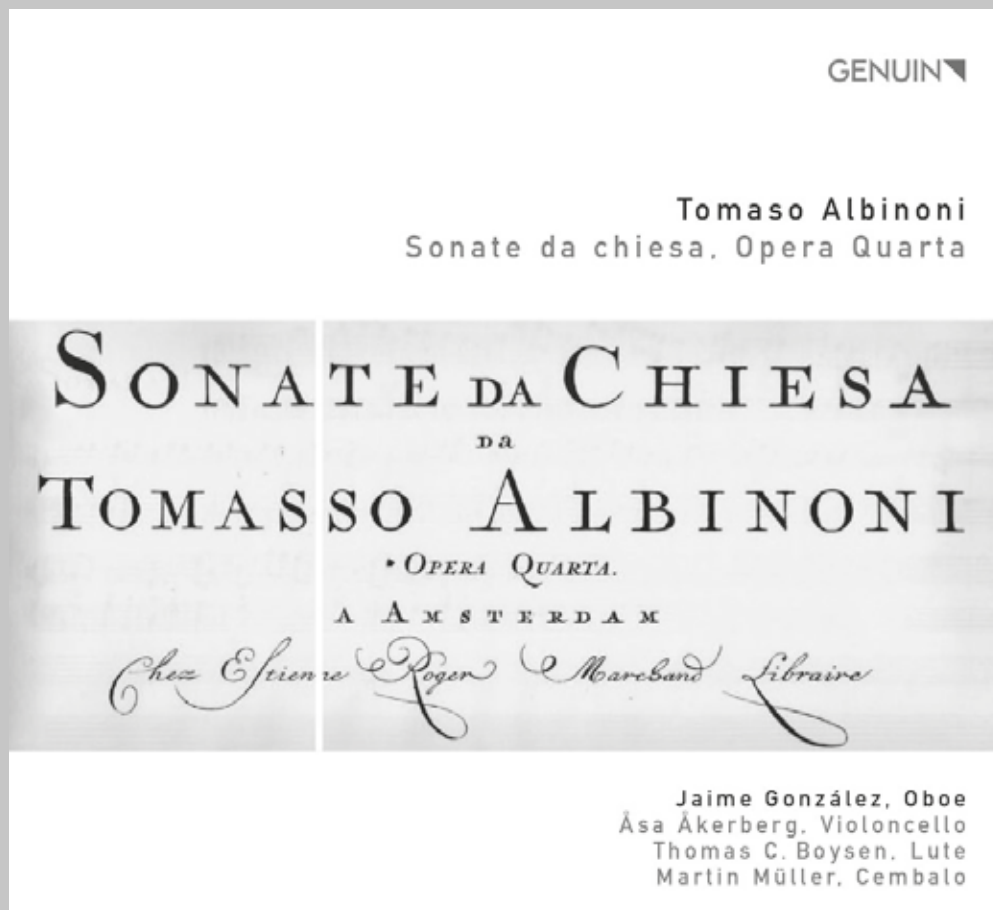
estudió con Christoph Henkel en Freiburg, Martin Ostertag en Karlsruhe y Anner Bylisma en Amsterdam. Visitó cursos magistrales con Heinrich Schiff entre otros. Juris Teichmanis se dedica igualmente a la práctica de interpretación histórica como también a la música contemporánea. En 2011 estrenó la obra *Diferencias* para Violonchelo solo del compositor Ottfried Büsing, quién se la dedicó a Teichmanis. Trabaja regularmente como solista y músico de cámara junto a renombrados músicos de talla internacional como Frieder Bernius, Michael Schneider, Petra Müllejans, Gottfried von der Goltz, Nicolas Chumachenco, Hans-jacob Staemmler, Christine Rall y el cuarteto Raschér de saxofones. Giras de conciertos lo llevaron por Europa, USA, Sudamérica, Japón y el oriente. Juris Teichmanis es director artístico del festival BACH PUR en Freiburg.

Thomas C. Boysen, proveniente de Noruega, creció en una familia de músicos. Completa sus estudios del Laúd en 1995 en la Escuela Superior de Música de Oslo y realiza un postgrado con el profesor Rolf Lislevand en el Instituto de Música Antigua de Trossingen/Alemania. En los últimos años toca entre otros con Labyrinth, Armonico Tributo Austria, Balthasar-Neumann-Ensemble, Orquesta Barroca de Friburgo y el Oman Consort. Colaboró en producciones radiofónicas, destacadas grabaciones y conciertos junto a músicos de gran influencia en la escena de la música antigua en Europa como Emma Kirkby, Rolf Lislevand y Paolo Pandolfo.

El clavecinista y organista **Torsten Johann** nació en Wilhelmshaven, inició ya a temprana edad la serie de conciertos „Alte Musik Sengwarden/Friesland“. Estudió música litúrgica en Hannover y realizó también su estudio de solista en clavecín con el maestro Lajos Rovatkay. Como clavecinista y continuista es cofundador de la Freiburger Barockorchester.

Su ocupación con la música histórica se muestra en su permanente estudio de fuentes y constante visita de bibliotecas de todo el mundo. Gracias a esto se ha calificado para la concepción programática y la elección de repertorio del siglo XVII. Es invitado regularmente a dar conferencias y charlas por ejemplo en la escuela superior de Frankfurt. En 2003 funda el festival estivo „Klassik am Meer“ en su ciudad Wilhelmshaven donde prepara y dirige obras escénicas y concertantes de Reihard Keiser a Ludwig van Beethoven.

Also available on GENUIN classics



GEN 10184

www.genuin.de

Our thanks go to | Vielen Dank für die Unterstützung an |
Doumo arigatou | Gracias por su apoyo a:



Music Josef, Okinawa

Bai Reeds Beijing

Ensemblehaus Freiburg

Chieko Hara

GEN 15332

GENUIN classics GbR

Holger Busse, Alfredo Lasheras Hakobian, Michael Silberhorn

Feuerbachstr. 7 · 04105 Leipzig · Germany

Phone: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 50 · Fax: +49 . (0) 3 41 . 2 15 52 55 · mail@genuin.de

Jaime González: Oboe Josef 20th anniversary Lami model, Okinawa 2013

Pietro Corna: Oboe Josef Pegasus model, Okinawa 2011

Recorded at Ensemblehaus Freiburg, Germany, June 23–27, 2014

Recording Producer / Tonmeister: Michael Silberhorn

Editing: Michael Silberhorn, Martin Rust

Text: Dr. Henning Bey; English Translation: Matthew Harris, Ibiza

Japanese Translation: Kohsuke Urushibata; Spanish Translation: Jaime González

Photography: Klaus Steffes-Holländer (González), Wouter Jansen (Teichmanis),

Bettina Boysen (Boysen), Lidia Corna (Corna), Hannes Kramer (Kopf),

Marco Borggreve (Johann) Cover: Basilica Cattedrale Patriarcale di San Marco, Venice

Booklet Editing: Katrin Haase, Leipzig

Graphic Design: Sabine Kahlke-Rosenthal, Leipzig

Graphic Concept: Thorsten Stapel, Münster

© + © 2015 GENUIN classics, Leipzig, Germany

All rights reserved. Unauthorized copying, reproduction, hiring,

lending, public performance and broadcasting prohibited.



Made in Germany

Booklet: English | Deutsch | 日本語 | Español



La serenissima

Venetian Church Sonatas by Albinoni and Vivaldi

Camerata degli amici

Jaime González, Oboe and Director

Tomaso Giovanni Albinoni (1671–1751)

01–24 Sonate a tre, Op.1 (1694) [37'07]

Antonio Lucio Vivaldi (1678–1741)

25–27 Trio Sonata in G minor (Lund),
RV 81, for 2 oboes & basso continuo [06'47]

28–31 Oboe Sonata in C minor, RV 53 [10'54]

Total Time [55'04]