



Carl Philipp Emanuel (Johann Sebastian)

Bach

S O N A T E N

BACH SONATEN

ORIGINAL, BEARBEITUNG, EMANZIPATION, LIBERALITÄT

DIE OBOE ALS HAUPTDARSTELLER MUSIKGESCHICHTLICHEN WELTTHEATERS

Verfolgt und vergleicht man die geschichtlichen Prozesse der Emanzipation in den verschiedensten Bereichen gesellschaftlicher Selbstverwirklichung, dann wird dem Forschenden sehr schnell deutlich, wie eng die Verfeinerung und Fortentwicklung struktureller Gegebenheiten mit der Individualisierung und Spezialisierung des Instrumentariums verknüpft sind. Auf die Musikgeschichte angewendet bedeutet dies: in den frühen Tagen künstlerischer Mitteilung hatte die kompositorische Idee noch absolute Priorität. Klanglich-farbliche Definitionen im Zusammenhang mit besetzungs-technischen Überlegungen bereiteten den Autoren des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts - salopp gesprochen - wenig oder überhaupt kein Kopfzerbrechen. Erdachte, erträumte und schließlich notierte Musik war und blieb in erster Linie ein fixiertes Abstraktes. Sie war Entscheidungsgrundlage, Initialzündung für den ausübenden Instrumentalisten, der notierten Vorlage nach seinen Kräften und nach den jeweiligen räumlichen und instrumentalen Gegebenheiten akustische Realität zu verleihen. Dem Spieler war es mithin aufgetragen, die entsprechenden Partituren nicht nur Ton für Ton mit musikalischem Leben zu erfüllen, sondern auch mit geradezu bearbeiterschem Elan und Dramaturgenfantasie für eine der jeweiligen Aufführungssituation angepaßte Besetzung zu sorgen. Noch in manchen Werken Johann Sebastian Bachs ist die autonome Kraft der kompositorischen Vernunft so ungebrochen, daß bis heute nicht eindeutig festgestellt werden konnte, für welches Instrument das Werk, bzw. einzelne Werkabschnitte konzipiert sind. Man denke etwa an Bachs Kunst der Fuge. Man darf daraus mit gutem Grund schließen, daß sich die Autoren der sogenannten Barockzeit nicht wie ihre späteren Kollegen von festumrissenen Klangvorstellungen ein-geengt oder auch inspiriert fühlten, es sei denn, sie behandelten solche musikalische Themen, die

vom Sujet her eine bildhafte Sprache nahelegten. Als Beispiele wären hier pastorale und naturhafte Passagen anzuführen, aber selbst innerhalb enger Definitionsspielräume herrschte eine gewisse Liberalität, die dem Interpretieren in einer ansonsten stark hierarchisch organisierten Welt ein überraschendes Maß an Autorität verlieh.

Richtet man nun den Blick etwas genauer auf die Situation der Oboe, dann fällt zunächst auf, daß dem Instrument im frühen 18. Jahrhundert die Rolle eines Mitläufers zugeordnet blieb. Im damals traditionellen Orchestersatz - sofern man in diesen Tagen der ästhetischen Wertfindung überhaupt Traditionen und damit von Vergangenheitsbewußtsein sprechen kann! - lief die Oboenstimme gleichsam mit der Violinstimme mit. Für die Kammermusik hatte das die Konsequenz, daß es den ausübenden Instrumentalisten freistand, die entsprechende Solostimme auf der Violine, auf der Flöte oder eben auf einer Oboe auszuführen. Man kann diese musikalische Variante des Wahlrechts und der künstlerischen Selbstbestimmung in den verschiedensten Dokumenten späterer Komponisten als vorbildhaft erkennen, wobei natürlich auch ein gewisser Egoismus instrumental benachteiligter Musiker eine Rolle spielt, wenn sie sich aus Mangel an wirklich hochwertigen Stücken fremder Partituren bedienen. Robert Schumann beispielsweise hat eine Reihe von Kammermusikstücken ad libitum für Klarinette, Oboe, Viola oder Violine verfaßt - und auch Johannes Brahms wollte sich in seinen Sonaten op.120 nicht endgültig festlegen, ob der unverzichtbare Pianist einen Bratscher oder einen Klarinetten begleiten sollte.

Selbstverständlich begannen die Komponisten des 18. Jahrhunderts sich intensiver mit den Klangeigenschaften der Oboe, mit ihren Lagen-spezifischen Spiel- und Ausdrucksmöglichkeiten zu beschäftigen. Vor allem die Bachschen Kantaten und Oratorien belegen in virtuosen Instrumentalkoloraturen, aber auch in melancholisch/pastoralen Bildern, wie sich ein Wandel in der Wertschätzung und damit auch in der Beschäftigungspraxis vollzog. Die hier auf dieser CD vorgelegten Werke von Johann Sebastian und von Carl Philipp Emanuel Bach spiegeln diesen Progress - und sie dokumentieren zugleich die angesprochene Problematik im Spannungsfeld von Original und Bearbeitung, wobei die Sonderproblematik der schöpferischen Zuordnung, also die Echtheit einer Komposition noch gar nicht diskutiert ist. Zahlreiche Werke Bachs sind ja seit

urdenklichen Zeiten unerschöpfliche Themen einer musikologisch oft kämpferisch geführten Originalitätsdebatte. Sie wird durch musikhistorische Gepflogenheiten angeheizt, die es uns Nachgeborenen nicht leicht macht, endgültig zu entscheiden, ob ein an sich vertrautes, hochgeschätztes Stück etwa aus der kompositorischen Werkstatt von Vater Johann Sebastian Bach stammt oder ob es sich um die Arbeit eines Sohnes, eines Schülers, um eine Abschrift oder gar um eine Gemeinschaftsproduktion oder nur um eine Überarbeitung handelt. Die Forschung ist hier in ihren stilistischen Untersuchungen auch mit Hilfe naturwissenschaftlicher Techniken (Papieranalysen z.B.) beträchtlich weitergekommen, so daß nach heutigem Wissenstand eine ganze Reihe von Kompositionen, die man der Einfachheit halber (oder auch nach bestem Wissen und Gewissen) dem Vater Bach zugeschrieben hatte, auf das Konto seiner produktiven Söhne oder gar auf den Nachlaß eines nichtverwandten Zeitgenossen zurückbuchen muß. So stammen die drei Sonaten in g-Moll BWV 1020, in Es-Dur BWV 1031 und in C-Dur BWV 1033 nach heutigem Stand musikkrinologischer Recherchen nicht aus der Feder von Johann Sebastian Bach. Aber auch hier gilt es, mit Umsicht zu urteilen und differenziert zu verfahren. Während man nämlich im Fall der C-Dur-Sonate Belege für die Autorschaft Carl Philipp Emanuels vorweisen kann, spricht man im Umkreis der beiden anderen Sonaten eher von Produktionen einer sogenannten Bach-Schule. Es läßt sich also denken, daß Carl Philipp Emanuel die betreffenden Sätze unter väterlicher Aufsicht komponiert hat. Es scheint aber auch durchaus denkbar, daß der Vater die Talentproben seines Sohnes korrigiert, bzw. überarbeitet hat und daß bei dieser Gelegenheit ganz automatisch auch Elemente seiner persönlichen Stilistik miteingeflossen sind.

Diese Beobachtungen und Erkenntnisse auf eines der hier interpretierten Stücke angewendet, kommt es im Kreis der Spezialisten zu aufregenden Diagnosen und Schlußfolgerungen. So wird die C-Dur-Sonate BWV 1033 f. r. Flöte und Continuo in Nachbarschaft zur Sonate, bzw. Partita in a-Moll BWV 1013 gesehen. Beide Werke bezeugen ja Bachs wachsendes Interesse an der Traversflöte. Großen Eindruck auf Bach hatte der erste Flötist der Dresdner Hofkapelle, Gabriel Buffardin, geweckt. Der Virtuose ist auch als Lehrer von Bachs Bruder Johann Jacob und von Quantz in Erscheinung getreten, einem der führenden Flötisten und Flötenkomponisten seiner Zeit. Man

geht nun davon aus, daß Bach auch die C-Dur-Sonate ursprünglich für Flöte solo konzipiert hat. Der Solopart - in dieser Aufnahme nach beschriebener Aufführungskonvention von der Oboe ausgeführt - ist mit auffälliger Selbstständigkeit gesetzt. Die bezifferte Baßbegleitung von der fremden Hand - vielleicht von einem Schüler - hinzugefügt worden sein. Die Verdachtsmomente verdichten sich, wenn im ersten Menuett eine ausgeschriebene Begleitung zu verzeichnen ist, deren obere Linie als Quasi-Verdoppelung der Flöten/Oboenstimme gewissermaßen auf polyphones Eigenleben verzichtet. Bach, so darf man folgern, hat oder etwas vorsichtiger ausgedrückt: hätte sich so etwas nie gestattet. Natürlich sind solche Insider-Beobachtungen kein Hindernis für die Popularität und keine Minderung für den praktisch-sinnlichen Reiz einer kammermusikalischen Invention von hohem aufführungspraktischen Unterhaltungswert. Die Kammermusik des 18. Jahrhunderts war ja bei aller Gelehrtheit und Strenge des musikalischen Bestrebens auch eine Erfreulichkeit gehobenen Anspruchs. Mit vielen kompositorischen Feinessen und Symmetrien folgten die Autoren ihrem formal-ästhetischen Gewissen, während das musikalisch-akustische Resultat im Augenblick der Wiedergabe durchaus auch der Zerstreuung dienen durfte.

Was für die alternierenden Besetzungen der führenden Stimme im Bereich der Barockmusik bis hin zu romantischen Expressionen erwähnt wurde, dies gilt für die Alte Musik natürlich auch für die Begleitinstrumente, die in harmonisierender Fülle und in stimmlicher Gegenrede (Kontrapunkt) dem Soloinstrument als Klangbasis, als spielmotorisches Polster, als Widerpart und als Bestätigung zugleich gefällig oder in fruchtbarer Opposition zu Diensten sind. Die Wahl dieser Baßgruppe bleibt dem Gusto der Interpreten überlassen oder sie fügen sich den personellen Gegebenheiten. Es bietet sich natürlich an, ein Cembalo oder das intimere Clavichord durch eine von der instrumentalen Grundidee her verwandte, spieltechnisch und klanglich freilich völlig eigenständige Harfe zu ersetzen. Bach selber hat ja zahlreiche seiner Kompositionen in verschiedenen Fassungen vorgelegt, bzw. solche Fassungen angeregt oder provoziert, wie etwa die berühmten Werke für Violine solo, die zum Teil in Versionen für Laute (oder Lautenclavizymbal) vorliegen. So ist es nur folgerichtig, wenn sich auch die Harfenvirtuos(inn)en dieser Partituren bemächtigen oder wie in diesem Fall, die entsprechende kammermusikalische Rolle übernehmen. Steigt man eine

Etage tiefer im Gebäude des Basso continuo, dann zeigt sich auch da, wie variabel der Fundamentalismus seinerzeit gehandhabt wurde. In der einen musikalischen Formation gibt ein Violoncellist den tiefen Ton an, im Trio mit Hansjörg Schellenberger und Margit-Anna Süß ist es der Kontrabassist Klaus Stoll, der in den zumeist nach Allegro- und Adagio-Mustern gewählten Satzcharakteren für die Bodenschwere verantwortlich ist. Tänzerische Sätze weiten das Ausdrucksspektrum in Richtung höfischen Zeremoniells und italienischer Ungezwungenheit - eine Leichtigkeit des Seins, die in den echten Stücken Carl Philipp Emanuel Bachs in jugendlicher Vitalität, ja Unbekümmertheit die Emanzipation vom väterlichen Vorbild erkennen lassen (Sonate g-Moll). In Carl Philipp Emanuel Solosonate in a-Moll verspürt der Hörer bei aller stillistischer Verwandtschaft zu den großen Partiten und Solosonaten des Vaters den Mut, sich harmonisch in unbekanntere Regionen zu begeben (und damit gleichsam auf eigenen Füßen zu stehen). Hier nun ist auch die Harfistin zum musikalischen Alleingang aufgerufen, ganz in der Tradition der Geiger, Cellisten, Lautenisten, Flötisten und Oboisten, die im 18. Jahrhundert unter Verzicht auf begleitendes Personal die ersten Hörblicke in das solistische Konzertleben des 19. Jahrhunderts riskierten und auf diese Weise Zukunftsmusik boten.

MARGIT-ANNA SÜSS

BIOGRAPHIE

geboren 1961 in München, erhielt mit 9 Jahren ersten Harfenunterricht bei Ragnhild Kopp und studierte bei Ursula Lentrodt an der Musikhochschule München. Weiterhin war sie als Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes und des DAAD Meisterschülerin von Pierre Jamet in Paris.

1985/86 gehörte sie der Bundesauswahl „Podium junger Solisten“ des Deutschen Musikrats an. Mit 20 Jahren wurde sie Soloharfenistin des NDR in Hamburg und spielte 8 Jahre als ständige Aushilfe bei den Bamberger Symphonikern. 1987 wurde sie aufgrund eines erfolgreichen Probespiels zur ständigen Aushilfe des Berliner Philharmonischen Orchesters, sowohl als 2. als auch 1. Harfe eingeladen., wo sie nun über 10 Jahre lang unter allen großen Dirigenten gespielt hat.

Hauptgewicht bietet im Moment die Solo- und Kammermusik, die sie in viele Länder Europas und Japan führten. Unter Claudio Abbado, Emanuel Krivine, David Shallon und Zoltan Pesko trat sie als Solistin auf und spielt in vielen Kammermusikformationen, u.a. mit Hansjörg Schellenberger, Wolfgang Schulz, Emanuel Pahud, Wolfram Christ.

CD-Einspielungen liegen vor bei Denon, Sony und Deutsche Grammophon, bei der sie 1990 den „Grand Prix du disque“ für Französische Kammermusik mit Ensemble Wien-Berlin und Catherine Deneuve erhielt.



HANSJÖRG SCHELLENBERGER

BIOGRAPHIE

geb. 1948 in München, aufgewachsen in Saal a.d. Donau bei Regensburg. Dort 1967 Abitur. Im Alter von 6 Jahren erste Berührung mit Musik durch die Blockflöte, ab dem 13. Lebensjahr Beginn des Oboen-Unterrichtes. Nach dem 1. Preis beim Wettbewerb „Jugend musiziert“ 1965 im Alter von 17 Jahren ist der Weg als Oboist vorgezeichnet. Ab 1967 Studium an der Musikhochschule München bei M. Clement, daneben Studium der Informatik an der TU München.

Mitbegründer der Reihe „Musik unserer Zeit“, wodurch ein intensiver Umgang mit neuer Musik begründet wurde, der bis heute anhält. Nach Examen 1970 ab September 1971 stv. Solo-Oboist beim Kölner Rundfunk Sinfonie-Orchester, dort ab 1975 Solo-Oboist. Ab September 1977 regelmäßige Aushilfe beim Berliner Philharmonischen Orchester unter H.v. Karajan. Ab September 1980 dort Solo-Oboist.

1971 1. Preis beim Wettbewerb der Musikhochschulen Deutschlands, 1972 2. Preis beim Internationalen Wettbewerb der ARD in München, 1972 kultureller Förderpreis des Landes Bayern. Intensive Unterrichtstätigkeit an der Hochschule der Künste von 1981 bis 1991. Daneben seit Beginn der Berufstätigkeit zunehmend aktiv als Kammermusiker und Solist: Mitglied der Bläser der Berliner Philharmoniker, des Ensembles Wien-Berlin, sowie Gründer und Leiter des Haydn-Ensembles Berlin.

Langjährige Duo-Partnerschaft mit dem Pianisten Rolf Koenen, dem Flötisten Wolfgang Schulz und der Harfenistin Margit-Anna Süß. Als Solist Auftritte mit vielen Orchestern und Dirigenten, darunter Claudio Abbado, C. M. Giulini, R. Muti, J. Levine u.a.. Seit 1989 regelmäßige Meisterkurse an der academia chigiana in Siena. Seit 1986



regelmäßige Meisterkurse an der scuola di musica Fiesole. Schallplatteneinspielungen bei Denon, DGG, Orfeo, Sony Classical u.a.

KLAUS STOLL BIOGRAPHIE

Klaus Stoll wurde 1943 als Sohn eines Kontrabassisten geboren. Schon als 12-jähriger widmete er sich seinem Instrument, wurde schon 15-jährig Orchestermusiker und 1965 berief ihn das Berliner Philharmonische Orchester, in dem er heute als erster Solokontrabassist wirkt.

Neben seiner Tätigkeit als Philharmoniker ist Stoll seit rund 28 Jahren als Solist, Kammermusiker und Pädagoge weltweit erfolgreich tätig gewesen. Sein Ruf als führender Exponent des Kontrabassspiels in Deutschland ist auf mehr als 40 Schallplatten / CD's dokumentiert.

Stoll wendet sich seit etwa 10 Jahren speziell dem barocken Repertoire und der Musik unserer Zeit zu. Er hat über 50 konzertante Werke für sein Instrument uraufgeführt, wobei ihn namhafte Orchester in Berlin, Wien, Oslo, Tokyo, Osaka, Mexiko und der Schweiz begleiteten.

Für die vorliegende Einspielung verwendete Klaus Stoll ein viersaitiges Instrument, das im Jahr 1610 von Giovanni Paolo Maggini in Brescia gefertigt worden ist.



ARRANGEMENT, EMANCIPATION, LIBERALITY.

THE OBOE AS PROTAGONIST ON THE WORLD STAGE OF MUSIC HISTORY

The scholar examining the historical processes of emancipation in a variety of domains of social self-realization will soon realize how closely the refinement and development of structural factors are linked with the individualization and specialization of the means and instruments. Applied to music history, this means that in the early days of artistic communication, the compositional idea still had absolute priority. Composers of the 17th and early 18th centuries were hardly or not at all concerned about definitions of sound and color in relation to considerations of medium. Music that was invented, imagined and, ultimately, notated, was and remained above all a fixed abstract value. It served as an initial impulse for the instrumentalist, a basis for his decision making. It was up to him to endow the notated source with an acoustical reality in agreement with his creative powers and with the respective contingencies of space and available instruments. Consequently, the performer was sometimes urged not only to fill the score with musical life, but also to put together a medium suited to the respective performance situation. He was expected to deploy the spirit of an arranger and the fantasy of a dramaturge. In several works by Johann Sebastian Bach, this autonomous power of compositional reason has maintained its hold so strongly to this day that it still cannot be established unequivocally what instrument the work or sections of a work were conceived for. Let us simply recall Bach's Art of Fugue. We would no doubt be right in assuming that the composers of the Baroque era - unlike their later colleagues - did not feel limited or even inspired by rigidly delineated concepts of sound unless they were handling musical themes whose pictorial subjects suggested a certain instrumental idiom. Examples would include pastoral subjects and

nature topics; but even within narrow limits of definition, there was still a certain liberality which gave the interpreter a surprising degree of authority in an otherwise hierarchically highly organized world.

If we now turn our attention to the specific situation of the oboe, then we will begin by noticing that the instrument was still seen as fulfilling a purely accompanying function in the early 18th century. It duplicated the violin part in the traditional, customary orchestral formations of the time - in as much as one can legitimately speak of tradition and, hence, of an awareness of the past at a time when the arts were still searching for an aesthetic value system! In a chamber performance, it was up to the interpreters to decide whether to play the solo part on a violin, a flute or an oboe. There are a variety of works by later composers which evidence the exemplariness of this musico-social variant of universal suffrage and artistic self-determination. Of course, the self-interest of those musicians whose instruments had been traditionally more neglected also plays a certain role here, since they had to make use of scores written by others in order to compensate for the lack of truly high-quality pieces. Robert Schumann, for example, wrote a series of chamber pieces for clarinet, oboe, viola or violin *ad libitum*. And Johannes Brahms also did not want to lay down apodictically whether a violist or a clarinetist should take the lead next to the indispensable pianist in his Sonatas Op. 120.

In the 18th century, composers did, however, begin to experiment more intensively with the particular qualities of the oboe's sound, as well as with the technical and expressive resources specific to its registers. With their virtuoso instrumental coloraturas and their melancholy, pastoral images, Bach's cantatas and oratorios in particular vividly illustrate this transformation of the oboe's stature and, thus, of its place in the orchestra. The works by Johann Sebastian and Carl Philipp Emanuel Bach presented on this CD reflect this progress and document the above-mentioned problems in the fluctuating area between original and arrangement. The special problem of work attribution, hence the problem of the authenticity of a work, is not a matter of discussion here. Many of Bach's works have long been the object of often hostile musicological debates on authenticity. These debates have been kept going by musico-historical customs which make it difficult for later

generations to decide in a clear-cut manner whether a familiar and treasured work comes from the compositional workshop of Johann Sebastian Bach or whether it might not be the work of one of his sons or students, a copy, a co-creation or even only a revision. Scholars have come much further in their stylistic analyses with the help of techniques borrowed from the natural sciences (the analysis of paper, for example). Thus, according to our present-day knowledge, an entire series of works formerly attributed to J.S. Bach for the sake of simplicity (or sometimes to the best of scholars' knowledge and belief) have to be re-ascribed to one of his productive sons or even to a non-related contemporary composer. According to the latest findings of musico-"criminological" research, the three Sonatas in G minor BWV 1020, E flat major BWV 1031 and C major BWV 1033 were not written by Johann Sebastian Bach. But here too, one must be cautious in one's judgments and proceed with great discretion. Whereas in the case of the C major Sonata there is evidence for the authorship of C.P.E. Bach, the other two sonatas tend to be seen as results of the so-called "Bach School." It is plausible that C.P.E. Bach wrote the pieces in question under his father's supervision. But it is also perfectly plausible that Bach père corrected or revised his son's demonstrations of talent and that, in doing so, he simply could not resist adding his own personal touches.

Specialists arrive at exciting conclusions and diagnoses when applying these observations and findings to one of the pieces interpreted here. Thus the C major Sonata BWV 1033 for flute and continuo is seen as linked to the Sonata or Partita in A minor BWV 1013. Both works testify to Bach's growing interest in the transverse flute. The composer had been deeply impressed by Gabriel Buffardin, the first flutist of the Dresden Court Orchestra. One of the leading flutists and flute composers of his time, the virtuoso also taught Bach's brother Johann Jacob as well as J.J. Quantz. It is now assumed that Bach originally conceived the C major Sonata for flute solo. The solo part - performed on our recording by the oboe - in accordance with the aforementioned conventions of performance practice - betrays a remarkable independence. It is possible that someone else added the figured bass accompaniment, perhaps a pupil. This hypothesis gains greater weight when we consider the written-out accompaniment in the first Minuet, where the upper line practically

doubles the flute/oboe part, eschewing, to a certain extent, a polyphonic life of its own. Bach would most likely never have allowed himself something like this. Such "insider" observations should not detract from the work's popularity, however, or diminish the practical, sensual appeal of a chamber-music work of such outstanding performance-practical entertainment value. Despite all the learnedness and rigor of the musical endeavor, the chamber music of the 18th century was also entertainment of the highest order. Composers followed their formal-aesthetic conscience by designing many compositional refinements and symmetries; nevertheless, they still intended the acoustical result to be diverting when performed.

What has previously been mentioned with respect to the use of varying instruments for the leading part in a Baroque work, and even up to some of the pieces of the romantic era, also applies to the accompanying instruments in early music. They are at the service of the soloist as a sound support and motoric cushion, as partner and opponent at the same time, in a serene and fruitful opposition and as providers of harmonic density and contrapuntal dialogue. The composition of this bass group depends on the taste of the interpreters or the situation at hand. It is obvious that a harpsichord or the more intimate clavichord can be replaced by a harp, which is related to the harpsichord by its fundamental instrumental concept, even though it is completely autonomous from the point of view of sound and performance technique. Bach himself turned out many of his works in a number of different versions, even going so far as to suggest or instigate such versions. Famous examples are his works for violin solo, some of which are available in versions for lute (or lute harpsichord). Thus it is only natural that a harp virtuoso should take on these scores or, as in this case, assume the respective role within the chamber ensemble. If we descend further within the basso continuo structure, we will see how differentiatedly the musical foundations were treated as well. In one constellation, the cellist supplies the low notes, and in the Trio with Hansjörg Schellenberger and Margit-Anna Süss it is the double-bass player Klaus Stoll who is responsible for securing the underpinnings of the pieces, which were generally chosen in Allegro-Adagio sequences. Dance-like pieces expand the expressive spectrum in the sense of courtly ceremonial and Italian nonchalance - a lightness of being which is evidenced in Carl Philipp Emanuel Bach's original

works by a youthful vitality and lightheartedness, and by an emancipation from the preponderance of Bach senior (Sonata in G minor). In C.P.E. Bach's solo Sonata in A minor, the listener senses the son's courage as he sets sail for harmonically distant regions (and thus for parts never visited by his father), in spite of the stylistic proximity to the great partitas and solo sonatas of Johann Sebastian. The harpist is now called upon to go it alone in the tradition of the 18th-century violinists, cellists, lutenists, flutists and oboists who, by rejecting an accompaniment, foreshadowed the concert life of a soloist in the 19th century, thus prefiguring the music of the future.

Peter Cossé
Translation: Roger Clement

MARGIT-ANNA SÜSS

BIOGRAPHY

Margit-Anna Süss was born in Munich in 1961 and began studying harp at the age of nine with Ragnhild Kopp. Later, at the Munich Musikhochschule, she studied with Ursula Lentrod and, with the help of scholarships from the Studienstiftung des deutschen Volkes and the DAAD, was a master pupil of Pierre Jamet in Paris.

Süss was selected as one of the national participants of the German Music Council's "Podium of Young Soloists." At the age of 20, she became solo harpist of the NDR in Hamburg and played as a permanent substitute in the Bamberg Symphony for eight years. Following a successful audition in 1987, she was appointed a permanent substitute of the Berlin Philharmonic and has since played both the second and first harp there under many great conductors.

The main focus of the artist's work is solo and chamber music, which has taken her to many countries in Europe and to Japan. She has played solo under Claudio Abbado, Emanuel Krivine, David Shallon and Zoltan Pesko, and plays in a number of chamber ensembles with artists such as Hansjörg Schellenberger, Wolfgang Schulz, Emanuel Pahud and Wolfram Christ.

Süss has made recordings for Denon, Sony and Deutsche Grammophon. In 1990 she obtained the "Grand Prix du Disque" for a DG recording of French chamber music with the Ensemble Wien-Berlin and Catherine Deneuve.



HANSJÖRG SCHELLENBERGER

BIOGRAPHY

Hansjörg Schellenberger was born in Munich in 1948 and grew up in Saal an der Donau, near Regensburg, where he completed his secondary education in 1967. He first came into contact with music at the age of six, when he began learning the recorder. He started taking oboe lessons at the age of 13 and entered Munich's Musikhochschule in 1967, where he studied with Manfred Clement. He also pursued studies in informatics at the Technical University of Munich. Schellenberger is a co-founder of the "Musik unserer Zeit" series in Munich, through which he acquired a rich groundwork of knowledge and experience in contemporary music, a field he is still actively engaged in to this day. After passing his exams in 1970, he became deputy solo oboist at the Cologne Radio Symphony Orchestra in September 1971 and

solo oboist there in 1975. He began working as a regular substitute at the Berlin Philharmonic Orchestra under Herbert von Karajan in September 1977, and was appointed solo oboist there in September 1980. Among the awards Schellenberger has won are the first prize in the Competition of German Music Conservatories (1971), the second prize in the International ARD Competition in Munich (1972) and the Cultural Promotion Prize of Bavaria (1972). Between 1981 and 1991, he pursued an active teaching career at Berlin's Hochschule der Künste, and he has been increasingly committed to his career as a chamber musician and soloist. Besides being the founder and director of the Haydn Ensemble Berlin, he is a member of the Wind Ensemble of the Berlin Philharmonic and of the Ensemble Wien-Berlin. He has also been a longtime duo partner of the pianist Rolf Koenen, the flutist Wolfgang Schulz and the harpist Margit-Anna Süss has performed as a soloist with many different orchestras and conductors, including Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini, Riccardo



Muti and James Levine. He has been giving master classes regularly at the Accademia Chigiana in Siena since 1989 and at the Scuola di Musica in Fiesole since 1986. The artist has recorded for Denon, Deutsche Grammophon, Orfeo, Sony Classical, etc.

KLAUS STOLL BIOGRAPHY

The son of a double bass player, Klaus Stoll, born in 1943, decided to dedicate himself to the double bass at the age of 12 and became an orchestral musician only three years later. In 1965 he was hired by the Berlin Philharmonic Orchestra, where he is presently the first solo double bass player. Complementing his work in the Philharmonic, Stoll has been internationally active as a soloist, chamber musician and teacher for about 28 years now. His stature as Germany's leading double bass player is documented on more than 40 records and CDs. About 10 years ago, Stoll began showing a special interest in the Baroque repertoire and in the music of our time. Accompanied by renowned orchestras in Berlin, Vienna, Oslo, Tokyo, Osaka, Mexico and in Switzerland, he has given the world premieres of over 50 concerto works for his instrument. For the present recording, Klaus Stoll performs on a four-stringed instrument built in 1610 by Giovanni Paolo Maggini in Brescia.



AUFNAHMEORT: TELDEC-STUDIOS BERLIN,
NOVEMBER 1996

TONMEISTER:
PRODUZENT: DR. WILHELM SCHLEMM

TECHNIK: CHRISTIAN FELDGEN

FOTOGRAFIE: CORDULA GROTH / BERLIN

DESIGN:
TYPOGRAPHIE: BARBARA PAULY - WALTER / NEUSS

DDD © 1998 © 1998

C 130021

Printed in Germany / Made in Germany

Diese Platte wurde ermöglicht durch die besondere
Unterstützung der Firma F. Lorée - De Gourdon - Paris.

Eine Produktion der **HANSJÖRG SCHELLENBERGER**
MUSIKPRODUKTIONEN GMBH · D-Berlin.

