

Georg Philipp Telemann

COMPLETE
ORCHESTRAL SUITES

PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA

CARO



MITIS



VOLUME 1



Orchestersuite d-Moll für Streicher, Basso Continuo, zwei Oboen und Fagott colla parte (TWV 55:d2)

Orchestral suite in D minor for strings, basso continuo, two oboes and bassoon colla parte (TWV 55:d2)

1	Ouverture	[6:50]
2	Rondeau	[1:31]
3	Irlandoise	[1:23]
4	Réjouissance	[1:19]
5	Sarabande	[2:13]
6	Les Scaramouches	[0:51]
7	Menuet	[2:49]
8	Entrée	[1:52]

Orchestersuite e-Moll für zwei Violinen, zwei Flöten, zwei Oboen, Fagott, Streicher und Basso Continuo (TWV 55:e3)

Orchestral suite in E minor for two violins, two flutes, two oboes, bassoon, strings and basso continuo (TWV 55:e3)

9	Ouverture	[6:59]
10	Les Cyclopes	[1:45]
11	Menuet	[3:14]
12	Galimatias en Rondeau	[2:05]
13	Hornpipe	[2:10]

Orchestersuite h-Moll für zwei Violinen, zwei Oboen, zwei Fagotte, Streicher und Basso Continuo (TWV 55:h1)

Orchestral suite in B minor for two violins, two oboes, two bassoons, strings and basso continuo (TWV 55:h1)

14	Ouverture	[4:09]
15	Courante	[1:43]
16	Air en Rondeau	[2:08]
17	Menuet	[1:03]
18	Chaconne	[3:11]
19	Gavotte	[2:02]
20	Menuet	[2:46]

**Total
Time
[52:22]**



Georg Philipp Telemann wrote more than one hundred orchestral suites covering nearly the entire period he was active as a composer, from 1705 to 1765. Like his contemporaries, Telemann used the French word ‘ouverture’ for these works. At that period the language used to name a musical composition often indicated the style in which it was written. If the Italian word ‘concerto’ featured on the title page, the soloist could probably expect virtuoso passages; if the designation was French, as with the orchestral suites, tempos associated with the ‘courante’ and ‘passépied’ or the technique of ‘notes inégales’ were appropriate.

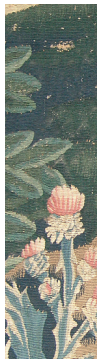
The overture originated in mid-17th century France. The first use of the genre was as an introduction to acts of Jean-Baptiste Lully’s court ballets (e.g. *Alcidiane et Polexandre*, 1658). Early French overtures were comprised of just two parts: a slow section, usually written in chord texture, and a fast fugue. Later they generally had a slow third part. The acts of a ballet, in their turn, represented suites from the overture and a series of dances.



This French manner of composition was used by many German disciples of Lully and his orchestral style in the late 17th century. Most prominent among them are Johann Sigismund Kusser and Georg Muffat, who studied with Lully, and Johann Fischer, who acted as his copyist for five years. In 1682 Kusser published a collection entitled 'Musical compositions after the French method, comprising six theatre overtures accompanied by numerous dances'. These were akin to six one-act ballets, although of an exclusively musical nature and not intended for realisation on the stage. Similar suites were performed in Germany as *Tafelmusik*.

In the 18th century French overtures also developed into small suites in some of Handel's operas (*Rodrigo*, *Alcina*), and even in the biblical oratorio *Samson* the opening overture is followed by a minuet. By this time French composers had begun to write short ballets for virtuoso dancers which from a musical point of view replicated the orchestral suite, naturally programmatic. A leading composer in this genre was Jean-Féry Rebel, who wrote the suites *Caprice*, *Boutade*, *Les caractères de la danse*, *La Terpsicore*, *La fantaisie*, *Les plaisirs champêtres* and *Les élémens*, which Rebel himself preferred to call his 'choreographed symphonies'.

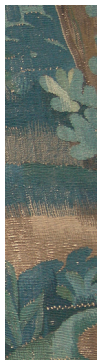
Telemann first turned his attention to the overture-suite in 1705, when he became Kapellmeister to Count Erdmann von Promnitz at Sorau (Telemann maintained that during this period he wrote 200 suites in the space of two years). After a sojourn in France the count became interested in French music and the young Kapellmeister had works by Lully and Campra at his disposal – presumably they reminded Telemann's patron of his days in Paris. For the composer his familiarisation with French music could have



been nothing but a pleasure, since he had acquired a taste for it a few years previously during his stay in Hanover. At Sorau he pursued this further, and much later Telemann wrote to Mattheson, with whom he corresponded in French, as he did with Handel: 'Admittedly, I am a great admirer of French music'. As the years passed Telemann came to appreciate its sorrowful tenderness and melancholy all the more. In 1737, towards the end of his life, the composer finally made a long-awaited trip to Paris, where his best works were performed to great acclaim.

Telemann was distinguished by an inexhaustible curiosity that compelled him to experiment with every possible combination of different styles, genres, voices or instruments. His inconceivably prolific output was a consequence of this curiosity. It was as if the composer tried to compile a catalogue of national styles, even embracing the 'barbarian beauty' of the Eastern European music that enchanted him during his travels as a young man. Telemann composed *Orpheus* (1726) for the Hamburg Opera, where it was accepted to use both German and Italian in one and the same production. The work features German, Italian and French in close succession, and accordingly a series of different musical styles.

In the orchestral suites the French manner is evident in the choice of dances, the use of programmatic pieces, cultivation of dotted rhythm and the predilection for the *rondeau* form. This French style was favoured and the composer often returned to the orchestral suite. No doubt he was also attracted to the multi-variety peculiar to this genre. The orchestral overture is not a classical suite consisting of allemande, courante, sarabande and gigue

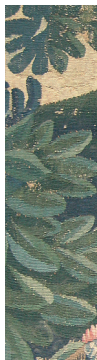
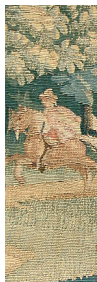


interspersed with several short dances, but always a new combination of programmatic and non-programmatic dance pieces in any possible quantity. Composing over one hundred such overtures meant setting out anew more than a hundred times without once retracing a path already taken.

Telemann paid equal attention to both major and minor keys – in the rather Manichean baroque cosmogony, light and shade are almost evenly matched. Today there is an assumption that minor-key baroque compositions are more serious and meaningful than the major-key works. This may be disputed, but nonetheless all three suites in this recording are in the minor key.

The Essential Music Company plans to record all the Telemann orchestral suites that have been preserved. This project should take several years. The order of the suites is arbitrary, since musicologists are unable to establish the date when many of them appeared, and consequently the chronological order. Likewise the year in which the works performed in this album were written is unknown, and we can only state with certainty that the E minor suite dates from no later than 1716, the B minor from no later than 1720. The title of the movements and their arrangement demands some explanation. However, erudition on a par with Telemann's own musical knowledge would be required to compile an exhaustive commentary, and few were equal to the task, even in the 18th century.

The *Overture* of the D minor suite (TWV 55:d2) opens with a dissonant chord. The music seems to begin from a middle point, as if someone had burst into a conversation unasked, interrupting and refuting the original interlocutors. This is the way the third movement of an overture often began, not the first, which by tradition



opened with a vigorous affirmation of the tonic. This strange and intriguing start contains the idea behind the composition as a whole.

Telemann used the *Rondo* form in his suites more often than his countrymen. Occasionally it is called *rondeau léger*, or 'light' rondo. By genre the movement represents a 'tender' gavotte that is sorrowful yet elegant. As a rule this kind of dance comes at the end of a cycle, never after the overture, a place usually reserved for a more serious piece. Telemann repeatedly introduced 'light' dances at the beginning of a suite, but in a work where everything is head-over-heels from the very first beat, this may have conceptual significance.

The *Irlandoise* is an enigma. Nothing surprising about the fact that Telemann's interests reached to the furthest corners of the Old World, but how did the composer become familiar with Irish music? The first *Complete Collection of the Most Celebrated Irish Folk Tunes* in musical history was published in Dublin in 1724, although English composers had naturally used Irish songs as a theme for variations since time immemorial. The *Irlandoise* is actually a jig, a popular Irish dance form with a characteristically bold and distinct melodic pattern and simple musical texture, without obvious polyphonic devices. In this movement Telemann again resorts to the form of a 'light' rondo.

Réjouissance is a term familiar to many music lovers from Bach's fourth orchestral suite. Bach wrote his *réjouissance* in the rhythm of a dashing polonaise, but Telemann presents a series of *tambourins* in the spirit of François Couperin's light-hearted and playful *Les chérubins* and *Les jeunes seigneurs*.

The *Sarabande* is the only dance from the classical suite and situated as usual at the golden section point. This varied dance is



ENGLISH



both serious and tender in Telemann's composition, and its simplicity calls to mind Handel's dances rather than French sarabandes.

Les scaramouches are the buffoons or bullies in the Italian *commedia dell'arte*. 'Scaramuccia' became known as 'scaramouche' after the actor most famed for this role, Tiberio Fiorillo, moved to Paris. He could appear on the stage alone or accompanied by other servants, or even with wife and children. In Telemann's movement the grotesque nature of the 'bully' is conveyed by syncopated rhythm.

The *Menuet* in the form of a rondo would be a worthy ending to the suite, but in this suite it is followed by an *Entrée*, which should of course come at the beginning rather than the end. The *Entrée* usually consists of two parts, like the French overture that developed from it. In this case the *Entrée* is a one-part movement. But what can we expect if the overture began without a tonic chord?

Telemann's short *Suite* in E minor (TWV 55:e3) is reminiscent of a French *boutade*, meaning an 'abbreviated ballet, a paradox of imagination that describes in several *Entrées* a pleasant, known and frivolous subject using minimal resources' (Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*). Essential features of the baroque *boutade* are brevity, unpredictability and grotesque elements to the point of absurdity.

The slow part of the *Ouverture* is thoroughly traditional, but the fast section is written in the *ritornello* form consolidated in Vivaldi's concertos: the *ritornello* repeated in various keys is played by all the musicians, but the episodes with which it contrasts are only performed by soloists. The theme with octave leaps is also typically Italian. After the allegro in concerto style it is hard



to make the transition to a slow third section in which the French style returns, but Telemann finds a simple and effective solution...

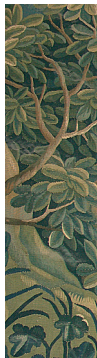
Les cyclopes, the beloved heroes of French mythological ballets, accompany Vulcan (Hephaestus). Their appearance onstage represented the work of a smithy and percussion instruments were often included in these episodes to imitate hammering on an anvil. When comic opera appeared in France with the participation of real rather than mythological scenes of manufacture showing carpenters, stonemasons and cobblers, the actions of these characters was still accompanied by 'cyclopean' music familiar to the public from old-fashioned baroque operas and ballets.

The unique charm of the *Menuet* is provided by the rhythmical figure with syncopations that was often encountered in the 17th century but fell into disuse after Telemann.

Next comes the *Galimatias en rondeau*, analogous to the charivari from French comedy. A refrain in the bourrée genre alternates with episodes to which it is completely incompatible. Particularly inappropriate is the second episode imitating the prelude to an Italian aria, but naturally there is no aria to follow. Perhaps this clumsy and insipid medley of styles is a parody on the work of one of Telemann's colleagues?

Concluding the suite is a *Hornpipe*, originally a folk dance popular throughout the British Isles. The harmony of this piece, which is close to a gigue, is both varied and original.

Among the seven movements of the orchestral Suite in B minor (TWV 55:h1) there are no programmatic dances or buffoonery, and the entire composition assumes a serious tone. The fast part of the *Ouverture* is a fugue in ritornello form. In the reprise of



the slow section Telemann introduces precipitate passages (*tirate*), which were an attribute of dark fantasy in French music of that period.

By the time Telemann wrote this suite the *Courante* was already an outdated dance performed occasionally as part of a theatrical presentation, but never at balls. The main characteristic of the French version of this genre is the polyrhythm, a steady alternation of 6/4 and 3/2 bars. Bach virtually ignored this aspect of the courante, but Telemann, on the contrary, cultivated the delights of changing metre.

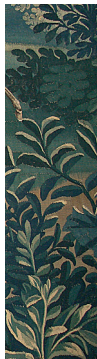
The *Air en rondeau* is another movement that takes the form of a *rondeau léger*. In episodes wind instruments play solo parts. These would probably have played a solo in the trio of the *Menuet* that follows, but in this suite the position usually set aside for the trio is unexpectedly taken by a *Chaconne*, one of the most virtuosic and grandiose French theatrical dances. In accordance with French tradition, the Chaconne is a variation not on a theme, but on a rhythmic formula in ritornello form. This movement of some 300 bars presents all the facets of sensibility as understood by Telemann's contemporaries – noble and serious rather than sentimental.

In the *Gavotte* trio the oboes and violins play solo, while in the final *Menuet*, to music somewhat reminiscent of the previous Menuet interrupted by the incursion of the Chaconne, the bassoons take this role (their solo in the present recording is performed by cellos). In the new Menuet all necessary parts are finally present, and with this the suite reaches a successful conclusion.

Anna Bulycheva, translation by Patricia Donegan



ENGLISH





Георг Филипп Телеман – автор более ста оркестровых сюит. Он писал их на протяжении практически всей творческой жизни, с 1705 по 1765 годы. Как и его современники, композитор называл эти сочинения французским словом *ouverture*. В то время язык названия часто указывал на стиль музыкального произведения. Если титульный лист украшало итальянское *concerto*, то солиста почти наверняка ожидали виртуозные пассажи; если же заглавие, как у сюит, было французским, впору было освежать в памяти темпы курант, пастье и практику «неровной игры».

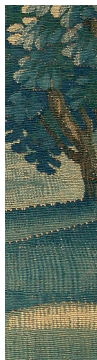
Увертюра родилась во Франции в середине XVII столетия. Первые увертюры открывали акты придворных балетов Жана-Батиста Люлли (например, «Альсидианы и Полександра», 1658), так что происхождение жанра было не просто театральным, а балетным. Ранняя французская увертюра содержала всего две части: медленную, обычно аккордового склада, и быструю, фугированную. Более



поздняя, как правило, имела еще и медленную третью часть. Акты балетов, в свою очередь, представляли собой сюиты из увертюры и целой вереницы танцев.

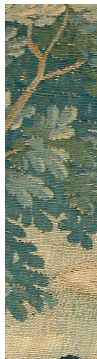
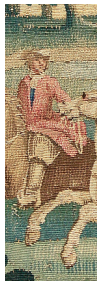
В конце XVII века этому образцу жанра последовали немецкие поклонники Люлли и его оркестрового стиля. Их было немало, но первенство принадлежало троим: ученикам французского мастера Иоганну Сигизмунду Куссеру и Георгу Мuffedату, а также Иоганну Фишеру, который на протяжении пяти лет был у Люлли переписчиком. В 1682 году Куссер выпустил в свет сборник под названием «Музыкальные композиции, следующие французской методе, содержащие шесть театральных увертюр, сопровождаемых многочисленными танцами». Получилось нечто вроде шести одноактных балетов, но чисто музыкальных, не предполагавших сценического воплощения. Сюиты подобного рода исполнялись в Германии в качестве застольной музыки.

В XVIII веке в некоторых операх Генделя («Родриго», «Альцина») французские увертюры также перерастали в небольшие сюиты, и даже в библейской оратории «Самсон» за открывающей ее увертюрой следует менуэт. Французские композиторы к тому времени стали писать небольшие балеты для танцовщиков-виртуозов, с музыкальной точки зрения представлявшие собой точно такие же оркестровые сюиты, естественно, программные. Здесь лидировал Жан-Фери Ребель – автор сюит «Каприс», «Бутада», «Характеры танца», «Терпсихора», «Фантазия», «Сельские удовольствия» и «Стихии», которые сам композитор предпочитал называть «хореографическими симфониями».



Телеман обратился к увертюрам-сюитам в 1705 году, когда стал капельмейстером графа Эрдмана фон Промниц в Зорау (тогда, утверждал Телеман, за два года из-под его пера вышло около 200 сюит!). Путешествие во Францию превратило графа в поклонника французской музыки, и в распоряжении молодого капельмейстера оказались творения Люлли и Кампра – наверное, они навевали его патрону воспоминания о Париже. Для композитора изучение французской музыки вряд ли было тяжкой обязанностью. Вкус к ней он приобрел чуть раньше, в бытность свою в Ганновере. В Зорау эта склонность усилилась, а много позже Телеман написал Маттезону, с которым он, кстати, как и с Генделем, переписывался по-французски: «Признаюсь, я большой почитатель французской музыки». С годами Телеман более всего ценил в ней грустноватую нежность и меланхолию. В 1737 году, уже на склоне лет, он совершил долгожданную поездку в Париж, где с успехом были исполнены его лучшие произведения.

Телеман всегда отличался неиссякаемым любопытством, заставившим его испробовать все стили, жанры, голоса и инструменты во всех возможных сочетаниях. Его немислимая плодовитость – следствие его любопытства. Иногда кажется, что он пытался составить каталог национальных стилей, не чураясь даже «варварских красот» восточноевропейской музыки, заворожившей его во времена юношеских странствий. Для Гамбургской Оперы, где привыкли к сочетанию в одном спектакле немецкого языка с итальянским, Телеман создал «Орфея» (1726), в котором немецкий, итальянский и

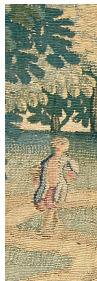


французский языки поочередно уступают место друг другу, и соответственно меняются музыкальные стили.

В оркестровых сюитах французский стиль проявляется в выборе танцев, присутствии программных пьес, культивировании пунктирного ритма, пристрастии к форме рондо. Но не только любимый Телеманом французский стиль заставлял композитора вновь и вновь возвращаться к ним; вероятно, его также привлекала многовариантность, свойственная этому жанру. Оркестровая *ouverture* – это не классическая сюита из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги с вкраплениями нескольких мелких танцев, а всегда новая комбинация программных и непрограммных танцевальных пьес, представленных в любом количестве. Сочинить более ста таких увертюр означало более ста раз отправиться в свободное плавание, ни разу не повторив маршрут.

Телеман уделял, в сущности, одинаковое внимание мажорным и минорным тональностям – в барочной космогонии, слегка манихейской, свет и тьма существовали почти на равных. Сегодня минорные барочные композиции кажутся нам почему-то серьезнее и содержательнее мажорных. С этим можно поспорить, но, как бы там ни было, все три сюиты, записанные на этом диске, – в миноре.

Компания Essential Music предполагает записать все дошедшие до нас оркестровые сюиты Телемана. Проект рассчитан на несколько лет. Последовательность сюит произвольна – выстроить сочинения по хронологическому принципу невозможно, музыковеды не в силах ответить на вопрос о датах появления на свет многих из них. В частности, годы создания

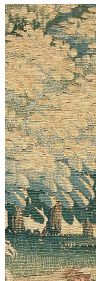


исполняемых в этом альбоме произведений не установлены, известно лишь, что ми-минорная сюита была сочинена не позднее 1716 года, а си-минорная – не позднее 1720-го. Названия частей и их взаимное расположение требуют некоторого комментария. Впрочем, для составления исчерпывающего комментария потребовалась бы музыкальная эрудиция, равная эрудиции самого Телемана, а по этой части с ним и в XVIII веке мало кто мог сравниться.

Увертюра ре-минорной сюиты (TWV 55:d2) открывается неустойчивым диссонирующим аккордом. Музыка будто начинается с середины, как если бы кто-то без спросу ворвался в разговор, перебивая и опровергая собеседников. Так часто начинались третьи части увертюры, но никак не первые, которым по традиции было положено открываться мощным утверждением тоники. Это странное, интригующее начало содержит в себе идею всего сочинения.

Рондо – форма, к которой Телеман прибегал в сюитах чаще своих соотечественников. Иногда ее называют «легким» рондо, *rondeau léger*. По жанру пьеса представляет собой «нежный» гавот, грустноватый и изящный. Такого рода танцы, как правило, писали в конце цикла, но никак не после увертюры, где место пьесам более серьезным. Телеман неоднократно помещал «легкие» танцы в начале сюиты, но в произведении, где с первого такта все идет шиворот-навыворот, это, возможно, имеет концептуальный характер.

Ирландский танец – пьеса загадочная. Нет удивительного в том, что интересы Телемана простерлись до отдаленных уголков Старого Света, но каким образом он позна-



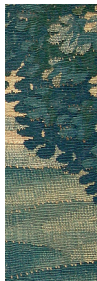
комился с ирландской музыкой? Первое в истории «Полное собрание самых знаменитых ирландских мелодий» было издано в Дублине лишь в 1724 году, хотя английские композиторы издавна использовали ирландские песни в качестве тем для вариаций.

Ирландский танец представляет собой жигу с размашистым рисунком мелодии и простой фактурой без особых полифонических ухищрений. В этой пьесе Телеман вновь прибегает к форме «легкого» рондо.

Празднества (Увеселения) – название, знакомое многим любителям музыки по четвертой оркестровой сюите Баха. Бах пишет свои «Празднества» в ритме блестящего полонеза, Телеман же предлагает цепочку тамбуринов, в духе легкомысленных и лукавых пьес Франсуа Куперена «Херувимы» и «Юные господа – петиметры».

Сарабанда – единственный танец, попавший сюда из классической сюиты и располагающийся на своем традиционном месте – в районе «точки золотого сечения». Этот многообразный танец предстает у Телемана серьезным и чувствительным, а простота его напоминает не о французских сарабандах, а скорее о генделевских.

Скарамуши, то есть «задиры» или «забияки» – персонажи итальянской комедии *dell'arte*. После того как ведущий актер этого амплуа Тиберио Фьорилло перебрался в Париж, Скарамучча стал называться Скарамушем. Он мог появляться на сцене один, в компании других слуг или даже с женой и детьми. В пьесе Телемана гротескный характер «задир» передан синкопированной ритмикой.



PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA





Менуэт в форме рондо мог бы достойно завершить сюиту. Но за ним следует *Антре* (*Выход*), которое скорее должно помещаться не в конце, а в начале. Антре обычно состоит из двух частей, как и французская увертюра, ведущая от него свое происхождение. Здесь же антре – одночастная пьеса. Чего ж еще ждать, если увертюра началась не с тонического аккорда?

Небольшая сюита ми минор (TWV 55:e3) напоминает французскую бутаду, то есть «укороченный балет, парадокс воображения, в нескольких антре малыми средствами рассказывающий о приятном, известном и легком предмете» (Мишель де Пюр «Взгляд на древние и современные спектакли»). Исконные качества настоящей барочной бутады – краткость, непредсказуемость и гротеск, доходящий до абсурда.

Медленная часть *Увертюры* вполне традиционна, а быстрая написана в ригурнельной форме, утвердившейся в концертах Вивальди: повторяющийся в разных тональностях ригурнель играют все музыканты, а контрастные ему эпизоды – только солисты.

Тема с октавными скачками – тоже типично итальянская. После такого концертного *Allegro* нелегко перейти к медленной третьей части, где возвращается французский стиль, – и Телеман находит простое и эффектное решение...

Циклопы – излюбленные герои французских мифологических балетов, спутники Вулкана (Гефеста). Они выходили на сцену, чтобы изобразить ковку, поэтому в их номерах часто участвовали ударные инструменты, имитировавшие стук молотков по наковальне. Когда во Франции родилась



комическая опера и в ней появились реальные, а не мифологические производственные сцены с участием плотников, каменщиков и сапожников, действия этих персонажей по-прежнему сопровождала «циклопическая» музыка, знакомая публике по старым барочным операм и балетам.

Неповторимое очарование *Менуэту* придает ритмическая фигура с синкопами, часто встречавшаяся еще в XVII веке, а после Телемана исчезающая.

Галиматья в форме рондо – аналог шаривари из французских комедий. Рефрен в жанре бурре чередуется с эпизодами, которые совершенно с ним не вяжутся. Особенно неуместен второй эпизод в духе вступления к итальянской арии, за которым, конечно же, никакой арии не следует. Может быть, несуразное и безвкусное смешение стилей – пародия на сочинение кого-то из коллег?

Слово *Хорнпайп* обычно переводится как «волынка». Впрочем, на Британских островах, где родилось это слово, хорнпайпом называли нечто другое: духовой инструмент с мундштуком, как правило, сделанный из бычьего рога. Этим можно объяснить, почему в танцах с одноименным названием ни Телеман, ни его современники не имитировали неподвижный «волыночный бас». Гармония в телемановской пьесе, близкой к жиге, разнообразна и оригинальна.

Среди семи частей си-минорной сюиты (TWV 55:h1) нет ни одного программного танца, как нет здесь и шутовства, всюду господствует серьезный тон.

Быстрая часть *Увертюры* – fuga, изложенная в ритуальной форме. В репризе медленной части Телеман вводит



стремительные пассажи-тираты, которые во французской музыке того времени были атрибутом мрачной фантастики.

Куранта ко времени Телемана давно была старинным танцем. Ее танцевали уже не на балах, а лишь изредка на театральной сцене. Основным признаком французской разновидности этого жанра – полиритмия, непрерывное чередование тактов на 6/4 и на 3/2. Бах эту особенность куранты практически игнорировал, Телеман же, наоборот, культивировал очарование переменного метра.

Ария в форме рондо – снова пьеса в форме «легкого» рондо! В эпизодах солируют духовые инструменты. Они бы солировали, вероятно, и в трио следующего Менуэта, но на привычном для него месте в сюиту внезапно врывается Чакона – один из самых виртуозных и масштабных французских театральных танцев. В соответствии с французской традицией чакона представляет собой вариации не на тему, а на ритмическую формулу, складывающиеся в ритуальную форму. В этой пьесе продолжительностью около 300 тактов предстают все грани чувствительности, как ее понимали современники Телемана – не сентиментальной, а благородной и серьезной.

В трио Гавота солируют гобой и скрипки, в трио Менуэта, по музыке несколько напоминающего менуэт, прерванный вторжением чакон, – фаготы (в настоящей записи их соло играют виолончели). В этом новом менуэте наконец-то присутствуют все необходимые части, и с тем сюита благополучно завершается.

Анна Булычева



РУССКИМ





Georg Philipp Telemann ist Autor von mehr als 100 Orchestersuiten, die er praktisch sein ganzes Leben von 1705 bis 1765 schrieb. Wie auch seine Zeitgenossen, nannte der Komponist sie französisch „Overture“. In dieser Zeit deutete die Bezeichnung oft auf den Stil eines musikalischen Werkes hin. Schmückte das Titelblatt das italienische Wort „Concerto“, so erwarteten den Solisten fast immer virtuose Passagen; war die Überschrift französisch, so war es angebracht, die Erinnerung an die Rhythmen der Couranten, Passepieds und die Praxis der *Notes inégales* aufzufrischen.

Die Overture entstand in Frankreich Mitte des 17. Jahrhunderts. Die ersten Overtüren eröffneten die Akte der Hofballette von Jean-Baptiste Lully (z. B. das „Ballet d'Alcidiane“, 1658), das Genre stammt also nicht einfach aus dem Theater, sondern aus dem Ballett. Die frühe französische Overture hatte nur zwei Teile: einen langsamen, gewöhnlich akkordischen, und einen schnellen, fugierten; die spätere Ouver-



türe hatte in der Regel noch einen langsamen dritten Teil. Die Akte der Ballette stellten ihrerseits Suiten aus der Ouvertüre und einer ganzen Reihe von Tänzen dar.

Ende des 17. Jahrhunderts folgten die deutschen Verehrer Lullys und seines Orchesterstils diesem Vorbild des Genres. Es gab nicht wenige, aber die Führung gehörten dreien: den Schülern des französischen Meisters Johann Sigismund Kusser, Georg Muffat, und Johann Fischer, der über fünf Jahre für Lully Manuskripte kopierte. 1682 veröffentlichte Kusser einen Sammelband unter dem Titel „Composition de musique suivant la méthode françoise, contenant 6 ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs airs“. Es waren sechs Stücke, einaktigen Balletten ähnlich, für die aber keine szenische Umsetzung vorgesehen war. Solche Suiten wurden in Deutschland als Tafelmusik gespielt.

Im 18. Jahrhundert wachsen die französischen Ouvertüren in einigen Opern Händels („Rodrigo“, „Alcina“) ebenso zu kleinen Suiten; sogar im biblischen Oratorium „Samson“ folgt auf die eröffnende Ouvertüre ein Menuett. Die französischen Komponisten begannen zu dieser Zeit Ballette für virtuose Tänzer zu schreiben, die vom musikalischen Standpunkt aus eben solche Orchestersuiten darstellten, selbstverständlich programmatische. Hier war Jean-Féry Rebel führend. Er schrieb Suiten wie „Caprice“, „Boutade“, „Les Caractères de la danse“, „La Terpsicore“, „La fantaisie“, „Les plaisirs champêtres“ und „Les éléments“, die der Komponist selbst als „choreografische Sinfonien“ bezeichnete.

Telemann wandte sich den Ouvertüren-Suiten 1705 zu, als er Kapellmeister des Grafen Erdmann von Promnitz in Sorau



wurde (damals, wie Telemann bestätigte, flossen in zwei Jahren ungefähr 200 Suiten aus seiner Feder). Eine Reise nach Frankreich machte den Grafen zum Verehrer französischer Musik, und dem jungen Kapellmeister standen Werke Lullys und Campras zur Verfügung: wahrscheinlich riefen sie bei seinem Herrn Erinnerungen an Paris wach. Für den Komponisten war die Auseinandersetzung mit der französischen Musik wohl kaum eine mühsame Verpflichtung. Er fand schon etwas früher, während seines Aufenthaltes in Hannover, Gefallen an ihr. In Sorau vertiefte sich diese Neigung, und viel später schrieb Telemann an Johann Mattheson, mit dem er, wie übrigens auch mit Händel, französisch korrespondierte: „Ich gestehe, ich bin großer Verehrer der französischen Musik.“ Mit den Jahren fand Telemann zunehmend Gefallen an ihrer traurigen Zärtlichkeit und Melancholie. 1737, schon im fortgeschrittenen Alter, vollbrachte er die lang erwartete Reise nach Paris, wo mit Erfolg seine besten Werke aufgeführt wurden.

Telemann zeichnete sich immer durch eine unerschöpfliche Neugierde aus, die ihn zwang, alle Stile, Genres, Stimmen und Instrumente in allen möglichen Zusammensetzungen auszuprobieren. Seine unvorstellbare Produktivität ist eine Folge seiner Neugier. Manchmal scheint es, dass er versuchte, einen Katalog der nationalen Stile zusammenzustellen, wobei er sogar die „barbarischen Schönheiten“ der osteuropäischen Musik nicht scheute, die ihn während seiner Reisen in jungen Jahren bezaubert hatten. Für die Hamburger Oper, wo man an die Kombination von Deutsch und Italienisch in einem Stück gewöhnt war, schuf Telemann „Orpheus“ (1726), wo sich Deutsch, Italienisch und



Französisch der Reihe nach abwechseln und sich entsprechend auch die musikalischen Stile ändern.

In den Orchestersuiten zeigt sich der französische Stil in der Auswahl der Tänze, in dem Vorhandensein von programmatischen Stücken, in der Kultivierung des punktierten Rhythmus und in der Vorliebe für die Rondoform. Aber nicht nur der von Telemann geliebte französische Stil zwang den Komponisten, wieder und wieder zur Form der Orchestersuite zurückzukehren. Wahrscheinlich zog ihn ebenso die Vielfältigkeit des Genres an. Die *Ouverture* für Orchester ist keine klassische Suite aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue mit Einfügung einiger kleiner Tänze, sondern sie besteht aus immer neuen Kombinationen programmatischer und nicht programmatischer Tanzstücke, die in beliebiger Menge vorgestellt werden. Mehr als 100 solcher Ouvertüren zu schreiben, heißt mehr als 100-mal frei zu schwimmen, ohne einmal den gleichen Weg zu nehmen.

Im Grunde schenkte Telemann allen Dur- und Moll-Tonarten gleichviel Aufmerksamkeit. In der barocken Kosmogonie, leicht manichäischen, existierten Licht und Dunkelheit fast gleichberechtigt. Heute erscheinen uns die barocken Moll-Kompositionen aus irgendeinem Grunde ernster und inhaltvoller als die Dur-Kompositionen zu sein. Darüber kann man sicher streiten, aber wie dem auch sei, alle drei Suiten auf dieser CD sind in Moll verfasst.

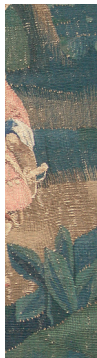
Das Unternehmen Essential Music hat vor, alle uns überlieferten Suiten Telemanns aufzunehmen. Das Projekt ist auf mehrere Jahre angelegt. Die Reihenfolge der Suiten ist willkürlich: eine chronologische Anordnung der Werke ist nicht möglich, weil die



Musikwissenschaft viele davon nicht datieren kann. So können auch die Entstehungsdaten der auf diesem Album aufgenommenen Werke nicht festgestellt werden; bekannt ist nur, dass die e-Moll Suite nicht später als 1716 geschrieben wurde, und die h-Moll Suite vor 1720. Die Bezeichnung der Sätze und ihre gegenseitige Anordnung muss kommentiert werden. Im Übrigen würde man für einen umfassenden Kommentar ein musikalisches Wissen brauchen, das dem Telemanns gleich käme, und auf diesem Gebiet gab es auch im 18. Jahrhundert nur wenige, die sich mit ihm messen konnten.

Die *Ouvertüre* der d-Moll Suite (TWV 55:d2) beginnt mit einem dissonanten Akkord. Als ob die Musik in der Mitte anfängt, so wie sich jemand ungefragt in ein Gespräch einmischt, indem er seine Gesprächspartner unterbricht und widerlegt. So beginnt oft der dritte Teil einer *Ouvertüre*, aber niemals der erste, der traditionell mit einer mächtigen Bestätigung der Tonika eröffnet wird. Dieser seltsame, neugierig machende Anfang enthält die Idee für das ganze Werk.

Das *Rondo* ist eine Form, auf die Telemann in seinen Suiten häufiger als seine Landsleute zurückgriff. Manchmal nennt man sie auch „leichtes“ Rondo („rondeau léger“). Das Stück ist dem Genre nach eine „zarte“ Gavotte, etwas traurig und elegant. Tänze dieser Art schrieb man in Regel am Ende eines Zyklus, nie aber nach der *Ouvertüre*, wo eigentlich der Platz für wesentlich ernstere Stücke ist. Telemann stellt häufig „leichte“ Tänze an den Anfang einer Suite, aber in einem Werk, wo vom ersten Takt an alles verquer geht, trägt das ganze vermutlich einen konzeptionellen Charakter.

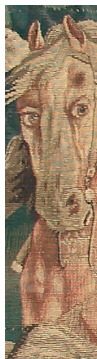
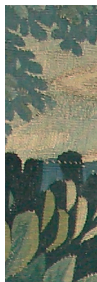


Der *Irische Tanz* ist ein rätselhaftes Stück. Verwunderlich ist nicht, dass sich Telemanns Interessen in eine der entlegensten Ecken der Alten Welt erstrecken, aber wie lernte er die irische Musik kennen? Die „Vollständige Sammlung der bekanntesten irischen Melodien“ wurde erstmalig 1724 in Dublin herausgegeben, obwohl natürlich englische Komponisten schon lange irische Lieder als Themen für Variationen benutzten. Der Irische Tanz ist eine auf der Insel populäre Gigue mit einer charakteristischen klaren und schwungvollen Melodielinie und einfacher Faktur ohne besondere polyphone Tricks. In diesem Stück greift Telemann wieder zur Form des „leichten“ Rondos.

Réjouissance – eine Bezeichnung, die vielen Musikliebhabern aus der vierten Orchestersuite Bachs bekannt ist. Bach schreibt seine *Réjouissance* im Rhythmus einer glänzenden Polonaise, Telemann schlägt eine Reihe Tambourine vor, ganz im Sinne der leichten und schelmischen Stücke von François Couperin.

Die *Sarabande* ist der einzige Tanz, der aus der klassischen Suite hierher gekommen ist und auch an seinem traditionellen Platz steht, fast am Goldenen Schnitt. Dieser abwechslungsreiche Tanz erscheint bei Telemann ernst und gefühlvoll, und seine Einfachheit erinnert nicht an die französischen Sarabanden, sondern eher an die Händelschen.

Les Scaramouche, das heißt die „Streithähne“ und „Raufbolde“, sind Figuren aus der italienischen Commedia dell'arte. Nachdem der führende Schauspieler dieses Rollenfaches Tiberio Fiorilli nach Paris umgezogen war, wurde der Scaramuccia zum Scaramouche umbenannt. Er konnte auf der Bühne alleine erscheinen, in Gesellschaft von Dienern oder sogar mit Frau und



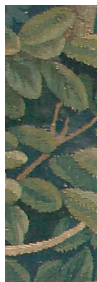
Kindern. Im Stück Telemanns wird der groteske Charakter der „Raufbolde“ durch einen synkoptierten Rhythmus wiedergegeben.

Das *Menuett* in der Rondoform könnte die Suite würdig abschließen. Aber danach folgt noch das *Entrée*, das sich eigentlich am Anfang und nicht am Ende befinden müsste. Das *Entrée* besteht gewöhnlich aus zwei Teilen, wie auch die französische Overtüre, die ihre Entstehung von ihm ableitet. Hier hat es nur einen Teil. Was bleibt zu erwarten, wenn schon die Overtüre nicht mit einem tonischen Akkord beginnt?

Die kleine Suite e-Moll erinnert an die französische Boutade, das heißt „ein verkürztes Ballett, ein Fantasiegebilde, das in einigen *Entrées* mit wenig Mitteln von einem angenehmen, bekannten und leichten Gegenstand erzählt.“ (Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*). Die althergebrachten Qualitäten einer echten barocken Boutade ist die Kürze, Unvorhersagbarkeit und Groteske, die bis zum Absurden geht.

Der langsame Teil der *Ouvertüre* ist durchaus traditionell, aber der schnelle Teil ist in der Ritornellform geschrieben, die in den Konzerten Vivaldis häufig auftritt wurde: das in verschiedenen Tonleitern wiederholte Ritornell spielen alle Musiker, die Kontrastepisoden nur die Solisten. Das Thema mit seinen Oktavsprüngen ist ebenfalls typisch italienisch. Nach einem solchen Konzertallegro ist es nicht leicht zum dritten langsamen Teil überzugehen, in dem der französische Stil wiederkehrt – aber Telemann findet eine einfache und effektvolle Lösung...

Die *Zyklopen* sind beliebte Helden der französischen mythologischen Ballette, die Begleiter Vulkans (Hephaistos). Sie kamen auf die Bühne, um das Schmieden darzustellen, deshalb sind in



ihren Nummern auch oft Schlaginstrumente beteiligt, die den Klang der Hämmer auf dem Amboss imitieren. Als in Frankreich die komische Oper geboren wurde, tauchten in ihr reale, nicht mythische Produktionsszenen mit Tischlern, Maurern und Schustern auf, deren Handlung weiterhin von „zyklopischer“ Musik begleitet wurde, die dem Publikum noch aus den alten Barockopern und Balletten bekannt war.

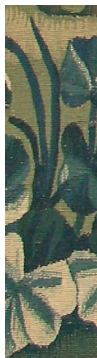
Das *Menuett* erhält seinen unwiederholbaren Charme durch die rhythmische Figur mit Synkopen, die im 17. Jahrhundert noch häufig anzutreffen war, aber nach Telemann verschwand.

Galimatias en Rondeau ist das Analog zum Charivari aus der französischen Komödie. Der Refrain im Genre einer Bourrée wechselt mit Episoden, die sich überhaupt nicht mit ihm verbinden lassen. Besonders fehlt am Platze ist die zweite Episode im Sinne einer Einleitung zur italienischen Arie, nach der selbstverständlich keine Arie folgt. Vielleicht ist diese unsinnige und geschmacklose Vermischung der Stile eine Parodie auf das Werk eines Kollegen?

Die Suite endet mit dem *Hornpipe*, einem Tanz, der einst sehr populär auf den Britischen Inseln war. Die Harmonie dieses Stücks, nah an einer Gigue, ist vielfältig und originell.

Unter den sieben Sätzen der h-Moll Suite (TWV 55:h1) gibt es keinen einzigen programmatischen Tanz. Auch fehlt hier das Narrenhafte, überall herrscht ein ernster Ton.

Der schnelle Teil der *Ouvertüre* ist eine Fuge in Ritornellform. In der Wiederholung des langsamen Teiles führt Telemann zielstrebige Passagen (Tiraten) ein, die in der französischen Musik dieser Zeit ein Attribut der finsternen Fantastik waren.

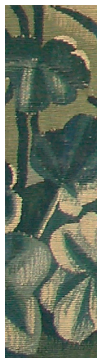


Die *Courante* war schon zu Zeiten Telemanns längst ein altertümlicher Tanz. Er wurde schon nicht mehr auf Bällen getanzt, sondern nur noch sehr selten auf der Bühne. Das Hauptmerkmal der französischen Spielart dieses Genres ist der Polyrhythmus, die ständige Alternation der Takte von 6/4 und 3/2. Bach hat diese Besonderheit der *Courante* nahezu ignoriert, während Telemann ganz im Gegensatz dazu, den Charme des wechselnden Metrums kultivierte.

Die *Arie in Rondoform* ist wieder ein Stück in der Form des „leichten“ Rondos. In Episoden solieren Blasinstrumente. Sie hätten sicher auch im Trio des folgenden *Menuetts* ein Solo, aber an seiner Stelle dringt plötzlich die *Chaconne* ein – einer der virtuosesten und größten französischen Theatertänze. Im Einklang mit der französischen Tradition ist die *Chaconne* eine Variation nicht auf das Thema, sondern auf die rhythmische Formel. In diesem Stück mit einer Dauer von 300 Takten werden alle Facetten der Empfindsamkeit gezeigt, so wie die Zeitgenossen Telemanns sie verstanden – nicht sentimental, sondern erhaben und ernst.

Im Trio der *Gavotte* spielen Oboen und Geigen Solo; im Trio des *Menuetts*, dessen Musik etwas an das von der *Chaconne* unterbrochene Menuett erinnert, sind es die Fagotte (in der vorliegenden Aufzeichnung spielen Cellos ihr Solo). In diesem neuen Menuett sind endlich alle Teile vertreten und damit schließt die Suite glücklich ab.

Anna Bulytschowa, übersetzt von Monika Hollacher



Sergei Filchenko 1st violin J. Stainer “In Abssam prope Oenipontum”, Austria, 1678

Marina Katarzhnova 1st violin D. Yarovoy “Giustina”, Moscow, former USSR, 1970 / after A. Stradivari, Italy, early 18th century

Dmitry Lepekhov 1st violin A. Polyanych, Ordzhonikidze, former USSR, 1943 / after A. Stradivari, Italy, 1670s

Dmitry Sinkovsky 2nd violin J.B. Schweizer, Germany, early 19th century

Natalia Kossareva 2nd violin Anonym, Germany, 1791

Ivan Titov 2nd violin J. Stainer “In Abssam prope Oenipontum”, Austria, ca.1679

Juri Vdovitchenko viola Anonym, Tirol, 1792

Sergei Tischenko viola T. Podgorny, Moscow, Russia, 1956 / after A. Stradivari, Italy, early 18th century

Pavel Filchenko viola (9 – 13)
Anonym, South Germany, 1680



Pavel Serbin **cello** J. Guanini, Viacenza, 1731

Alexander Gulin **cello** E. Meinel Meisterwerkstätten Musima,
Germany, 1970s / after A. Stradivari, late 17th century

Michael Khokhlov **double bass** Anonym, Germany, 1840s

Olga Ivusheikova **transverse flute** (9 – 13) S. Beck, Berlin,
Germany, 2007 / after J.H. Eichentopf, Germany, ca.1730

Marina Volkova **transverse flute** (9 – 13)
R. Tutz, Innsbruck, Austria / after G.A. Rottenburg, Belgium, 1760s

Philipp Nodel **oboe** M. & F. Ponselee, Damme, Belgium,
2002 / after T. Stanesby Junior, London, ca.1720

Svetlana Usacheva **oboe** M. & F. Ponselee, Damme, Belgium,
2002 / after T. Stanesby Junior, London, ca.1720

Peter Bugrimenko **bassoon** G. Wolf, Kronach, Germany,
1997 / after "HKICW", ca.1700

Olga Martynova **harpichord**
Von Nagel Workshop, Paris, 2005 / after N.&F. Blanchet, Paris, 1730



P*ratum Integrum* ('unmown meadow' in Latin) specialises in early music. It is the only Russian orchestra that offers a full range of period instruments.

The orchestra was founded in Moscow in 2003 with support from *Essential Music*. Leading *Pratum Integrum* performers also continue their solo careers in the authentic ensembles *A la Russe* and *Musica Petropolitana*.

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 Ponsoe (oboe), Trevor Pinnock (harpsichord), Ivan Monighetti (cello), Alfredo Bernardini (oboe), Paul Esswood (countertenor) and the ensembles *Bergen Barokk* (Norway) and *Il Gardellino* (Belgium).

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 reconstructed and performed in Russia for the first time (Lully's ballet music, Leclair's violin concertos, Rosetti's symphonies, etc.).

Since 2003 *Pratum Integrum* has been recording albums of 18th century composers exclusively on the Caro Mitis label.







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: 28–30. 09. 07 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2008 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2008 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com

www.essentialmusic.ru

CM 0082007

