

Georg Philipp Telemann

TELEMANN IN MAJOR



PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA





Orchestersuite B-dur für zwei Oboen, Fagott, Streicher und Basso Continuo (TWV 55:B4)

Orchestral Suite in B Flat Major for Two Oboes, Bassoon, Strings and Basso Continuo (TWV 55:B4), **world premiere recording**

1	Ouverture	[5:37]
2	Air à l'Italien	[1:48]
3	Les Cornes de Visbade	[1:57]
4	Loure	[1:23]
5	Marche	[2:17]
6	Menuet	[2:56]
7	Furie	[1:41]

Concerto grosso G-dur für Streicher und Basso Continuo (TWV 52:G1)

Concerto Grosso in G Major for Strings and Basso Continuo (TWV 52:G1), **world premiere recording**

8	Grave	[1:47]
9	Vivace	[2:32]
10	Grave	[2:02]
11	Vivace	[2:20]

Konzert E-dur für Flöte, Streicher und Basso Continuo (TWV 51:E1)

Concerto in E Major for Flute, Strings and Basso Continuo (TWV 51:E1), **world premiere recording**

12	Dolce e staccato	[2:52]
13	Alla breve	[3:31]
14	Largo	[2:10]
15	Vivace	[2:52]

**Total
Time
[67:52]**

Konzert G-dur für Violine, Streicher und Basso Continuo (TWV 51:G4)

Concerto in G Major for Violin, Strings and Basso Continuo
(TWV 51:G4), **world premiere recording**

- 16 Vivace [6:40]
- 17 Largo [2:14]
- 18 Allegro [2:50]

Concerto grosso G-dur für zwei Flöten, Fagott, Streicher und Basso Continuo (TWV 53:G1)

Concerto Grosso in G Major for Two Flutes, Bassoon, Strings
and Basso Continuo (TWV 53:G1)

- 19 [Andante] [3:04]
- 20 Allegro [2:40]
- 21 Largo [2:03]
- 22 Presto [2:38]



Bonus tracks:

Sonata g-moll für zwei Violinen, zwei Violoncello und Basso Continuo (TWV 44:33)

Sonata in G Minor for Two Violins, Two Violas, Cello and Basso
Continuo (TWV 44:33)

- 23 Grave [1:49]
- 24 Allegro [2:13]
- 25 Adagio [1:38]
- 26 Vivace [1:37]



Georg Philipp Telemann (1681 – 1767), one of the most prolific composers in the history of music, was famous for the remarkable speed at which he wrote. He composed so quickly one gets the impression the notes appeared from under his pen quite naturally and spontaneously: the creative process was not onerous work for him.

The overwhelming majority of his compositions are written in the major key – in radiant, joyful colours; most of Telemann's contemporaries also gave preference to this key. But just how carefree and spontaneous is, in fact, this joy?

Telemann's works could be described as an encyclopedia of late Baroque instrumental music, a highpoint in its philosophical interpretation. His total command of all the genre models of the age, ability to come up each time with new treatments bear testimony to Telemann's superb skill. When writing in a particular genre he would explore all its potential, at times trying out quite unexpected combinations. A wise, philosophical viewpoint unites



GEORG PHILIPP TELEMANN

Telemann's many different works, including the music in major key presented in this album.

The first composition on the disc is the *Orchestral Suite TWV 55:B4* – one of the upwards of a hundred works Telemann composed in this French by origin genre; following the German tradition the composer himself called them *overtures*. The suite is written for a large string ensemble to which a trio of wind instruments (two oboes and bassoon), doubling the parts of first violins and bass is added, in accordance with late baroque practice.

In contrast to several other Telemann overtures, the *Suite TWV 55:B4* has no deliberate program. At first glance, its set of movements gives the impression of a bright mixture in which each man can find something to his taste. This makes all the more intriguing the subtle correlations of meaning between the separate pieces of the cycle.

The first group of numbers in the suite represents musical images of the three nations of continental Europe. Following the classical French Overture, written in modern vein – in broad, sweeping strokes, comes the *Aria* in Italian style, sensual, but graceful (the lyrical center of the group), and the colourful characteristic piece *Les Cornes de Visbade*. To the elegance of the foreign pieces, the Germans counterpoise their own loud open-air music – native hunting horns and peasant bagpipes whose sound carries along the banks of the Rhine.

Another example of open-air music in the suite are the dashing fanfares of a military march; this piece is complimented by the traditional ballroom dances and, in particular, by two poetical



ENGLISH



GEORG PHILIPP TELEMANN

minuets. The second of these minuets is perhaps the most exquisite piece in the suite: constellations of delicate, dreamy motifs hover, as it were, in the air against a background of sweetly lingering bass tones.

But, of course, it is the more 'exotic' dances that make the suite so captivating. The noble and elegant loure borders on the edge of daydream and reality. Throughout the loure, the composer makes use of the echo effect, juxtaposing the sonorous episodes of energetic dance with their delicate reverberations. The vigorous, chaotic passages of 'savage dance' (*Furie*) are obviously intended to depict that stage of boisterous merry-making when all lose their heads and caper about in a vortex of unruly, muddled movement. There is nothing 'infernal' about the ending of the suite: this is rather the way good friends of long-standing, having become children again for a moment, relax in their free time.

It is of interest that in six out of Telemann's seven orchestral suites, containing dances called *Furie*, there are also loures. Sometimes these dances follow one another in succession, at others, they may be interrelated. Thus, in the 'medical' *Suite TWV 55:D22*, the loure placed at the beginning is entitled *Le Podagre* (*Gout*), and the final *Furie* – *Petite-maison* (*The Madhouse*). But this pair of dances, perhaps, gets a more extravagant presentation in the *Gulliver* suite (for two violins without accompaniment). In the finale of the work, based on motifs of Gulliver's travels in the Country of horses, the loure of the virtuous but eccentric *Houyhnhnms* sounds at the same time as the wild dance of the grimacing *Yahoos*.



GEORG PHILIPP TELEMANN

It is their program conception or rather the subtle play of images and genre associations that define the individuality of Telemann's orchestral suites, while the originality of each of his concertos depends to a large extent on choice of instruments and genre model. The most conservative of the four Telemann concertos presented in this album is the *Concerto grosso* TWV 52:G1 – a work for large string ensemble with three soloists: two violins and violoncello (in the tutti the soloists combine with the relevant parts of the ensemble). It is possible the composer wrote this concerto at the beginning of his career, when he was obviously guided by Arcangelo Corelli's models of instrumental music which he adopted, imitating the manner of the eminent Roman maestro.

The four movements of the cycle flow directly one into the other; Telemann keeps to a similar model (slow – fast – slow – fast) in most of his concertos. The music of the slow movements is distinguished by a lingering cantilena typical of the 'old' Italians, while in the fast movements fugues are often encountered, also in accordance with late 17th century traditions. For all that, even in this concerto one may find quite a few brilliant details, characteristic of Telemann himself – for instance, the dance theme of the finale over the booming bass pedal right at the end of the work (as if, throwing off for a while the restrictive bonds of the formal and somewhat old-fashioned polyphony, the members of the ensemble demonstrate an 'informal' joy).

The prototype for the solo *Violin Concerto* TWV 51:G4 were the new virtuoso violin concertos of the early 18th century, the first classical collection of which was Antonio Vivaldi's



ENGLISH



GEORG PHILIPP TELEMANN

famous opus *L'estro armonico* (1711). Paying tribute to this novelty, Telemann wrote a three-movement concerto in the order fast – slow – fast. The first movement (*Vivace*) is written in *da capo* form, which was in widespread use with the Italians at this time. As is often the case with Vivaldi, the main theme of the *Vivace* is a long chain of simple, energetic motifs. Many of the virtuosic passages of this movement bear that same newfangled 'acrobatic' character which Telemann criticizes in his writings on music.

However, in Telemann's hands, the solo violin concerto develops from the form of spontaneous self-expression of the soloist into a profound composition. The first and particularly the second movement (the touching aria of the soloist, framed by a short, but deeply sad 'foreword' and 'afterword' by the string ensemble) are written in stringent and laconic style: not one superfluous intonation! Only the final *Allegro* is built in a procession of varied episodes, permeated though by a common rhythm. It is possible that this is a subtle dramatized parody on the art of the Italian virtuosos.

After a bright initial tutti, the leading role in the *Allegro* passes for a long time to the soloist. With artistic conceit, he develops a series of independent episodes – encountering, however, the incomprehension of his colleagues, whose short phrases sound at times fairly irritated. Eventually, in answer to yet another solo, powerful and triumphant fanfares ring out in unison by the whole ensemble – a sign that it is time for the soloist to join in the general merriment. The soloist, who is clearly upset, submits (but only after he is confronted with a repeat ultimatum) and, reach-



ing its apogee, the element of lively movement overtakes all the musicians in turn.

The string *Concertos* TWV 52:G1 and TWV 51:G4 are set off in this album by two works with soloing winds. While Italian musicians were not really fond of the flute, which obviously took second place in force, brilliance and purity of intonation to strings, the Germans had high regard for its delicate, poetic voice. And, of course, a composer as inventive as Telemann had no great difficulty in presenting to advantage the light and melodious timbre of the flute against the background of the traditional brilliant sound of a string ensemble.

This simple musical idea is very effectively realized in the *Concerto* TWV 51:E1 – one of the definitive Telemann works that are so cherished by lovers of genuine musical elegance. In the first movement of the concerto, the graceful song of the flute is constantly ‘interlaid’ with a refrain – a subtle stylization of a tune played on a plucked instrument like the lute. However, this refrain does not enter into dialogue with the flute: the tune sounds either during a pause, or against the background of long notes. It seems that the heroes of this playful scene try to keep their distance, while observing each other with attentive and eager curiosity.

Nor do they get much closer in the following two movements. The brilliant polyphonic refrains of the strings in the *Alla breve* (with total silence from the flute) alternate with limpid episodes, in which the soloist can demonstrate both his technical skills and the light, flowing sound of his instrument (one cannot but delight in it in the touching minor *Largo*, in which the flute is heard without the deep bass over agitated alto and violin chords). Only in the



GEORG PHILIPP TELEMANN

finale do the participants become more closely acquainted and find a common language. The numerous episodes in which the flute engages in interchanges with the instruments of the string ensemble, lead to a final playing of the refrain, in which the soloist's melody merges at long last with that of the first violins – and once more against the background of the sonorous bass pedal (here Telemann makes use of the same device as he did at the end of *Concerto TWV 52:G1*).

Finally, in *Concerto TWV 53:G1* bold juxtapositions of sound are embellished by contrasts of character and even style: buffoonery is set off by the elevated and the profound. The brightness and simplicity of the musical language, the emphatic clarity of the musical texture, the regular metric structure – all these are obviously traits of the new 'classical' style. The treatment of the genre, however, has a 'baroque' extravagance to it. In the manuscript the opus is called *Concerto grosso*; this is not Telemann's direction, it comes from someone in his circle (possibly the copyist) – but it seems appropriate and it could well have been inserted with Telemann's agreement. The wind trio in this concerto is quite original: two flutes and bassoon; what is more, their themes are unlike those played by the strings (particularly in the uneven parts of the cycle). In the *Andante* the noble woodwind trio moves with dignified and proud step, while the strings entering after it jump and skip, in the character of the merry heroes of a comic opera. A lyrical interlude (*Largo*) between the two quick movements is written almost exclusively for the wind trio, which makes one think of the influence of the French tradition and 'mixture of styles'. The dialogue between the two solo flutes is in



ENGLISH



GEORG PHILIPP TELEMANN

striking contrast to the atmosphere of deliberate, ingenuous gaiety which predominates in the music of the concerto: from the main theme of the *Allegro* (joyful, rousing dance) to the elaborate tune and dashing passages of the finale.

You will easily accept this mood; but Telemann would not like his compositions to appeal only to the emotions – he hoped that music lovers would discover and appreciate the subtle and inventive ideas which are present in all his compositions, regardless of genre or key. Thus, *Sonata* TWV 44:33, one of his greatest works in minor key, makes a natural ending to the album.

Roman Nassonov, translated by Amanda Calvert





Один из самых плодовитых композиторов в истории музыки, Г. Ф. Телеман (1681 – 1767), прославился удивительной, почти не знающей аналогов скоростью творческого процесса. Сочинял он настолько быстро, что невольно возникает впечатление, будто музыка появлялась из-под его пера как-то очень легко и непринужденно: счастливцев Телеман просто не знал, зачем нужно долго и мучительно вынашивать художественные идеи.

Подавляющее большинство сочинений композитора написано в мажорном ладу – светлыми, радостными красками; явное предпочтение мажору отдавали и другие современники этого автора. Но так ли эта радость беззаботна и непосредственна?

Творчество Телемана – энциклопедия инструментальной музыки позднего Барокко, ее вершинное философское осмысление. Абсолютная свобода владения всеми жанровыми моделями, выработанными эпохой, умение находить



всякий раз новые их решения – свидетельство высочайшего мастерства Телемана. Композитор не просто сочинял музыку в том или ином жанре, но исследовал его возможности, пробуя порой самые неожиданные варианты. Мудрый, философский взгляд на вещи объединяет разные его сочинения, в том числе представленные в этом альбоме.

Открывающая программу оркестровая Сюита TWV 55:B4 – одно из более чем сотни сочинений Телемана в этом французском по происхождению жанре; в согласии с устойчивой немецкой традицией сам композитор называл такие произведения «увертюрами». Сюита написана для большого струнного ансамбля, к которому, в соответствии с позднебарочной практикой, присоединяется трио духовых (два гобоя и фагот), дублирующих партии первых скрипок и баса.

В отличие от ряда других телемановских «увертюр», Сюита TWV 55:B4 не имеет явной программы. Состав входящих в нее частей, на первый взгляд, производит впечатление «пестрой смеси», в которой каждый сможет найти что-нибудь на свой вкус. Тем интереснее тонкие смысловые соотношения между отдельными пьесами цикла.

Первая группа номеров сюиты представляет музыкальные образы трех главных наций континентальной Европы. За классической французской Увертюрой, написанной на современный лад – широким, размашистым штрихом, – следует Ария в итальянском духе, чувственная, но грациозная (лирический центр этой группы), а затем колоритная характеристическая пьеса «Рога из Висбадена»: немцы



РУССКИЙ



противопоставляют собственную громогласную пленэрную музыку изяществу заграничных «галантных штучек».

Лихие фанфары военного марша – еще один образец пленэрной музыки в этой сюите; их дополняют и оттеняют традиционные бальные танцы и прежде всего, два поэтических менуэта. Второй из этих менуэтов – пожалуй, самая изысканная пьеса в цикле: россыпи нежных мечтательных мотивов как будто парят в воздухе на фоне сладостно длящихся выдержанных тонов.

Наиболее «экзотичные» ингредиенты сюиты – Лур и *Furie*. Благородный и изящный Лур балансирует на грани мечты и действительности: на всем протяжении пьесы композитор использует эффект эха, полнозвучные эпизоды энергичного бального танца сопоставляются с их отголосками. Размашистые и как бы суматошные пассажи *Furie* явно призваны изображать ту стадию буйного веселья, когда все словно потеряли голову и вихрем несутся в беспорядочном, сумбурном движении. Название этого танца не стоит понимать буквально, *Furie* – не обязательно «танец фурий», это просто «дикий танец». В данном случае ничего inferнального в нем нет: скорее, так дурачатся на досуге старые добрые знакомые, немного впавшие в детство.

Интересно, что шесть из семи оркестровых сюит Телемана, включающих танец под названием *Furie*, содержат также и лур. Иногда эти танцы следуют подряд, в других случаях могут соотноситься друг с другом. Так, в «медицинской» Сюите TWV 55:D22 расположенный в начале



лур озаглавлен «Подагра», а заключительный *Furie* – «Сумасшедший дом». Но, пожалуй, наиболее экстравагантной представлена эта пара танцев в сюите «Гулливер» (для двух скрипок без сопровождения). В финале сочинения, написанном по мотивам путешествия Гулливера в Страну лошадей, лур благовоспитанных, но немного чудаковатых гуингнмов звучит одновременно с диким танцем гримасничающих еху.

Индивидуальность и своеобразие оркестровых сквит Телемана определяется их программным замыслом или же тонкой игрой образов и жанровых ассоциаций. Своеобразие каждого из концертов во многом зависит от специфики его инструментального состава и избранной жанровой модели. Из четырех концертов Телемана, представленных в этом альбоме, наиболее консервативным следует признать *Concerto grosso* TWV 52:G1 – сочинение для большого струнного ансамбля, в котором выделяется трио солистов: две скрипки и виолончель (в tutti солисты присоединяются к соответствующим партиям ансамбля). Возможно, концерт был написан композитором в начале творческого пути, когда он явно ориентировался на образцы инструментальной музыки Корелли и осваивал их, подражая манере прославленного римского маэстро.

Четыре части цикла непосредственно переходят одна в другую; подобной четырехчастной модели (медленно – быстро – медленно – быстро) Телеман придерживается в большинстве своих концертов. Музыку медленных частей отличает свойственная «старым» итальянцам протяженная



РУССКИЙ



кантилена, тогда как в быстрых частях нередко встречаются фуги, также в соответствии с традицией конца XVII века. Тем не менее, уже в этом концерте можно найти немало ярких деталей, характерных именно для Телемана, – например, проведение танцевальной темы финала на фоне гула басовой педали в самом конце произведения (словно сбросив с себя ненадолго узы строгой и немного старомодной полифонии, участники ансамбля демонстрируют под конец «неформальное» веселье).

Прообраз Скрипичного концерта TWV 51:G4 – новые виртуозные итальянские концерты начала XVIII столетия, первым классическим собранием которых стал знаменитый опус Вивальди «Музыкальное вдохновение» (*L'estro armonico*, 1711). Отдавая дань этой новинке, Телеман пишет трехчастный концерт по схеме: быстро – медленно – быстро. Главная тема *Vivace*, как это нередко бывает у Вивальди, – длинная цепочка простых энергичных мотивов. Многие виртуозные пассажи этой части носят новомодный «акробатический» характер. Наконец, общее строение *Vivace* следует принципу *da capo*, широко распространенному у итальянцев этого времени.

Однако у Телемана сольный скрипичный концерт превращается в продуманную, основательную композицию. И первая и вторая части сочинения написаны очень строго и экономно: ни одной необязательной интонации! Заключительное *Allegro* построено как вереница разных по характеру эпизодов, пронизанных единым ритмом (не исключено, что это – тонкая театрализованная пародия на ис-



PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA





кусство итальянских виртуозов). После пестрого начальной тютти ведущая роль в *Allegro* надолго переходит к солисту. Он с артистической самонадеянностью разворачивает серию самостоятельных эпизодов – сталкиваясь, однако, с непониманием коллег, краткие реплики которых звучат порой довольно раздраженно.

В конце концов, в ответ на очередное сольное выступление раздаются властные и торжественные фанфары у всего ансамбля – знак того, что солисту пора присоединиться ко всеобщему веселью. Явно расстроенный, он повинует (но лишь после предъявления повторного ультиматума), и стихия оживленного движения захватывает всех, достигая своего апогея.

Струнное звучание Концертов TWV 52:G1 и TWV 51:G4 в этом альбоме оттеняют два произведения с солирующими духовыми. В то время как итальянские музыканты недолюбливали флейту, явно уступающую смычковым инструментам в силе и блеске, в чистоте интонации, немцы высоко ценили ее нежный, трогательный и поэтичный голос. И конечно, такому изобретательному композитору, как Телеман, не составляло большого труда выигрышно представить легкий и певучий тембр флейты на фоне струнного ансамбля.

Эта простая музыкальная идея на редкость эффектно реализована в изящном Концерте TWV 51:E1. В первой части грациозную песенку флейты обрамляет рефрен – тонкая имитация наигрыша щипкового инструмента вроде лютни. Однако этот рефрен отнюдь не вступает в диалог



РУССКИМ



с флейтой: он звучит или во время пауз, или на фоне длинных нот в партии солиста. Кажется, что герои этого игривого действия мастерски держат дистанцию, внимательно и заинтересованно присматриваясь друг к другу.

Не слишком сближаются они и в двух следующих частях. Блестящие полифонические рефрены струнных в *Alla breve* (при полном молчании флейты) чередуются с прозрачными эпизодами, где солист может продемонстрировать и свои технические возможности, и легкое, текучее звучание инструмента (нельзя не восхититься им в трогательном минорном *Largo*, где флейта остается без глубокого баса, на фоне взволнованно покачивающихся аккордов у альтов и скрипок). Лишь в финале участникам приходит пора познакомиться поближе и найти общий язык: в завершающем проведении рефрена мелодия флейты присоединяется к партии первых скрипок.

Наконец, в Концерте TWV 53:G1 яркие сопоставления тембров дополняются контрастами характеров и даже стилей: буффонное оттеняется возвышенным и чувствительным. Броскость и простота музыкального языка, подчеркнутая ясность и прозрачность музыкальной ткани, регулярная метрическая структура – все это явные черты нового, классического стиля. Однако трактовка жанра по-барочному экстравагантна. В рукописи сочинение названо *Concerto grosso*; эта ремарка принадлежит не Телеману, а кому-то из его окружения (возможно, переписчику) – но она кажется уместной и вполне могла быть внесена с согласия автора.



Состав трио солистов в этом эффектном концерте оригинален: это две флейты и фагот, причем их темы, как правило, совершенно не похожи на те, что исполняет группа струнных (это относится, прежде всего, к нечетным частям цикла). В *Andante* благородное трио деревянных духовых движется чинным и горделивым шагом, тогда как вступающая вслед за ним струнная группа скачет вприпрыжку, в характере веселых героев шутовской оперы. Вообще, диалог двух солирующих флейт ярко контрастирует нарочито простоватому веселью, атмосфера которого преобладает в музыке концерта, от вступления главной темы *Allegro* (веселого, зажигательного танца) до сочно выписанного наигрыша и стремительно взлетающих заливчатских пассажей финала.

Это радостное настроение легко передается слушателям концерта. Но свое «послание» композитор адресует прежде всего кругу друзей и коллег, способных оценить его смелые и тонкие музыкальные идеи. Они есть во всех его сочинениях, независимо от жанра или лада, и именно поэтому в завершение мажорного альбома так естественно смотрится Соната TWV 44:33, одно из самых впечатляющих творений Телемана в миноре.

Роман Насонов



РУССКИЙ





Als einer der fruchtbarsten Komponisten der Musikgeschichte gilt Georg Philipp Telemann (1681 – 1767), dessen erstaunliche Schnelligkeit seiner künstlerischen Produktion ohne Gleichen ist. Er komponierte so schnell, dass unwillkürlich der Eindruck entsteht, die Musik sei aus seiner Feder ganz leicht und ungezwungen geflossen: Der Glückpils Telemann wußte einfach nicht, warum man künstlerische Prozesse lange und qualvoll bedenken muß.

Die überragende Mehrheit seiner Werke schrieb der Komponist in der Dur-Tonart – mit hellen und fröhlichen Farben; auch andere seiner Zeitgenossen bevorzugten ganz klar das Dur. Aber ist diese Freude tatsächlich immer so sorglos und unmittelbar?

Das Schaffen Telemanns gleicht einer Enzyklopädie der Instrumentalmusik des Spätbarocks, in ihrem höchsten philosophischen Verständnis.

Die absolute Freiheit im Umgang mit allen Gattungsmodellen, die die Epoche hervorgebracht hat, die Fähigkeit immer wieder



neue Lösungen zu finden, zeugen von der hohen Meisterschaft Telemanns. Er komponierte nicht einfach in dem ein oder anderen Genre, sondern er erforschte alle seine Möglichkeiten, in dem er die unerwartetsten Varianten ausprobierte. Der weise, philosophische Blick auf die Dinge verbindet verschiedene Werke Telemanns, dazu gehört auch seine, auf diesem Album vorgestellte, Dur-Musik.

Das Programm wird mit der Orchestersuite TWV 55:B4 eröffnet, es ist eines von mehr als hundert Werken, die Telemann in diesem ursprünglich französischen Genre geschrieben hat; gemäß der beständigen deutschen Tradition, nannte der Komponist solche Stücke „Ouvvertüren“. Die Suite ist für ein großes Streichorchester geschrieben, dazu gesellt sich, wie im Spätbarock oft üblich, ein Bläsertrio (zwei Oboen und Fagott), das die entsprechenden Partien der ersten Geigen und des Basses doppelt.

Im Unterschied zu vielen anderen Ouvvertüren Telemanns hat die Suite TWV 55:B4 kein offensichtliches Programm. Die Zusammenstellung ihrer Sätze vermittelt auf den ersten Blick den Eindruck einer bunten Mischung, in der jeder etwas nach seinen Geschmack finden kann. Um so interessanter sind die feinen logischen Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen des Zyklus.

In der ersten Satzgruppe werden musikalische Bilder der drei wichtigsten Nationen des europäischen Kontinents gezeichnet. Nach der klassischen französischen Ouvvertüre, in der modernen Weise geschrieben – mit einem breiten, ausschweifenden Strich, folgt die Arie im italienischen Stil, sehr gefühlvoll und grazios (das lyrische Zentrum dieser Gruppe) und das farbenreiche



Charakterstück „Les Cornes de Visbade“ („Hörner aus Wiesbaden“).

Der Erlesenheit der ausländischen „galanten Stücke“ stellen die Deutschen ihre eigene vollstimmige Plain-Air-Musik gegenüber – heimatliche Jagdhörner und bäuerliche Sackpfeifen, Klänge, die sich an den Ufern des Rheins ausbreiten.

Die kühnen Fanfaren des Militärmarsches sind noch ein Beispiel für Plain-Air-Musik in der Suite; sie werden ergänzt und unterstrichen durch traditionelle Tänze, hier insbesondere durch zwei poetische Menuette. Das zweite Menuett ist das schönste Stück der Suite: Die Anhäufung von träumerischen Motiven schwebt förmlich, vor dem Hintergrund süßer Pedaltöne.

Das wichtigste Geheimnis der pikanten Mischung der einzelnen Nummern der Suite TWV 55:B4 ist die „Exotik“ ihrer Ingredienzien. Die erhabene und feine Loure balanciert an der Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit. Während der ganzen Zeit wendet der Komponist den Echoeffekt an, und stellt die klangvollen Episoden der energiegeladenen Tänze ihren zarten Nachklängen gegenüber. Die ausholenden und etwas verworrenen Passagen des „wildten Tanzes“ (Furie) soll offensichtlich das Stadium einer ausgelassenen Feier darstellen, wenn alle buchstäblich den Kopf verloren haben und wie der Wirbelwind in ungeordneten und chaotischen Bewegungen herumrasen. Das Finale der Suite hat nichts „infernalisches“ in sich: fast so, als hätten sich gute alte Bekannte am Feierabend getroffen und seien dabei in ihre Kindheit zurück gefallen.

Es ist interessant, dass sechs von sieben Orchestersuiten Telemanns, die Tänze mit der Bezeichnung Furie beinhalten,



ebenfalls eine Loure haben. Manchmal folgen die Tänze aufeinander, in anderen Fällen beziehen sie sich aufeinander. In der „medizinischen“ Suite TWV 55:D22 wird die am Anfang gelegene Loure als „Le Podagre“ („Gicht“) betitelt und die abschließende Furie als „Petite-maison“ („Irrenhaus“). Aber am extravagantesten wird dieses Paar in der Suite „Gulliver“ (für zwei Geigen ohne Begleitung) vorgestellt. Im Finale des Werks, das nach Motiven des vierten Teils von „Gullivers Reise“ in das Land der edlen Pferde geschrieben wurde, erklingt die Loure der wohlgezogenen, aber etwas seltsamen Houyhnhnms gleichzeitig mit dem wilden Tanz der grimassenschneidenden Yahoos.

Die Individualität und Eigenart der Orchestersuiten Telemanns sind geprägt von ihrer offenen programmatischen Konzeption oder durch das subtile Spiel mit Bildern und genreübergreifenden Assoziationen. Die Besonderheit jedes der Konzerte hängt im Wesentlichen von der Spezifik der Instrumentierung und des gewählten Gattungsmodells ab. Das konservativste Konzert aus den vier hier vorgestellten ist zweifellos das Concerto grosso TWV 52:G1 – ein Stück für ein großes Streichorchester, in dem sich ein Solistentrio hervortut: zwei Geigen und ein Cello (bei den Tuttis vereinigen sich die Solisten mit den entsprechenden Partien des Orchesters). Es ist möglich, dass es sich hier um ein Frühwerk des Komponisten handelt, aus der Zeit, als er sich deutlich an der Instrumentalmusik von Arcangelo Corelli orientierte und die Manier des großen italienischen Meisters nachahmte.

Die vier Sätze des Zyklus gehen unmittelbar ineinander über; ein ähnliches viersätziges Modell (langsam – schnell – langsam –



GEORG PHILIPP TELEMANN

schnell) benutzt Telemann in der Mehrzahl seiner Konzerte. Die Musik der langsamen Sätze ist durch eine langgezogene Kantilene, die für die „alten“ Italiener typisch ist, geprägt. In den schnellen Sätzen treffen wir häufig auf eine Fuge, was ebenfalls ganz im Einklang mit der Tradition des ausgehenden 17. Jahrhunderts steht. Nichtsdestotrotz kann man schon in diesem Werk viele deutliche Details finden, die für Telemann charakteristisch sind, z.B. die Durchführung eines Tanzthemas im Finale auf dem Hintergrund des dröhnenden Basses am Ende des Werkes (die Musiker des Ensembles werfen für eine kurze Zeit die Fesseln der strengen und ein wenig altmodischen Polyphonie von sich und demonstrieren zum Schluß „ungezwungene“ Fröhlichkeit).

Das Vorbild des Geigenkonzerts Solo TWV 51:G4 sind die neuen virtuoson italienischen Konzerte vom Anfang des 18. Jahrhunderts, deren erste klassische Werksammlung das berühmte Opus „L'estro armonico“ von Vivaldi (1711) war. Telemann zollt dieser Neuerung Tribut und schreibt ein dreißigstiges Konzert nach dem Schema: schnell – langsam – schnell. Das Hauptthema des *Vivace* ist, wie häufig auch bei Vivaldi, eine lange Reihe einfacher kraftvoller Motive. Viele virtuoson Passagen des Satzes tragen diesen neumodischen „akrobatischen“ Charakter, über den sich Telemann in seinen musiktheoretischen Schriften nicht gerade schmeichelhaft äußert. Der allgemeine Bau des *Vivace* folgt dem Da capo-Prinzip, das damals unter den Italienern weitverbreitet war.

Allerdings verwandelt sich das Violin-Solo-Konzert bei Telemann aus der Form des ungezwungenen Selbstaussdrucks



des Künstlers in eine durchdachte, gründliche Komposition. Der erste und besonders der zweite Satz (die innige Arie des Solisten, eingerahmt vom „Vorwort“ und „Nachwort“ des Ensembles, kurz aber zutiefst traurig) sind sehr streng und sparsam geschrieben: Es gibt keine überflüssige Intonation! Nur das abschließende *Allegro* ist wie eine Kette bunter Episoden gebaut, allerdings durchdrungen von einem gemeinsamen Rhythmus. Es ist nicht ausgeschlossen, dass es sich um eine hintergründige theatralische Parodie auf die Kunst der italienischen Virtuosen handelt.

Nach dem bunten Anfangstutti übernimmt der Solist im *Allegro* für kurze Zeit die Führungsrolle. Mit künstlerischem Selbstvertrauen entfaltet er eine Reihe selbstständiger Episoden, dabei aber stößt er auf das Unverständnis seiner Kollegen, deren kurze Repliken leicht gereizt klingen. Schließlich, als Antwort auf einen erneuerten Soloauftritt, erklingen machtvoll und feierlich die Fanfaren im Unisono beim ganzen Ensemble – ein Zeichen, dass es nun auch für den Solisten Zeit ist, sich der allgemeinen Heiterkeit anzuschließen. Sichtlich betrübt ordnet sich der Solist unter (aber erst nachdem ihm ein weiteres Ultimatum gesetzt wurde), und die Naturkraft der belebten Bewegung ergreift der Reihe nach alle Musikanten und erreicht ihren Höhepunkt.

Der Klang der Streicher in den Konzerten TWV 52:G1 und TWV 51:G4 wird auf diesen Album durch zwei Werke mit Solobläsern abschattiert. In jener Zeit war die Flöte bei den italienischen Musikern recht unbeliebt, weil sie den Streichinstrumenten in Kraft und Glanz und in der Reinheit der Intonation klar nachstand, die Deutschen aber schätzten ihre



zärtliche, rührende und poetische Stimme. Natürlich war es für einen solch erfunderischen Komponisten wie Telemann ein Leichtes, das zarte und singende Timbre der Flöte vor dem Hintergrund eines traditionell hell klingenden Streichensembles in ein günstiges Licht zu stellen.

Diese einfache musikalische Idee ist sehr effektiv in dem Solokonzert TWV 51:E1 realisiert. Es ist eines der Telemann'schen Werke, die dem Kenner wegen ihre musikalischen Eleganz so wertvoll sind. Im ersten Satz des Konzerts wird das graziöse Lied der Flöte durch den Refrain eingerahmt und „durchgeschichtet“ – eine feine Stilisation von einem Zupfinstrument wie der Laute wird vorgetäuscht. Aber dieser Refrain tritt mit der Flöte in keinen Dialog: die Melodie erklingt entweder während der Pausen oder vor dem Hintergrund langer Noten. Es scheint, dass die Helden dieser Handlung meisterhaft die Distanz wahren können und sich gegenseitig aufmerksam und interessiert betrachten.

Sehr nahe kommen sie sich allerdings auch nicht in den folgenden zwei Sätzen. Die blendenden polyphonen Refrains der Streicher im *Alla breve* (bei völligem Schweigen der Flöte) wechseln mit durchsichtigen Episoden, in denen der Solist seine technischen Fähigkeiten und den leichten, fließenden Klang seines Instruments demonstrieren kann (Begeisterungswürdig ist das rührende *Largo* in Moll, wo die Flöte, vor dem Hintergrund der aufgeregten und schwankenden Akkorde der Bratschen und Geigen, ohne tiefen Bass bleibt).

Erst im Finale kommt für alle Beteiligten die Zeit, sich näher kennen zu lernen. Die vielen Episoden, in denen die Flöte mit



den Partien des Streichensembles gegenseitige Zurufe austauscht, führen am Ende zum abschließenden Refrain, in dem sich die Melodie des Solisten mit den Partien der ersten Geigen vereint – und wieder vor dem Hintergrund der vollen saftigen Basstöne (Telemann benutzt denselben Kunstgriff, wie am Ende des Konzerts TWV 52:G1).

Schließlich, im Konzert TWV 53:G1 werden die klaren Gegenüberstellungen der Klangfarben durch die Kontraste der Charaktere und sogar der Stile ergänzt: Das Buffoneske wird durch das Erhöhte und Gefühlvolle abgeschattiert. Auffälligkeit und Einfachheit der musikalischen Sprache, die regelmäßige metrische Struktur – das sind alles klare Merkmale des neuen „klassischen“ Stils. Allerdings ist diese „barocke“ Behandlung des Genres extravagant. Im Manuskript wird das Werk als „Concerto Grosso“ bezeichnet; dies ist nicht auf Telemann zurückzuführen, sondern auf jemanden aus seiner Umgebung (wahrscheinlich auf einen Kopisten) – aber diese Bezeichnung scheint hier angebracht zu sein und könnte durchaus mit Zustimmung des Autors hingeschrieben worden sein. Die Zusammensetzung des Solistentrios in diesem sehr wirkungsvollen Konzert ist originell: zwei Flöten und ein Fagott; außerdem unterscheiden sich ihre Themen absolut von denen, die die Streichergruppe spielt (dies gilt insbesondere für die ungeraden Sätze).

Im *Andante* bewegt sich das edle Holzbläsertrio mit gesiteten und stolzen Schritten, während die kurz nach ihnen auftretende Streichergruppe fröhlich herum springt und im Wesen an die Helden aus der Komischen Oper erinnert. Fast ausschließlich für das Bläsertrio ist das lyrische Zwischenspiel zwischen



GEORG PHILIPP TELEMANN

den beiden schnellen Sätzen (*Largo*) geschrieben, was zu Gedanken über den Einfluß der französischen Tradition und die Stilmischung führt.

Überhaupt kontrastiert der Dialog der beiden Soloflöten deutlich mit der absichtlich einfachen Fröhlichkeit, deren Atmosphäre in der Musik des Konzertes vorherrscht: vom Einsatz des Hauptthemas des *Allegros* (ein lustiger, mitreißender Tanz) bis zu der saftig ausgeschriebenen Melodie des Refrains und den zielstrebig abhebenden, übermütigen Passagen des Finales.

Diese frohe Stimmung überträgt sich leicht auf die Zuhörer des Konzerts. Aber seine "Botschaft" adressiert der Komponist vor allen Dingen an seinen Freundeskreis und seine Kollegen, die in der Lage sind, seine mutigen und feinen musikalischen Ideen zu schätzen. Sie sind in allen seinen Werken unabhängig vom Genre oder der Tonart enthalten und eben deshalb wirkt die Sonate TWV 44:33, eines der beeindruckendsten Werke Telemanns in Moll, als Schlussstrich dieses Albums mit seinen Dur-Werken so natürlich.

Roman Nassonov, übersetzt von Monika Hollacher



PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA



SERGEI FILCHENKO

Sergei Filchenko solo violin
(8 – 11, 16 – 18)

1st violin (1 – 7, 12 – 15, 19 – 26)

J. Stainer "In Abssam prope Oenipontum",
Austria, 1678

Dmitry Sinkovsky solo violin
(8 – 11)

2nd violin (1 – 7, 12 – 26)

J.B. Schweizer, Germany,
the first half of the XIX century

Dmitry Lepekhov 1st violin
(1 – 22), Anonym, XVIII century

Alexander Dogadaev 1st violin
(1 – 22), Anonym, Germany, XIX century



DMITRY SINKOVSKY

Ivan Titov 2nd violin (1 – 22)
J. Stainer "In Abssam prope Oenipontum",
Austria, 1679 (?)

Elena Davydova 2nd violin (1 – 22)
K. Grimm, Berlin, Germany, 1841

Juri Vdovitchenko viola (1 – 26)
Anonym, Tirol, 1792

Sergei Tischenko viola (1 – 26)
T. Podgornyi, Moscow, 1956/ after
A. Stradivari, Italy, early 1700s

Pavel Serbin solo cello (8 – 11)
cello (1 – 7, 2 – 26)
F. Pillement, Mirecourt, France, 1795/
restored by A. Meyer, Metz, France, 1999

PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA



EKATERINA DRIAZZHINA



ALEXANDER KOLOMIETS



OLGA IVUSHEIKOVA

Alexander Gulin cello (1 – 22)
E. Meinel Meisterwerkstätten Musima,
Germany, 1970s/ after A. Stradivari, XVIII
century

Michael Khokhlov double bass
(1 – 22), Anonym, Germany, 1840s

**Olga Ivusheikova solo transverse
flute** (12 – 15, 19 – 22)
R. Tutz, Innsbruck, Austria, 1991/
after J. H. Rottenburg, Belgium, 1740s

**Ekaterina Driazzhina solo
transverse flute** (19 – 22)
R. Tutz, Innsbruck, Austria, 2004/
after J. H. Rottenburg,
Belgium, 1740s

Philipp Nodel oboe (1 – 7)
M. & F. Ponsecle, Damme, Belgium, 2002/
after T. Stanesby Junior,
England, ca 1720

Svetlana Ussachyova oboe
(1 – 7), M. & F. Ponsecle, Damme,
Belgium, 2002/ after T. Stanesby Junior,
England, ca 1720

Alexander Kolomiets solo bassoon
(19 – 22), **bassoon** (1 – 7)
L. Verjat, Paris, 2004/ after Prudent, Paris,
XVIII century

Olga Martynova harpsichord (1 – 26)
Cembalobau Merzdorf, Germany,
1997/after J. Ruckers, Antwerpen, 1640

Pratum Integrum (“unmown meadow” in Latin) specialises in Early Music. It is the only Russian orchestra comprising all groups of period instruments.

The orchestra was founded in 2003 with support from Essential Music. Almost all the musicians formerly played in the Ancient Music Ensemble headed by the celebrated pianist and harpsichordist Alexei Lyubimov. Leading Pratum Integrum performers also continue their solo careers in the authentic ensembles A la Russe and Musica Petropolitana. Besides concert activity the orchestra is engaged in a research programme. Thanks to Artistic Director Pavel Serbin the first Russian symphony, Sinfonia in C major by Maxim Berezovsky, and the first opera by Dmitry Bortnyansky, *Creonte*, have been discovered. Many other pieces written by 18th century composers have been performed in Russia for the first time (Lully's ballet music, Leclair's violin concertos, Rosetti's symphonies, etc.).

Pratum Integrum performs without a conductor or under the direction of guest maestros. In recent seasons the orchestra has derived great pleasure (as did the Moscow public) and valuable experience from giving concerts with the world famous musicians Sigiswald Kuijken (violin), Wieland Kuijken (viola da gamba), Marcel Poonseele (oboe), Trevor Pinnock (harpsichord), Ivan Monighetti (cello) and the ensembles Bergen Barokk (Norway) and Il Gardellino (Belgium).

Since 2003 Pratum Integrum has been recording monograph albums of 18th century composers exclusively on the Caro Mitis label. Each album contains world premiere recordings.







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

Recorded: 21–22. 06.05, 24.06.05, 28.06.05 5th Studio of The Russian
Television and Radio Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2005 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2005 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru

ACKNOWLEDGEMENTS

Hessische Landes- und Hochschulbibliothek (Darmstadt) and Daniela
Stein-Lorentz personally for providing the complete scores
for the recording

CM 0032005

