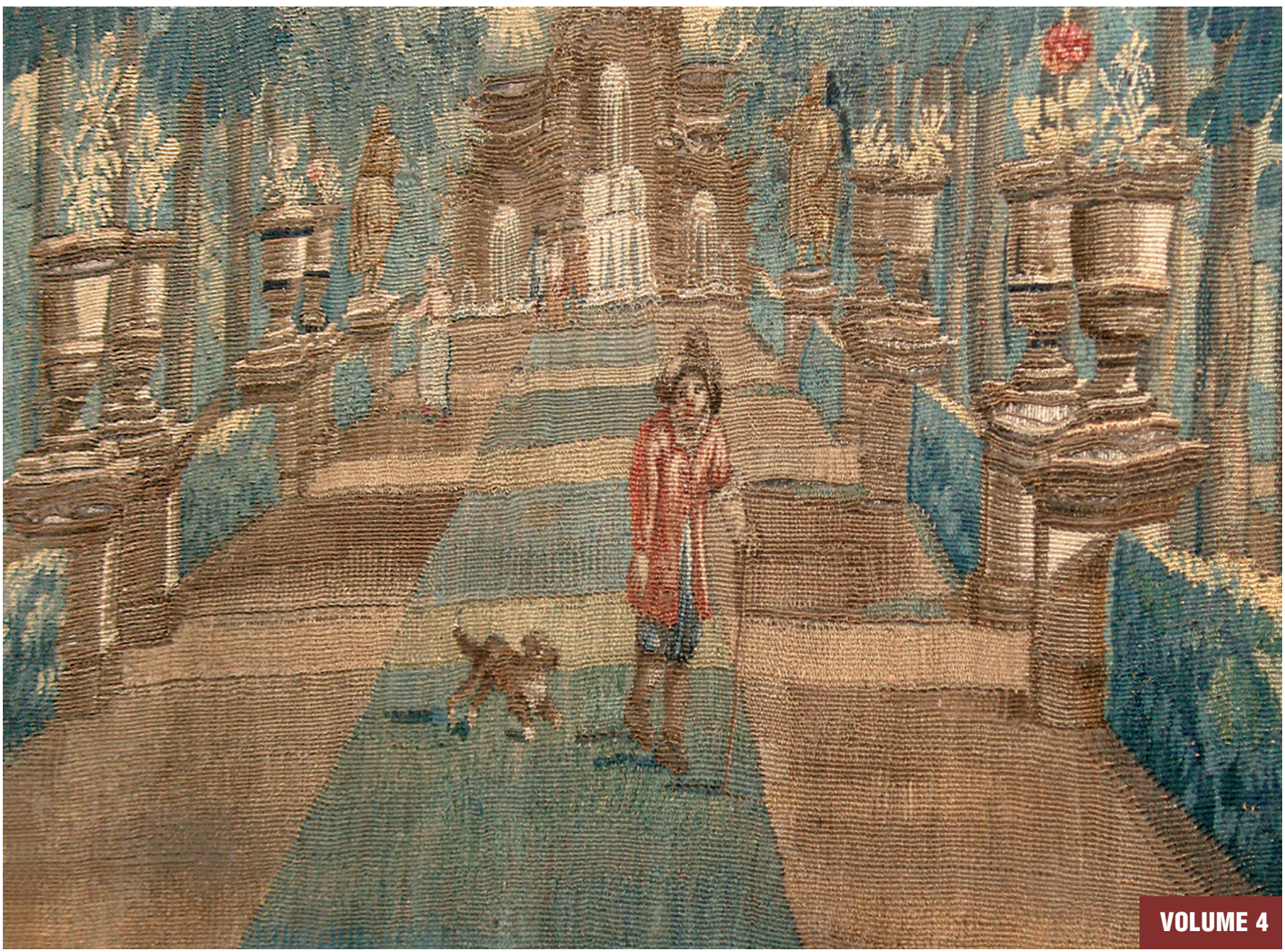
Georg Philipp Telemann

COMPLETE ORCHESTRAL SUITES

CARO MITIS

PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA

2 DISCS



VOLUME 4



GEORG PHILIPP TELEMANN

DISC I

Orchestersuite g-Moll für zwei Violinen, Streicher und Basso continuo (TWV 55:g8)

Orchestral suite in G minor for two violins, strings and basso continuo (TWV 55:g8)

1 *Ouverture* . . . . . [8:25]
2 *Rondeau* . . . . . [1:37]
3 *Passepied* . . . . . [1:55]
4 *Sarabande* . . . . . [2:26]
5 *Echo. Vistement* . . . . . [1:33]
6 *Passacaglia* . . . . . [5:26]
7 *Menuet* . . . . . [3:07]

Soloists: Sergey Filchenko *(violin),* Pavel Filchenko *(violin)*

Orchestersuite B-Dur für zwei Oboen, Fagott, Streicher und Basso continuo (TWV 55:B11)

Orchestral suite in B flat major for two oboes, bassoon, strings and basso continuo (TWV 55:B11)

8 *Ouverture* . . . . . [7:55]
9 *Le repos interrompu* . . . . . [4:45]
10 *La guerre en la paix* . . . . . [3:12]
11 *Les vainqueurs vaincus* . . . . . [2:41]
12 *La solitude associée* . . . . . [4:42]
13 *L'espérance de Mississippi. Vistement* . . . . . [2:08]

Soloists: Philipp Nodel *(oboe),* Svetlana Usacheva *(oboe),* Mikhail Shilenkov *(bassoon)*

Orchestersuite A-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo (TWV 55:A7)

Orchestral suite in A major for violin, strings and basso continuo (TWV 55:A7)

14 *Ouverture* . . . . . [8:30]
15 *Invention I. Modéré* . . . . . [1:44]
16 *Invention II. Légèrement* . . . . . [1:49]
17 *Invention III. [Grave] – Vite – Grave – Vite – Grave – Vite* . . [3:51]
18 *Invention IV. Avec douçeur* . . . . . [2:08]
19 *Invention V. Vivement* . . . . . [2:53]
20 *Invention VI.* . . . . . [2:17]

Soloist: Dmitry Lepekhov *(violin)*

Total Time . . . . . [73:39]

DISC II

Orchestersuite e-Moll für Traversflöte, Streicher und Basso continuo (TWV 55:e10)

Orchestral suite in E minor for transverse flute, strings and basso continuo (TWV 55:e10)

1 *Ouverture* . . . . . [9:30]
2 *Rigaudon* . . . . . [2:10]
3 *Carillon* . . . . . [1:31]
4 *Air. Tendrement* . . . . . [3:48]
5 *Gig* . . . . . [2:26]
6 *Menuet* . . . . . [2:06]

Soloist: Olga Ivusheykova *(transverse flute)*

GEORG PHILIPP TELEMANN

Orchestersuite g-Moll für Violine, Streicher und Basso continuo (TWV 55:g7)

Orchestral suite in G minor for violin, strings and basso continuo (TWV 55:g7)

7 *Ouverture* . . . . . [8:59]
8 *Cajolerie* . . . . . [3:19]
9 *Rondeau* . . . . . [2:29]
10 *Loure* . . . . . [3:11]
11 *Gavotte* . . . . . [2:45]
12 *Menuet* . . . . . [2:51]

Soloist: Marina Katarzhnova *(violin)*



Orchestersuite F-Dur für zwei Hörner, zwei Oboen und Fagott colla parte, Streicher und Basso continuo (TWV 55:F12)

Orchestral suite in F major for two horns, two oboes and bassoon colla parte, strings and basso continuo (TWV 55:F12)

13 *Ouverture* . . . . . [5:59]
14 [*Réjouissance*] . . . . . [2:30]
15 [*Hornpipe*] . . . . . [2:45]
16 [*Menuet*] . . . . . [4:20]
17 *Modérément vite* [*Rigaudon en Rondeau*] . . . . . [1:31]
18 *Gayment* [*Forlane*] . . . . . [1:55]
19 *Vite* [*Bourrée*] . . . . . [3:56]

Soloists: Renée Allen *(natural horn),*
Fyodor Yarovoy *(natural horn)*

Total Time . . . . . [68:37]

Music for the Dresden Virtuosi

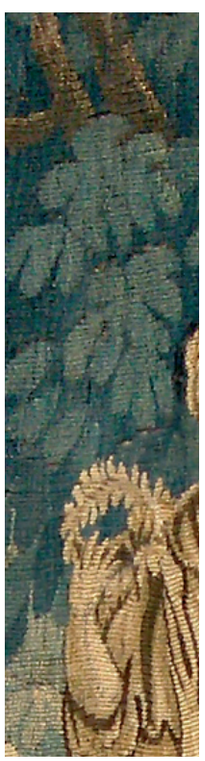
Among the art treasures of Dresden is a collection of music manuscripts that in part goes back to the repertoire of the Dresden Hofkapelle, which was founded more than 450 years ago and became world famous in the 18th century. One of its patrons, the Saxon Elector Friedrich August I, known as August the Strong (reigned 1694–1733), had been elected King of Poland in 1697. According to the feudal concept of representation, this rise in status was the cause of an even further increase in the display of splendour, from which the residence and its court chapel profited as well. August had grown up into a fertile cultural tradition. Journeys abroad had rendered him susceptible to the refined culture at the French court as well as to Italian art. He was as fickle in his aesthetic predilections as in his amorous adventures, open to change in music, drama and the opera. Whereas particularly in the performing arts the artists were dependent on the Prince's favour, the court chapel, which



employed German, Italian, French and soon also Bohemian and Polish musicians, enjoyed a long tradition and was allowed to develop in a continuous fashion. Just as he absorbed into his Green Vault the most precious gems, in his royal household he employed the most exceptional talents, turning Dresden for a while into a melting pot of European culture.

The musicians of the court chapel were allowed to specialize in a single instrument. Famous members at the time were the oboists François le Riche (in Dresden from 1699 to 1733) and Johann Christian Richter (1689–1744, in Dresden from 1709). Also active in Dresden were since 1709 the concertmaster and composer Jean-Baptiste Volumier (ca.1670–1728), a native of Spain, and since 1712 the violin virtuoso and concertmaster Johann Georg Pisendel (1687–1755). In 1710 the Czech Jan Dismas Zelenka (1679–1745) also joined the court's musicians, first as a double bassist and later as composer of the court's sacred music; then there were the two flutists Pierre-Gabriel Buffardin (ca. 1690–1768, in Dresden from 1715 to 1749) and his pupil Johann Joachim Quantz (1697–1773, in Dresden from 1716 to 1741). Other members of the court chapel were the famous Silesian lutenist Silvius Leopold Weiß (1686–1750, in Dresden from 1718) and Telemann's former music director in Eisenach Pantaleon Hebenstreit (1667–1750, in Dresden from 1714), a renowned virtuoso on the cymbal. Together with additional renowned musicians the orchestra reached a remarkable virtuosity, rising to become a model for many German court chapels. The music lexicon of the French enlightenment *Dictionnaire de la musique* even published the orchestra's seat-





ing plan, which today is a rare document of historical performance practice.

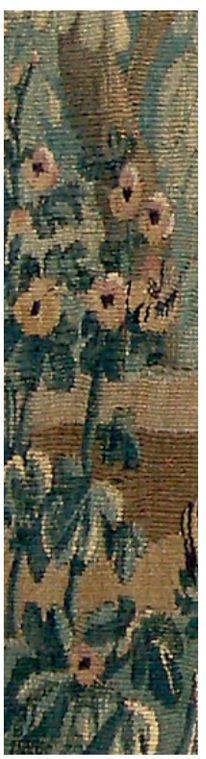
Telemann had already left a positive impression on the older members of the court chapel, who regularly visited the trade fairs in Leipzig, the largest town in the electorate. They certainly must have taken notice of the 21-year-old law student by the time of the New Year's Fair of 1703, when he gave a concert at the New Church with his Collegium musicum and conducted his first stage work, *Ferdinand und Isabella*, at the opera house. In his autobiography of 1718 Telemann recalled this occasion:

"The approval of the Dresden virtuosi, in whose play the delicacy of Italy and the vivacity of France come together; … this approval, I say, with which they honoured my performances, was not insignificant for my further advancement."

Looking through the contents of "Schrank No.II", the former repository of the Dresden court chapel's repertoire, one discovers about 140 instrumental compositions by Telemann from the time between about 1710 and the 1750s; among these are several autographs by the composer, which points to close personal ties. The selection presented here again contains a number of musical discoveries that easily match the artistic standard of the *Musique de table*.

The **Overture in B flat major** (TWV 55:B11) for strings, basso continuo and obbligato woodwind trio consisting of two oboes and bassoon is a kind of character overture. Its final movement, *L'espérance de Mississippi* induced the editor Adolf Hoffmann to associate the entire work with a historical stock exchange crash and to give it the title *La Bourse*. Indeed during





his years in Frankfurt/Main, an important financial centre for foreign exchange, Telemann was closely acquainted with Henrich Bartels, one of the "most distinguished Protestant bankers", who was also a gifted and passionate musician. Through Bartels Telemann probably heard some details about the occurrences at the stock exchange that the title alludes to: In the course of the year 1720 the price of the Mississippi Company's shares had crashed. Before this crash the Scottish financier John Law, who was in the service of the French regent, had raised a lot of money by issuing these shares. After the crash the shareholders' hopes were destroyed while the finances of the French state were rehabilitated. The "character movements" of the suite, *Le repos interrompu* (Disrupted Repose), *La guerre en la paix* (War within Peace), *Les vainqueurs vaincu* (Defeated Winners) and *La solitude associée* (Shared Solitude) juxtapose two contradictory abstract terms which are then treated as a musical contrast. The apparent comic intent in these movements turns into open political sarcasm when becoming specific – in this case leading to a jolly gavotte. This volte-face is typical of Telemann's subtle humour, writes Stephen Zohn, author of a new Telemann study.

The score of the **Overture in F major** (TWV 55:F12) is enhanced by the splendour of two horns whose sound is characterized by Johann Mattheson as "sweetly pompous". The horn players in Dresden came from neighbouring Bohemia at the time, where by the end of the 17th century a famous school of hornists had established itself. Its graduates combined the exploration of new ways of expression with the conquest of new ter-





ritories by eventually crowding out the privileged trumpeters in the domain of horn playing. The work displays superior compositional skills; in some details it is reminiscent of those overtures of 1736 (TWV 55: F1, Es1, D2) which include ad-libitum horns. For the following movements only few tempo indications and character specifications have been transmitted – either Telemann intended to leave these out so as to have the performers and listeners guess in order to sharpen their senses, or the copyist simply forgot to include the titles. Altogether this is enjoyable, sensual music which in some cases reveal the underlying standard dance types; occasional elegiac passages provide the work with welcome contrasts.

Tailoring his music to the artistic potential of the orchestra, Telemann provided Dresden with compositions that accommodated the Italian concerto style with its high level of virtuosity. Contemporaries welcomed these concert overtures as a compromise between the French and Italian style and thus as exemplary of a typically "German taste". The manuscript copy of the **Overture in E minor** (TWV 55:e10) for solo flute, strings and basso continuo also allows an oboe as solo instrument. The choice of the flute turns the piece into a sister work of the overture in A minor for recorder (TWV 55:a2) as well as of the overture in B minor for flute by Johann Sebastian Bach (BWV 1067). This affinity is not restricted to the disposition and sound of these overtures, however. It is found even in a number of structural details, which makes it hard to decide which of the three sisters might have been the first-born. Taking a close look at the imitations between the upper voice





and the bass in the final part of the E minor overture's opening movement, one might gain the impression that the piece anticipates the canon at the fifth of the Sarabande in BWV 1067. The Rigaudon, which encloses a lively rondo, a glockenspiel imitation (Carillon) in triple metre, which due to its hemiolas does not have a steady rhythmic flow, a solo aria (Air), a spirited Gigue, which is divided between soloist and chorus, and a Minuet with an alternativement structure demonstrate the great variety of this inspired and highly entertaining art characterized by lightness and accuracy.

The three remaining overtures play out these principles in ever new variants but favour the violin as solo instrument. This puts the concertmaster Pisendel to the fore, who by 1719 had become the key figure among Telemann's Dresden contacts.

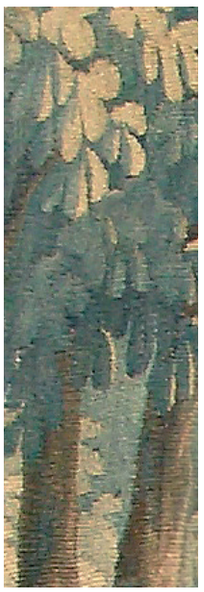
"Our acquaintanceship began when several months after my departure from Leipzig he arrived in that town. He came straight from the hands of Torelli, but he still demonstrated a patriotic attitude towards his fellow countrymen, for in a letter to me he spoke warmly of a new opera that I had left behind and in which the violin spoke quite loudly. Passing through Leipzig frequently, I became convinced of his honest mind, of which I would have much to say, and of his general human kindness" (from a letter by Telemann, published in *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, No.37, Leipzig, 1767).

The two Overtures for solo violin, strings and basso continuo in A major (TWV 55:A7) and G minor (TWV 55:g7) are remarkable discoveries. A large-scale opening movement centring on a concerto movement for solo violin with fugato ritornellos is fol-





lowed by a series of dance and character movements in a variety of types. As in the E minor overture, the preferred models are binary movements interspersed with solo passages, da capo forms with a concertato middle section, and rondos with inserted solo couplets. The **Overture in A major** has become accessible only recently, as because of water damage the autograph score had to be restored. The textual losses are marginal when considering that here a highly interesting composition has been retrieved from oblivion. The work is unique in Telemann's oeuvre in that the opening movement is followed by altogether six movements labelled "Invention". Strung together loosely, these "inspirations" employ the established concertato forms, but each movement is set in a different if related key, yielding an unusual, only seemingly random order. The principal key A major appears in the overture and invention No.6. Invention No.1 in D major is a bourrée in character and a rondo in form. No.2 is a modulating rondo in the relative key of F-sharp minor, and in fact a minuet in disguise. No.3, in the austere key of B minor, presents a short drama in three scenes: Against a dark unison theme (Grave) a shyly sensitive yet bright violin solo is heard, an irreconcilable confrontation. Next comes, like a bitter Falstaffian commentary (all fools!), a scornful, bourrée-like garrulous theme (Vite). No.4 ("avec douçeur" – softly), in 6/8-time and E major, seasons the gigue rhythms with swirling figures. No.5 presents itself as a stomping gavotte in A minor, its middle part demanding the soloist to use the bariolage technique on the A and E strings with sophisticated sound effects. From here it is only a small step to the last invention rounding off the work in A major.

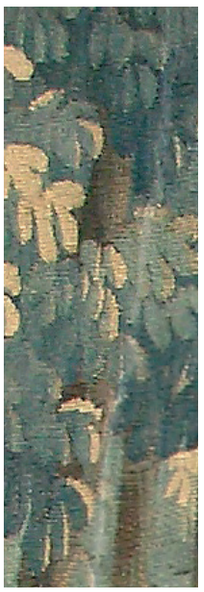




The manuscript score bears the date 1741, implying that Telemann composed this overture at the age of sixty, having acquired a certain wisdom.

Probably written considerably earlier, the **Overture in G minor** (TWV 55:g7) is more Italianate in style, yet here, too, the satirically inclined composer is moving off the beaten path. In the concerto movement of the overture the violin solo is accompanied by its own running comment: several times the orchestra harshly interrupts the violin interfering with the flow of the movement. From his correspondence with Pisendel Telemann knew that there were occasional clashes between the different nationalities represented in the Dresden court chapel: was he providing here the therapeutic music to alleviate ill humour within the chapel? This is only speculation, of course. The following movements with their beautiful solos – particularly the inserted "doubles" (Cajolerie, Loure, Gavotte and Minuet) – are quite demanding. The great variety of movement types probably becomes most apparent when taking a look at the subtly worked Rondeau, which in the returning main section allows the solo violin considerable creative liberty, and at the restrained Loure, whose G major double conveys a very different, more consoling mood.

Probably the most interesting work in this recording is the second **Overture in G minor** (TWV 55:g8), transmitted in Dresden in a manuscript copied in Hamburg between 1725 and 1738. This piece is unusual in two ways. First, it is written not for one but for two solo violins, which are contrasted with the tutti strings. In the overtures of the *Musique de table*, which occasionally are alluded to here, the two solo violins are





always juxtaposed with two wind instruments. Here their musical material is characterized by more typical string writing and faster tempos. The fugal theme appears again in a different shape in the overture in B minor (TWV 55:h4). This is also the case with the opening motif of the Passacaglia, possibly the most beautiful movement of this type written by Telemann. In the repeated variations, aspects of form and orchestration correspond with each other convincingly. The other unique feature is the three-voice texture of the ripieno, as the tutti does not include the viola. In other words, the overture is conceived only for solo and tutti violins with basso continuo. That despite the prevailing three-voice texture this is not a trio, is shown by the internal structure of the concertato movements, which draw their effect from the juxtaposition of solo and tutti. Throughout the piece convinces with the consistency of its musical ideas and the enchanting beauty of its sound, using restricted means to great effect.

Pisendel, who composed only few works himself and who may have performed this piece with one of his pupils, must have been very glad to receive this unexpected musical tribute from Telemann, for his strenuous daily service in church, chamber and concert generated an enormous demand for new repertoire. This need was increased even further following the early death of court capellmeister Johann David Heinichen (1683–1729). By putting Telemann's compositions on the performance plan, Pisendel for several decades turned Dresden into a centre for the reception of Telemann's music, which also had a lasting influence on the Dresden court chapel's aesthetics of sound and





musical taste. How very much Telemann felt indebted to the esteemed concertmaster, is expressed in a set of verses he wrote as an obituary upon Pisendel's death. Already the first stanza gives this artistic long-distance relationship a sentimental taste:

Friend! I may not kiss you any more,
For Death has wrenched you from me.
What a treasure have I lost!
What excellence has died with you!

If only to remember you,
My muse's trembling reed
Could condole with a moving song
For a tearful lamenting chorus.

In the end there remains an interesting question why Telemann never became court Kapellmeister in Dresden. But that is a different topic and will have to be reserved for future overture volumes.

Peter Huth, translated by Stephanie Wollny





Музыка для дрезденских господ-виртуозов

Собрание музыкальных рукописей, хранящееся в Дрездене, справедливо называют в числе сокровищ, которыми гордится этот город. Среди прочих сочинений здесь есть и пьесы, входившие в репертуар знаменитой придворной капеллы Дрездена – оркестра, который был основан более 450 лет назад и в 18 веке снискал громкую славу. Одним из покровителей капеллы был саксонский курфюрст Фридрих Август I (Август Сильный); он правил с 1694 по 1733 год, причем в 1697 году был избран польским королем. Такое повышение обязывало его иметь блестящий двор и вести соответствующий его рангу образ жизни, отчего и столица, и придворная капелла только выиграли.



Август с юных лет был знаком с самыми разными культурными традициями. Он много времени проводил за рубежом, хорошо знал утонченную придворную культуру Франции, разбирался в итальянском искусстве. Впрочем, в

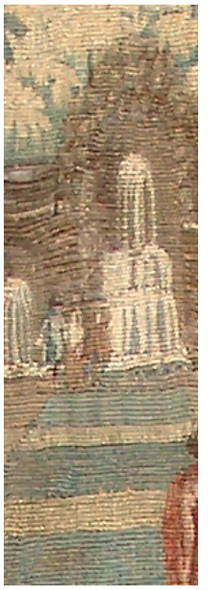


своих эстетических пристрастиях, в оценках музыки, драмы и оперы, он был так же непостоянен, как и в любовных увлечениях. При этом если художники-одиночки всецело зависели от благосклонности князя, то капелла, в которой работали и немецкие, и итальянские, и французские, а временами и чешские, и польские музыканты, удовлетворяла самым разным вкусам, а потому не знала перерывов в работе и постоянно развивалась.

Подобно тому, как в музее Grünes Gewölbe («Зеленый свод») он собрал превосходные драгоценности, в своем главном городе он объединил талантливейших музыкантов, так что некоторое время в Дрездене можно было видеть весьма необычный сплав европейских культур.

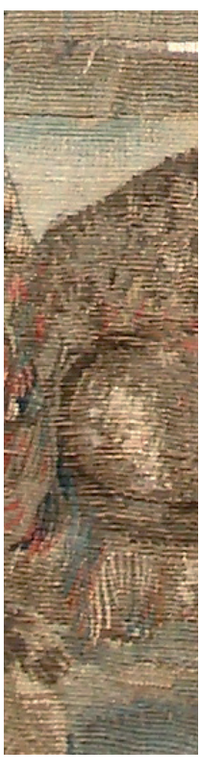
В то время среди исполнителей капеллы, где, вопреки распространенной практике, каждый мог посвятить себя только одному инструменту, было немало знаменитостей. Например, в оркестре играли гобоисты Франсуа ле Риш и Иоганн Кристиан Рихтер (первый жил в Дрездене с 1699 года, второй – с 1709-го). В 1709 году здесь начал работать концертмейстер и композитор Жан-Батист Волюмье (он был родом из испанских Нидерландов), а с 1712-го – скрипач-виртуоз и концертмейстер Иоганн Георг Пизендель. В 1710-м в Дрезден приехал Ян Дисмас Зеленка, который сначала стал контрабасистом придворного оркестра, а позднее проявил себя как композитор (сочинял духовную музыку). Кроме того, из исполнителей, работавших в капелле в первой половине 18 века, стоит назвать выдающихся флейтистов Пьера Габриэля Бюффардена и





его ученика Иоганна Иоахима Кванца, знаменитого силезского лютниста Сильвиуса Леопольда Вайса и легендарного Панталеона Хебенштрайта, который изобрел многострунный ударный инструмент, напоминающий цимбалы, и в игре на нем достиг невероятного мастерства. Это отнюдь не полный список ярких исполнителей, благодаря которым дрезденский ансамбль достиг значительного уровня и служил образцом для многих других немецких капелл. Французские просветители в словаре Dictionaire de la musique опубликовали даже план рассадки дрезденского оркестра, и в наши дни этот документ, одно из редких свидетельств подобного рода, представляет большой интерес для тех, кто вовлечен в историческое исполнительство.

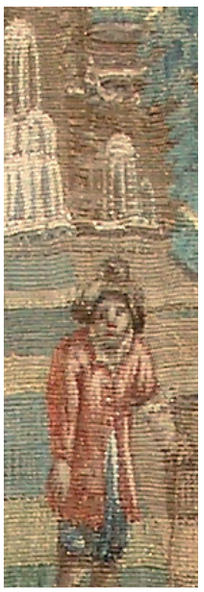
Телеман обратил на себя внимание старших музыкантов капеллы еще в то время, когда учился в Лейпциге, ведь они регулярно посещали торговые ярмарки в этом городе, который по числу жителей превосходил все другие города курфюршества. По крайней мере, на новогодней ярмарке 1703 года они непременно должны были узнать студента-юриста, которому тогда был 21 год: он выступал в Новой церкви со своим ансамблем Collegium musicum, а также дирижировал в театре оперой «Фердинанд и Изабелла», своим первым сочинением для лейпцигской сцены. В автобиографии 1718 года Телеман упоминает «одобрение почтенных господ виртуозов из Дрездена, искусство которых представляет собой самое средоточие итальянской деликатности и французской живости», и продолжает: «Это



их одобрение <...>, которым они почтили мое исполнение, немало помогло мне в дальнейшем».

Если просмотреть содержимое «Шкафа №2», где хранится старинный репертуар дрезденской придворной капеллы, то в числе других произведений мы найдем 140 инструментальных пьес Телемана, время написания которых варьируется примерно от 1710 до 1750 года; многие из них находятся здесь в виде рукописей, что как будто подчеркивает те живые, непосредственные отношения, которые сложились у композитора с этим оркестром. В подборке, представленной на этом диске, часть произведений записана впервые, так что мы можем говорить о новом их открытии, и заметим, что речь идет о пьесах, ни в чем не уступающих «Застольной музыке».

Увертюра си-бемоль мажор (TWV 55:B11) для струнного оркестра, бассо континуо и солирующего трио деревянных духовых (два гобоя и фагот) относится к характеристическим пьесам. Издатель Адольф Гофман, посмотрев на заглавие последней части («Упование на Миссисипи»), предположил, что увертюра связана со знаменитым биржевым крахом компании «Миссисипи», и назвал произведение «Биржа». Это предположение не лишено оснований. Известно, например, что во Франкфурте-на-Майне, городе, который играл важную роль в установлении валютного курса, у Телемана был друг, «благороднейший банкир-лютеранин» Генрих Бартельс. Он был одаренным, страстным музыкантом. Благодаря общению с Бартельсом Телеман мог знать не только об основных событиях, но и о подроб-





ностях биржевой жизни. В 1720-е годы резко упал курс акций «Миссисипи». На выпуске этих акций сделал большие деньги финансовый жонглер шотландец Джон Лоу, состоявший на службе у французского регента. После падения курса все надежды акционеров рухнули, но в целом афера Джона Лоу оказала оздоровляющее воздействие на экономику Франции.



В первых частях сюиты («Нарушенное спокойствие», «Война в мирное время», «Побежденные победители», «Одиночество вместе») каждая пьеса объединяет два противоположных образа, и они получают контрастное музыкальное воплощение. Телеман стремился достичь комического эффекта, причем в данном случае комическое обернулось политическим сарказмом и дало повод, в частности, для веселого гавота. Подобные резкие повороты, полностью переворачивающие все предшествующее, – одна из особенностей стиля Телемана, обусловленная его своеобразным чувством юмора (наблюдение Стефана Цона, автора новейшего исследования об инструментальной музыке Телемана).



Увертюра фа мажор (TWV 55:F12) наделена особым блеском благодаря участию двух валторн (тут невольно вспоминается, что Иоганн Маттезон называл тембр валторны «приятно-помпезным»). Валторнисты, работавшие в то время в Дрездене, происходили из соседнего чешского королевства, которое уже к концу 17 столетия славилось школой исполнителей на этом инструменте. Ее выпускники связывали освоение новых выразительных возможностей с

расширением географических сфер своего влияния, причем валторна постепенно отвоевывала у трубы статус привилегированного инструмента. Сочинение Телемана кажется совершенно зрелым; в некоторых деталях оно напоминает увертюры 1736 года (TWV 55: F1, Es1, D2), которые допускают использование валторны по желанию исполнителей, ad libitum. Интересно, что в пьесах, следующих за увертюрой (TWV 55:F12), почти нет ремарок, касающихся темпа или характера произведений; мы не знаем, с чем это связано: может быть, Телеман хотел загадать загадку исполнителям и слушателям, надеясь, что они особенно внимательно отнесутся к этой музыке, а может быть, копиист просто забыл переписать авторские обозначения. Как бы то ни было, перед нами приятная, радующая слух музыка, в которой изредка угадываются известные танцевальные жанры и которая не лишена контраста благодаря возникающему порой элегическому настроению.

Учитывая огромные артистические возможности оркестра, Телеман временами посылал в Дрезден произведения, написанные в концертном итальянском стиле, в которых музыканты могли бы блеснуть и продемонстрировать виртуозное мастерство. Это прежде всего концертные увертюры, в которых современники ценили сближение французской и итальянской традиций и в то же время видели образец «немецкого вкуса». Одно из таких произведений – **Увертюра ми минор** для флейты (или гобоя), струнных и континуо (TWV 55:e10). Если исполнять ее с солирующей флейтой, она оказывается удивительно близка к Увертюре





ля минор с солирующей блокфлейтой (TWV 55:a2) и Оркестровой сюите Баха (BWV 1067). К сожалению, мы не знаем, какая из этих трех сестер появилась первой, а музыка не дает оснований для сколько-нибудь уверенных догадок: сходство этих произведений отнюдь не ограничивается общей концепцией и тембром солирующего инструмента, но проявляется и в частностях, даже в деталях структуры; например, имитации в обрамляющих голосах в завершении первой части увертюры Телемана (TWV 55:e10) отчетливо напоминают канон в квинту из Сарабанды в Оркестровой сюите Баха.



Завершая разговор об Увертюре ми минор, заметим, что и Ригодон, обрамляющий непоседливое Рондо, и Карийон, и Ария, и подвижная Жига, в которой сопоставляются солисты и «хор», и Менуэт – все эти вдохновенные и увлекательные пьесы не могут не восхищать легкостью и меткостью воплощения различных стилей.

В трех других увертюрах, представленных на диске, мы тоже увидим сочетание разных стилей, хотя эта идея каждый раз принимает новый облик. Солирующую партию в них играет скрипка, и поэтому теперь в поле нашего зрения оказывается концертмейстер дрезденской капеллы Иоганн Георг Пизендель. Именно он примерно с 1719 года, хотя, может быть, и несколько раньше, полностью определял характер отношений Телемана и дрезденского оркестра.



«Наше знакомство случилось вскоре после того, как он прибыл в Лейпциг, а это было спустя несколько месяцев после моего отъезда из этого города. Он приехал туда от

Торелли; тем не менее к своим соотечественникам он питал патриотические чувства и в письме ко мне хорошо отозвался о новой, оставленной мною после отъезда опере, где скрипке была отведена сравнительно большая роль. Часто бывая в Лейпциге проездом, я убедился в том, что он был честным и добросовестным, и об этом я многое мог бы рассказать – не меньше, чем о его всеобъемлющей любви к людям» (из письма Телемана, опубликованного в «Еженедельных новостях и заметках о музыке», №37, Лейпциг, 1767).

Запись увертюр ля мажор (TWV 55:A7) и соль минор (TWV 55:g7) для солирующей скрипки, струнных и бассо континуо – событие, безусловно заслуживающее внимания. В обоих произведениях вслед за первой частью, написанной с большим размахом (в центре оказывается концертный эпизод с солирующей скрипкой и имитациями в ритурнелях), следуют бальные и характерные танцы весьма разнообразные по структуре. Двухчастная форма с повторением частей, форма с репризой da capo и концертной средней частью, рондо с куплетами для солирующего инструмента – как и в Увертюре ми минор, композитор использует здесь все эти типичные для того времени модели.

Увертюра ля мажор стала доступна лишь недавно, так как рукопись сильно пострадала от влаги и подлежала реставрации. Утрата части нотного текста привела к тому, что это сочинение, в высшей степени интересное, оставалось забытым. Сюита состоит из 6 частей, которые Телеман назвал инвенциями, причем это единственный раз, когда он





PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA


Castle Rock

прибегнул к такой структуре цикла, других подобных примеров в его творчестве нет. Непринужденно нанизанные друг на друга, эти пьесы написаны в типичных формах, но каждая – в своей тональности (крайне необычный принцип, только кажущийся случайным). Основная тональность ля мажор появляется в обрамляющих частях, увертюре и 6-й инвенции. Первая инвенция написана в ре мажоре и представляет собой бурре в форме рондо. Вторая инвенция – в тональности фа-диез минор, на сей раз в форме рондо замаскирован менуэт. Третья инвенция, в терпком си миноре, представляет собой драматический этюд в трех сценах, причем в каждой из этих сцен появляются одни и те же действующие лица: мрачноватая унисонная тема Grave, застенчивое соло скрипки и болтливая, насмешливая тема в характере бурре (Vite); противостояние первых двух образов не находит разрешения, и третья тема здесь напоминает скорее горьковатый комментарий в духе Фальстафа. Четвертая инвенция (avec douçeur, с нежностью) – в размере 6/8 и тональности ми мажор; во вращающихся фигурациях угадывается ритм жиги. В Пятой инвенции мы слышим тяжело топочущий гавот в ля миноре, в средней части которого, отведенной солистам, используется быстрое чередование двух смежных струн, открытой и укорачиваемой (такой прием получил название «бариолаж»). Отсюда недалеко до основной тональности ля мажор, которая возвращается в последней инвенции. На первой странице рукописи стоит дата – 1741 год: Телеман сочинил это произведение, будучи уже умудренным жизнью шестидесятилетним музыкантом.



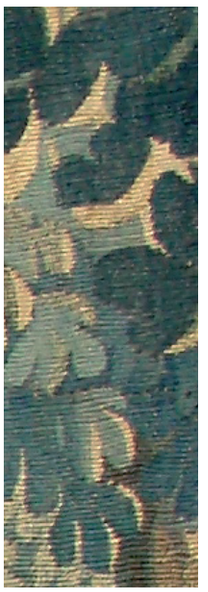




Увертюра соль минор, безусловно написанная раньше, в общих чертах следует итальянскому канону, но Телеман, любивший сатирические краски, и здесь избегает проторенных путей. Например, в концертной части увертюры он не оставляет соло скрипки без немедленного комментария: оркестр не дает солистке договорить, многократно вмешиваясь и прерывая ее речь. Из переписки с Пизенделем Телеман знал, что в дрезденской капелле исполнители разных национальностей отнюдь не всегда хорошо ладят. Не имел ли он в виду нечто вроде терапевтической пьесы, восстанавливающей спокойствие в ансамбле? Впрочем, это всего лишь догадки. А многообразие характеров отдельных частей этой сюиты, пожалуй, можно представить себе, взглянув хотя бы на нежное Рондо (где скрипке уже в рефрене дозволено предстать в облике настоящей солистки) и сдержанный Лур (вариант которого в тональности соль мажор имеет особый, утешительный оттенок).

Огромный интерес представляет также исполнение второй **Увертюры соль минор** (TWV 55:g8); в Дрездене до наших дней сохранилась рукописная копия, которая была сделана в окрестностях Гамбурга где-то между 1725 и 1728 годами. Это произведение замечательно прежде всего по двум причинам. Во-первых, здесь не одна, а две солирующих скрипки. В связи с этим кажется уместным вспомнить, что, например, в увертюрах из «Застольной музыки», отблеск которых улавливается в очертаниях этой музыки, две солирующие скрипки неизменно сопоставляются с двумя деревянными духовыми инструментами. Здесь







такого чередования нет, и по характеру солирующих партий можно уверенно сказать, что они предназначены именно для скрипок.

Вторая особенность этой увертюры заключается в том, что сопровождение написано для трехголосного ансамбля (а не четырехголосного, как обычно): в партитуре нет альтов. Таким образом, увертюра задумана для солирующих и оркестровых скрипок, которые поддерживает бас. При этом имеется в виду именно трехголосный оркестр, а не трио солистов, это видно из строения концертных частей, в которых предполагается сопоставление соло и тутти. Звучит такой ансамбль чарующе красиво, а изложение мысли при этом остается ясным и связным, так что довольно скромными средствами в этой увертюре достигается большая сила воздействия. Должно быть, Пизендель, который сам сочинял сравнительно мало, а эту вещь мог играть с кем-нибудь из своих учеников, был рад такому добровольному музыкальному приношению. Ведь в его обязанности входили и ежедневная служба в церкви, и занятия камерной и концертной музыкой – он жил в постоянном радении о вверенном деле, и ему все время требовался новый репертуар, причем эта потребность возросла еще больше после ранней смерти придворного капельмейстера Иоганна Давида Хайнихена (1683–1729). Многократно пополняя репертуар капеллы сочинениями Телемана, Пизендель способствовал тому, что в Дрездене узнали и полюбили этого композитора, и без всякого преувеличения можно сказать, что Телеман заметно повлиял на эстетиче-

ские взгляды и вкус музыкантов придворного оркестра. Когда Пизендель умер, Телеман отозвался на это событие в стихах, и уже первые строки его эпитафии, в которых слышны щемящие нотки, дают понять, насколько велико в нем было чувство признательности к высоко ценимому концертмейстеру.

Друг! Мне больше не целовать тебя,
Потому что смерть отрывает тебя от меня.
Какое сокровище мне приходится терять!
Сколько прекрасного умерло с тобой!
Позволь же, в дар твоей памяти
Трепетная свирель моей музы
Принесет эту трогательную песню
Для плачущего, стенающего хора.

И наконец, остается еще один вопрос: почему Телеман не стал придворным капельмейстером дрезденской капеллы? Но это совсем иная тема, которая будет раскрыта в дальнейших комментариях к записям увертюр Телемана.

Петер Хут, перевод Анны Андрушкевич





Musik für die Herren Virtuosen in Dresden

Zu den Kunstschätzen Dresdens zählt eine Sammlung von Musikhandschriften, die in einigen Teilen auf das Repertoire der vor über 450 Jahren gegründeten, seit dem 18. Jahrhundert weltberühmten Hofkapelle zurückgeht. Einer ihrer Förderer, der sächsische Kurfürst Friedrich August I., genannt August der Starke, er regierte von 1694 bis 1733, hatte sich im Jahre 1697 zum polnischen König wählen lassen. Im feudalen Herrschaftsverständnis zog diese Standeserhöhung eine Steigerung der Prachtentfaltung nach sich, von der auch die Residenzstadt und ihre Hofkapelle profitierte. August war in reicher kultureller Tradition aufgewachsen. Auslandsaufenthalte hatten ihn empfänglich gemacht für die verfeinerte höfische Kultur Frankreichs wie auch für die italienische Kunst. Ähnlich wechselhaft wie in seinen Liebschaften war er in seinen ästhetischen Vorlieben, in der Musik, in Schauspiel und Oper offen für Veränderung. Während vor allem die darstellenden Künstler von der Gunst des Fürsten



abhingen, konnte sich die traditionsreiche Hofkapelle, bestehend aus deutschen, italienischen, französischen, bald auch böhmischen und polnischen Musikern, kontinuierlich entwickeln. Wie seinem Grünen Gewölbe die schönsten Kleinodien so verleibte der König seinem Hofstaat die außergewöhnlichsten Talente ein und machte Dresden für einige Zeit zum Schmelztiegel europäischer Kultur.

Die Musiker der Hofkapelle konnten sich ganz einem Instrument widmen. Berühmte Mitglieder waren zu jener Zeit die Oboisten François le Riche (in Dresden von 1699–1733) und Johann Christian Richter (1689–1744, ab 1709 in Dresden). Hier wirkten seit 1709 der aus den spanischen Niederlanden stammende Konzertmeister und Komponist Jean-Baptiste Volumier (um 1670–1728) und seit 1712 der Violinvirtuose und Orchestererzieher Johann Georg Pisendel (1687–1755). Seit 1710 gehörte der Tscheche Jan Dismas Zelenka (1679–1745), zunächst als Kontrabassist, später als Compositeur der Hofkirchenmusik dazu, ferner die beiden Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin (ca. 1690–1768, von 1715 bis 1749 in Dresden) und dessen Meisterschüler Johann Joachim Quantz (1697–1773, von 1716 bis 1741 in Dresden). Hier wirkten der berühmte schlesische Lautenist Silvius Leopold Weiß (1686–1750, in Dresden ab 1718) und Telemanns einstiger Eisenacher Musikdirektor Pantaleon Hebenstreit (1667–1750, in Dresden seit 1714), letzterer als bewunderter Spieler des Cymbals, eines von ihm selbst verbesserten Hackbretts. Mit weiteren namhaften Musikern erreichte der Klangkörper ein beachtliches Niveau und stieg zum Muster vieler deutscher Hofkapellen auf. Das





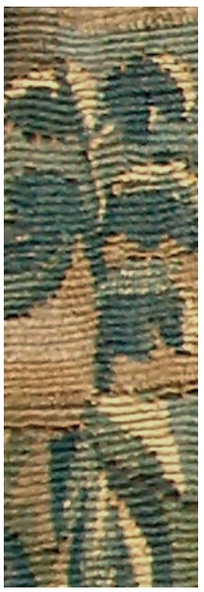
Musiklexikon der französischen Aufklärung *Dictionaire de la musique* druckte sogar den Orchestersitzplan ab, heute ein rares Dokument historischer Aufführungspraxis.

Telemann war schon den älteren Kapellmitgliedern aufgefallen, die regelmäßig die Handelsmessen in Leipzig, der volkreichsten Stadt des Kurfürstentums, besuchten. Spätestens in der Neujahrsmesse 1703 dürften sie dort den einundzwanzigjährigen Jurastudenten erlebt haben, der mit seinem Collegium musicum in der Neukirche konzertierte und im Opernhaus sein erstes Bühnenwerk „Ferdinand und Isabella“ dirigierte. In der Autobiographie von 1718 erinnerte sich Telemann daran:

„Die Approbation derer Herren Virtuosen in Dreßden / bey denen die Delikatesse Welschlandes / und Franckreichs Lebhafftigkeit / als in einem Mittel-Puncte zusammen kommt; … dieser ihre Approbation, sage ich / wormit sie meine Executionen beehreten / halff allhier nicht wenig zu meinem ferneren Fortgange.“

Sieht man den Inhalt von „Schrank No. II“, dem einstigen Aufbewahrungsort des Repertoires der Dresdner Hofkapelle, durch, entdeckt man etwa 140 Instrumentalkompositionen Telemanns, deren zeitliche Überlieferung von ungefähr 1710 bis in die 1750er Jahre reicht, darunter mehrere in der Handschrift des Komponisten, was eine enge persönliche Beziehung unterstreicht. In der hier vorliegenden Auswahl sind wieder Entdeckungen zu erleben, die dem künstlerischen Anspruch der „Tafelmusik“ in nichts nachstehen.

Die **Ouvertüre B-Dur** (TWV 55:B11) für Streichorchester, Basso continuo und obligates Holzbläsertrio, bestehend aus zwei





Oboen und Fagott, ist eine Art Charakterouvertüre. Ihr Finalsatz, *L'espérance de Mississippi* (Hoffnung auf/vom Mississippi), veranlasste den Herausgeber Adolf Hoffmann, das ganze Werk mit einem historischen Börsenkrach in Verbindung zu bringen und ihm den Titel *La Bourse* zu geben. In Frankfurt am Main, wichtiger Finanzplatz für Valuta-Wechselkurse, war Telemann tatsächlich mit einem der „fürnehmsten Evangelischen Banquiers" befreundet. Dieser Henrich Bartels war zugleich ein begabter, passionierter Musiker. Durch ihn dürfte Telemann mit den Hintergründen jener Ereignisse an der Börse bekannt gewesen sein, auf die der zitierte Satztitel anspielt: Im Laufe des Jahres 1720 war der Kurs der Mississippi-Aktien abgestürzt. Mit ihrer Emission hatte der in Diensten des französischen Regenten stehende schottische Finanzjongleur John Law zuvor viel Geld eingesammelt. Nach dem Sturz waren die Hoffnungen der Aktionäre vernichtet, die Staatsfinanzen Frankreichs dagegen saniert. Die „Charaktersätze" der Suite: *Le repos interrompu* (Ruhelose/Unterbrochene Ruhe), *La guerre en la paix* (Krieg im Frieden), *Les vainqueurs vaincu* (Besiegte Sieger), *La solitude associé* (Gemeinschaftliche Einsamkeit) stellen stets zwei abstrakte Begriffe gegensätzlicher Bedeutung zusammen, die musikalisch kontrastierend gestaltet werden. Zielt hier die Absicht des Autors schon aufs Komische, schlägt sie bei der Wendung ins Konkrete in politischen Sarkasmus um, hier Anlass für eine lustige Gavotte. Diese, den vorgegebenen Rahmen sprengende Volte ist, wie Stephen Zohn, Autor einer neuen Telemann-Studie schreibt, bezeichnend für Telemanns hintergründigen Humor.





Die **Ouvertüre F-Dur** (TWV 55:F12) wird veredelt vom Glanz zweier Hörner, deren Klang Johann Mattheson als „lieblich-pompeus“ charakterisierte. Die damaligen Dresdner Hornisten kamen aus dem benachbarten Böhmen, wo sich bereits zum Ende des 17. Jahrhunderts eine bedeutende Hornschule etabliert hatte. Ihre Absolventen verbanden das Erobern neuer Ausdrucksbereiche mit dem Erobern neuer geographischer Einflusssphären, indem sie die Domäne des Hornblasens allmählich den privilegierten Trompetern abjagten. Das Werk macht kompositorisch einen „reifen“ Eindruck; in einigen Details steht es den Ouvertüren (TWV 55: F1, Es1, D2) von 1736 nahe, die über ad-libitum-Hörner verfügen. Für die Folgesätze sind nur wenige Tempo- oder Charakterangaben überliefert, sei es, dass Telemann die Interpreten und Hörer rätseln lassen und so ihre Sinne schärfen wollte, sei es, dass der Abschreibende vergaß, die Titel mitzukopieren. Es handelt sich durchweg um eine vergnügliche, sinnenfreudige Musik, durch die in einigen Fällen die stehenden Tanztypen hindurchscheinen; ihre bisweilen elegischen Züge verleihen dem Werk erwünschte Kontraste.

Dem künstlerischen Potential des Orchesters angemessen, konnte Telemann Werke nach Dresden senden, die dem konzertierenden italienischen Stil und damit der Virtuosität Raum geben. Hier handelt es sich um Konzertouvertüren, die von den Zeitgenossen als Annäherung des französischen und des italienischen Gouts begrüßt, als exemplarisch für einen „deutschen Geschmack“ angesehen und zum Muster erhoben wurden. Die Handschrift der **Ouvertüre e-Moll** (TWV 55:e10) für Soloflöte, Streicher und Basso continuo lässt als





Soloinstrument auch eine Oboe zu. Die Entscheidung für die Flöte macht das Werk zu einer veritablen Schwester der Ouvertüre a-Moll für Blockflöte (TWV 55:a2) und auch der Ouvertüre h-Moll für Querflöte von Johann Sebastian Bach (BWV 1067). Die Verwandtschaft erschöpft sich nicht in Konzept und Klang. Sie findet sich bis in strukturelle Einzelheiten, die es zweifelhaft machen, welche der drei Schwestern die Erstgeborene gewesen sein könnte. Verfolgt man die Imitationen zwischen Ober- und Fundamentstimme im Schlussteil des eröffnenden e-Moll-Ouvertürensatzes, glaubt man schon den Quintkanon der Sarabande in BWV 1067 vorauszuhören. Der Rigaudon, mit einem quirligen Rondeau in der Mitte, eine Glockenspielimitation (Carillon) im Dreivierteltakt, die infolge von Hemiolen nicht ganz rund läuft, eine Soloarie (Air) in zweiteiliger Reprisenform, eine muntere Gig, die zwischen Vorspieler und Chor differenziert, und ein Menuet mit Alternativement-Folge künden von den mit Leichtigkeit und Treffsicherheit beherrschten Spielarten einer geistreichen und unterhaltsamen musikalischen Kunst.

Die drei übrigen Ouvertüren führen diese Prinzipien in immer neuen Varianten vor, nur dass sie als Soloinstrument die Violine favorisieren. Damit rückt Konzertmeister Pisendel in den Focus, der für Telemanns Beziehung nach Dresden spätestens ab 1719 zur Schlüsselfigur wurde.

„Unsere Bekanntschaft entstand, da er etliche Monathe nach meinem Abschiede aus Leipzig daselbst angelanget war. Er kam aus den Händen eines Torelli dahin; zeigte aber doch eine patriotische Gesinnung gegen seine Landsleute, da er eine von mir





zurückgelassene neue Oper, worinn die Violine ziemlich laut sprach, in einem Briefe an mich, für etwas rechtes erklärete. Meine Hin- und Herreisen durch Leipzig belehrten mich von seinem redlichen Gemüthe, wovon ich viel zu sagen hätte, wie nicht weniger von seiner allgemeinen Menschenliebe.“ (aus einem Brief Telemanns, abgedruckt in: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Nr.37, Leipzig 1767)

Mit den beiden Ouvertüren für eine Solo-Violine, Streicher und Basso continuo in A-Dur (TWV 55:A7) und in g-Moll (TWV 55:g7) sind zwei bemerkenswerte Entdeckungen gelungen. Einem großangelegten Eröffnungsstück, dessen Zentrum ein Soloviolinkonzertsatz mit fugierten Ritornellen bildet, folgen Tanz- und Charaktersätze von unterschiedlicher Bauart. Zweiteilige Reprisenform mit eingesprengten Soli, Da-Capo-Form mit konzertierendem B-Teil, Rondeau mit eingeschobenen Solo-Couplets sind, wie schon in der Ouvertüre e-Moll, auch hier die gängigen Modelle.

Die **Ouvertüre A-Dur** ist erst seit Kurzem wieder zugänglich, da das Manuskript, durch Feuchtigkeit stark angegriffen, restauriert werden musste. Die Textverluste haben sich gegenüber dem Wiedergewinn eines hochinteressanten Werkes als marginal erwiesen. Es tritt mit einem Schweif von sechs als „Invention“ bezeichneten Stücken, singulär in Telemanns Schaffen, auf. Diese zwanglos aneinander gereihten „Einfälle“ nutzen zwar die bekannten konzertanten Formen, doch steht jeder Satz in einer anderen, verwandten Tonart, ein ungewöhnliches, nur scheinbar willkürliches Ordnungsprinzip. In der Grundtonart A-Dur sind die Ouvertüre und Invention Nr.6 ver-





fasst. Invention Nr.1 steht in D-Dur, dem Charakter nach eine Bourrée, der Form nach ein Rondeau. Nr.2 ist ein Modulations-Rondeau im terzverwandten fis-Moll, ein verkapptes Menuet. Nr.3, in herbem h-Moll, führt ein Dramolett in drei Szenen auf: Von einem dunklen Unisono-Thema (Grave) hebt sich ein schüchtern-sensibles, aber lichtes Violinsolo ab, eine unlösbare Konfrontation. Wie ein bitterer Kommentar im Falstaffschen Sinn (alles Narren!) folgt diesem Antagonismus ein spöttisches, bourréehaft-geschwätziges Thema (Vite). Nr.4 („avec douçeur" – mit Süße/Sanftheit), im 6/8-Takt in E-Dur und in zwei Reprisenteilen, würzt die Gigue-Rhythmen mit Drehfiguren. Nr.5 präsentiert sich als eine stampfende Gavotte in a-Moll, die im Mittelteil vom Solisten ein klanglich raffiniertes Bariolage-Spiel auf a- und e-Saite verlangt. Von hier ist es ein kleiner Schritt zum abrundenden A-Dur der letzten Invention. Das Manuskript trägt auf der ersten Seite die Jahreszahl 1741, Telemann hätte sie demnach als Sechzigjähriger mit einer gewissen Lebensweisheit komponiert.

Die **g-Moll-Ouvertüre** (TWV 55:g7), sicherlich um einiges früher entstanden, ist italienischer gesinnt, doch geht der satirisch veranlagte Komponist auch hier keinen ausgetretenen Weg. Zumindest im Konzertsatz der Ouvertüre liefert er den Kommentar zum Geigensolo gleich mit: Mehrmals mischen sich die Begleitenden, den Fluss des Satzes schroff unterbrechend, ein. Telemann war durch die Korrespondenz mit Pisendel bekannt, dass das Miteinander der unterschiedlichen Nationalitäten in der Dresdner Kapelle nicht immer ungetrübt war: Lieferte er hier Therapiemusik zum Abbau von Verstim-

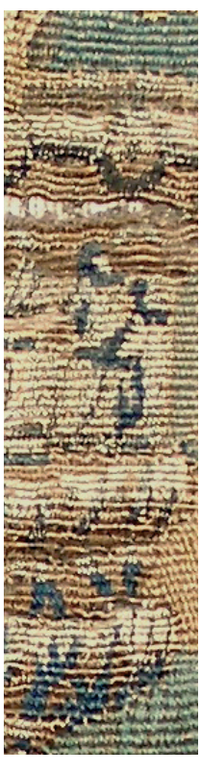




mungen im Ensemble? Das ist nichts als eine Spekulation. Es folgen Sätze, die den Solisten, zumeist in alternativen Double-Sätzen (Cajolerie, Loure, Gavotte und Menuet) mit wunderschönen, anspruchsvollen Soli fordern. Die Vielfalt der Satzcharaktere wird vielleicht am deutlichsten im Blick auf das subtile Rondeau, das der Solovioline schon im wiederkehrenden Hauptsatz solistische Gestaltung erlaubt, und die gezügelte Loure, deren G-Dur-Double wieder ganz andere, tröstlichere Töne anschlägt.

Die wohl interessanteste Entdeckung dieser Einspielung ist die zweite **Ouvertüre in g-Moll** (TWV 55:g8), die in einer Abschrift von Hamburger Provenienz aus der Zeit zwischen 1725 und 1738 in Dresden vorliegt. In zweierlei Weise fällt sie aus dem Rahmen: Sie hat nicht eine, sondern zwei Solo-Violinen, die den übrigen Streichern gegenüberstehen. In den Ouvertüren der „Tafelmusik“, die hier klanglich aufscheinen, sind den beiden Solo-Violinen stets zwei Blasinstrumente gegenübergestellt. Hier ist ihr musikalisches Material stärker durch Streicheridiomatik, auch durch schnellere Tempi geprägt. Das Fugenthema taucht in veränderter Gestalt in der Konzertouvertüre h-Moll (TWV 55:h4) wieder auf. Das trifft auch auf das Anfangsmotiv der Passacaglia zu, der vielleicht schönste Satz dieses Typs bei Telemann; in den zwiefachen Durchläufen der Variationen korrespondieren Aspekte der Form und der Besetzung auf überzeugende Weise miteinander. Das andere Alleinstellungsmerkmal ist die Dreistimmigkeit des Ripienos, da das Tutti keine Bratsche vorsieht. Die Ouvertüre ist also nur für Solo- und Tutti-Violinen nebst Basso continuo





konzipiert. Dass es sich trotz der vorherrschenden Dreistimmigkeit nicht um ein Trio handelt, zeigt die innere Struktur der konzertierenden Sätze, die ihre Wirkung aus der Differenzierung von Tutti und Solo beziehen. Überall herrscht hier gedankliche Konsistenz in den musikalischen Ideen und bestrickende Schönheit im Klang, werden mit geringen Mitteln große Wirkungen erzielt.

Pisendel, der selbst nur wenig komponierte, und der dieses Werk mit einem Schüler musiziert haben könnte, muss über Telemanns freiwilligen musikalischen Tribut hoch erfreut gewesen sein, denn der tägliche Dienst in Kirche, Kammer und Konzert erzeugte neben hohem Dienstaufkommen einen enormen Repertoirebedarf. Der verstärkte sich noch durch den frühen Tod des Hofkapellmeister Johann David Heinichen (1683–1729). Indem Pisendel Werke von Telemann auf den Musizierplan setzte, hat er Dresden über mehrere Jahrzehnte zu einem Ort der Telemann-Pflege gemacht und durch sie die Klangästhetik und den Geschmack der Dresdner Hofkapelle nachhaltig beeinflusst. Wie sehr sich Telemann dem geschätzten Konzertmeister verpflichtet fühlte, geht aus seinem in Versen verfassten Nachruf auf den Tod Pisendels hervor. Schon die erste Strophe verleiht dieser künstlerischen Fernbeziehung eine sentimentale Note.

Freund! Ich soll dich nicht mehr küssen,
Denn der Tod entreißt dich mir.
Welch ein Kleinod muß ich missen!
Wieviel Trefflichs starb mit dir!





Wüßte deinem Angedenken
Meiner Muse bebend Rohr
Doch ein rührend Lied zu schenken,
Für ein weinend Klagechor.

Schließlich bleibt die drängende Frage, weshalb Telemann nicht Dresdner Hofkapellmeister geworden ist. Das aber ist ein anderes Thema, das künftigen Ouvertüren-Bänden vorbehalten bleiben muss.

Peter Huth





PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA

SERGEY FILCHENKO **solo violin** (disc I: tracks 1–7), **1st violin** (disc I: tracks 8–20, disk II: tracks 1–19) J. Stainer “In Abβam prope Oenipontum”, Austria, 1678

MARINA KATARZHNOVA **solo violin** (disc II: tracks 7–12), **1st violin** (disc I: tracks 1–20, disk II: tracks 1–6, 13–19) D. Yarovoy “Justina”, Moscow, 1970 / after A. Stradivari, Italy, early 18th century

DMITRY LEPEKHOV **solo violin** (disc I: tracks 14–20), **1st violin** (disc I: tracks 1–13, disk II: tracks 1–19) M. Neuner, Mittenwald, 1793

DMITRY SINKOVSKY **1st violin** (disc I: tracks 8–13) F. Ruggieri, Cremona, 1680

TATYANA FEDYAKOVA **1st violin** (disc I: tracks 8–13), **2nd violin** (disc I: tracks 1–7, 14–20, disc II: tracks 1–19) Anonym, late 18th century

IVAN TITOV **2nd violin** J. Germaloff, Russia, 19th century / after the instrument labeled “Neukirchen, 1781”

PAVEL FILCHENKO **solo violin** (disc I: tracks 1–7), **2nd violin** (disc I: tracks 8–20, disk II: tracks 1–19) F. Kotiš, Czechia, mid-19th century / after A. Stradivari “Imperator”, Italy, early 18th century

VLAD PESSIN **2nd violin** R. Naumov, St Petersburg, 2010 / after A. Stradivari, Cremona, 1705

JURY VDOVITCHENKO **viola** (disc I: tracks 8–20, disk II: tracks 1–19) Anonym, Tirol, 1792

SERGEY TISCHENKO **viola** (disc I: tracks 8–20, disk II: tracks 1–19) T. Podgornyi, Moscow, Russia, 1956 / after A. Stradivari, Italy, early 18th century

PAVEL SERBIN **cello** J. Guanini, Viacenza, 1731

ALEXANDER GULIN **cello** E. Meinel Meisterwerkstatten Musima, Germany, 1970s / after A. Stradivari, Italy, late 17th century

MIKHAIL KHOKHLOV **double bass** Anonym, Germany, 1840s

OLGA IVUSHEYKOVA **solo transverse flute** (disc II: tracks 1–6) S. Beck, Berlin, 2008 / after J.J. Quantz, Prussia, ca.1750

PHILIPP NODEL **solo oboe** (disc I: tracks 8–13), **oboe** (disc II: tracks 13–19) M.&F. Ponseele, Damme, Belgium, 2002 / after T. Stanesby Junior, London, ca.1720

SVETLANA USACHEVA **solo oboe** (disc I: tracks 8–13), **oboe** (disc II: tracks 13–19) M.&F. Ponseele, Damme, Belgium, 2002 / after T. Stanesby Junior, London, ca.1720

MIKHAIL SHILENKOV **solo bassoon** (disc I: tracks 8–13), **bassoon** (disc II: tracks 13–19) G. Wolf, Kronach, Germany, 1997 / after «HKICW», ca.1700

RENÉE ALLEN **natural horn** (disc II: tracks 13–19) D. Kunst, Bremen, Germany, 2010 / after P. Schmidt, Germany, ca.1730

FYODOR YAROVOY **natural horn** (disc II: tracks 13–19) D. Kunst, Bremen, Germany, 2010 / after P. Schmidt, Germany, ca.1730

OLGA MARTYNOVA **harpsichord** Von Nagel Workshop, Paris, 1995 / after N.&F. Ianchet, Paris, 1730

PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA





PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA





DMITRY LEPEKHOV violin
OLGA IVUSHEYKOVA transverse flute
MARINA KATARZHNOVA violin



Top left:
SERGEY FILCHENKO violin
PAVEL FILCHENKO violin

Bottom left:
FYODOR YAROVOY natural horn
RENÉE ALLEN natural horn

PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA



SVETLANA USACHEVA oboe
PHILIPP NODEL oboe
MIKHAIL SHILENKOV bassoon



The Pratum Integrum orchestra performs with authentic instruments. The Latin name translates as 'unmown meadow' and refers to their broad-ranging repertoire from the Baroque and Classical periods, about which little is known to this day. This is the only orchestra in Russia in which all the groups of historic instruments are represented: strings, wind and percussion, and moreover all the instruments were made in the 18th to 19th centuries or copied from period examples. Pratum Integrum's performances are a careful re-creation using original treatises, primary sources and eye-witness accounts by contemporaries.

The orchestra was established in Moscow in 2003 with sponsorship from the company Essential Music, immediately gaining a reputation as an extraordinary, outstanding and highly professional group of musicians with a predilection for fast tempos and vivid, fresh interpretations. Since then the orchestra has played more than 200 compositions for the Russian public, among them recently discovered pieces by Russian composers, once performed in the imperial court concerts; French music, which delighted Louis XIV and Louis XV; overtures by Telemann, which were very popular throughout Germany in the 18th century.

Using authentic performance techniques, Pratum Integrum has played concerts with leading European musicians and specialists in the field: Trevor Pinnock (UK), Sigiswald and Wieland Kuijken (Belgium), Alfredo Bernardini (Italy), Paul Esswood (UK), Simone Kermes (Germany), Christophe Rousset (France), Philippe Jaroussky (France), Paolo Grazzi (Italy), et al.

Pratum Integrum participated in the Russian premiere of Lully's ballet *Les Saisons*, a unique performance of Fomin's melodrama *Orpheus* (with the Russian Horn Orchestra) and concert performances of such operas as Gluck's *Orfeo ed Euridice*, Purcell's *Dido and Aeneas*, and Traetta's *Antigone*.

The orchestra pays great attention to sacred music: it acquainted the Russian public with a historically correct version of Mozart's *Requiem*, participated in a production of Bach's *St John Passion*, Bach's *Mass in B minor* and also in the Russian premiere of Gebel's *St John Passion*.

Pratum Integrum has taken part in several prominent international festivals such as Tage Alter Music (Regensburg; 2006), Musica Antiqua (Bruges; 2006), Nordlysfestivalen (Tromsø; 2009), Earlymusic (St Petersburg; 2009, 2010), G.Ph. Telemann International Festival (Magdeburg; 2010).

The orchestra has recorded more than fifteen albums for the Caro Mitis label. Among them are monographic albums featuring names known only by music scholars until recently: Tietz, Rosetti, Wölfl and Platti. Most of these albums have been highly rated by important foreign music magazines (*Diapason*, *Toccata-Alte Musik aktuell*, *Le Monde de la Musique*, *Positive Feedback Online* and others). At present the orchestra is working on a new large-scale project – the recording of all orchestral suites by Georg Philipp Telemann.



RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130; DPA (B & K) 4006; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S; SCHOEPS mk41
All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia International B.V. custom built. DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs. Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging Technologies.

Recording Producer – **Michael Serebryanyi**
Balance Engineer – **Erdo Groot**
Recording Engineer – **Roger de Schot**
Editor – **Carl Schuurbiers**

Acknowledgements

For the present recording the Pratum Integrum orchestra used original scores from the sheet music collection *Instrumentalmusik der Dresdner Hofkapelle* of the Saxon State and University Library Dresden (www.slub-dresden.de/sammlungen/digitale-sammlungen/listenansicht). The scores were restored by Peter Huth (TWV 55:A7), Kim Patrick Clow (TWV 55:g8) and Pavel Serbin (TWV 55:B11, e10, g7, F12).

Recorded: 22–28.08.2010, 23.04.2011 5th Studio of The Russian Television and Radio Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

℗ & © 2011 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia
℗ & © 2011 Музыка Массам,125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru

CM 0022010-2

VOLUME 4