

CHACONNE

telemann
burlesque de quixotte

collegium musicum 90
simon standage



CHANDOS early music



Lebrecht Collection

Georg Philipp Telemann

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Ouverture in G major

17:37

in G-Dur • en sol majeur

for 2 oboes, violin concertante and strings

1	I [Ouverture]	5:29
2	II Gavotte	1:39
3	III Menuet [1] – Menuet 2	2:43
4	IV Chaconne	4:27
5	V Gig	3:17

Burlesque de Quixotte

18:13

in G major • in G-Dur • en sol majeur

6	1 Ouverture	5:41
7	2 Le Reveil de Quixotte	2:09
8	3 Son Attaque des moulins à vent	1:51
9	4 Ses Soupirs amoureux après la princesse Dulcinée	2:53
10	5 Sanche Panche berné	1:49
11	6 Le Galope de Rosinante	0:54
12	7 Celui d'âne de Sanche	1:40
13	8 Le Couché de Quixotte	1:13

Ouverture in B minor

16:24

in h-Moll • en si mineur

for 2 oboes, 2 solo violins, 2 bassoons and strings

14	1	Ouverture. [Gravement] – Lentement	4:49
15	2	Courante	1:15
16	3	Air en rondeaux	1:38
17	4	Menuet	0:53
18	5	Chaconne	3:32
19	6	Gavotte I – Gavotte II. Trio	2:01
20	7	Menuet I – Menuet II	2:13

Concerto in D major

13:04

in D-Dur • en ré majeur

for 2 violins, bassoon and strings

21	I	Andante	2:43
22	II	[Allegro]	4:29
23	III	Adagio	2:35
24	IV	Allegro assai	3:16

TT 65:41

Collegium Musicum 90

Simon Standage director

This CD is dedicated to the memory of Micaela Comberti (28 September 1952– 4 March 2003), a founder member and principal of Collegium Musicum 90. This was her last recording with the orchestra.

<i>violin I</i>	Simon Standage Micaela Comberti Catherine Martin Nicolette Moonen Rodolfo Richter	Giovanni Grancino, Milan 1685 Fabrizio Senta, Turin c. 1660 Johann Christian Fricker, 1721 Matthias Albanus, 1643 Jacobus Stainer, Absam c. 1670
<i>violin II</i>	Miles Golding Diane Moore Ann Monnington Diane Terry	Antonio Mariani, Pesaro c. 1650 Anonymous, English or Flemish, c. 1780 Rogeri/Pasta, c. 1695 Jacobus Stainer, 1671
<i>viola I</i>	Jane Rogers* David Brooker*	Rowland Ross, 1992, copy of Guarnerius, 1676 George Stoppani, 1990, copy of Amati
<i>viola II</i>	Nicola Akeroyd* Stefanie Heichelheim	George Stoppani, 1988, after Stradivarius Prosper Cabasse, 1782–1810
<i>cello</i>	Jane Coe Helen Verney	Jean Hyacinthe Rottenburgh, Brussels 1753 Anonymous, English, 1730
<i>double-bass</i>	Elizabeth Bradley	Le Jeune, French, 1750
<i>oboe</i>	Anthony Robson James Eastaway	Richard Earle, 1985, after Thomas Stanesby Snr, c. 1700 Marcel Ponsele, 2000, after Thomas Stanesby Snr, c. 1720
<i>basoon</i>	Andrew Watts Sally Jackson	Peter de Koningh, 1986, after Deper, c. 1710 Peter de Koningh, 1989, copy of Proudhon, 1750
<i>harpsichord</i>	Nicholas Parle	William Bright, Barraba, Australia 1995, Flemish after Dulcken

*Viola in *Burlesque de Quixotte* and Overture in B minor

Harpsichord supplied and tuned by Nicholas Parle

Pitch: A = 415 Hz

Telemann: Burlesque de Quixotte

Although by the beginning of the eighteenth century Italian musical style had begun to dilute the pure French idiom of the Lullian epoch, French inflexions and phraseology remained an important ingredient in the music of German composers for several decades to come. Some, like Georg Muffat (1653–1704), travelled to France and Italy to absorb their music first-hand, while others, like Bach and Georg Philipp Telemann (1681–1767), assimilated French and Italian styles within their native territory. When Telemann eventually journeyed to France in 1737–38 his eclectic style had reached maturity, and so it was to disseminate it rather than to acquire new techniques that he took up the invitation of admiring French musicians and connoisseurs to visit their capital city.

The forms which epitomised French music of the *grand siècle* were those of the French opera overture and the keyboard or lute suite. By the 1660s Lully had given definition to the overtures of his operas. A noble and arresting opening with a sharply dotted rhythm, followed by a faster gulf

section, then a return to the opening idiom, became an almost unshakeable framework. For a century afterwards this highly effective and versatile structure held its place as one of the major baroque forms, being brought to the highest point of sophistication and ingenuity by Bach, Handel, Telemann, Fasch and a handful of other composers. Even as late as 1768 the Swiss philosopher Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) was able to claim in his *Dictionnaire de Musique*:

French opera overtures are nearly all modelled on those of Lully.

German music of the late baroque was strongly influenced by French and Italian styles alike, which together with piquant ingredients both indigenous and acquired from further afield created what the flautist, composer and theorist Johann Joachim Quantz (1697–1773) termed a mixed style:

If one has the necessary discernment to choose the best from the styles of different countries, a mixed style results that, without overstepping the bounds of modesty, could well be called the German style, not only because the Germans

came upon it first, but because it has already been established at different places in Germany for many years, flourishes still, and displeases in neither Italy, nor France, nor in other lands.* Quantz's 'mixed style' is vividly reflected in Telemann's orchestral suites, and above all in those sections where elements of Italian concerto style are integrated with French overtures and their appended dances.

Telemann had a lifelong predilection for the overture-suite and the approximately 130 such pieces by him that are known to us make up the greater part of his orchestral output. According to his own account, his chief model was André Campra (1660–1744) whose *opéras-ballets* would have provided Telemann with a fertile seam of stylised French dances. Telemann's orchestral suites were composed over a vast span of some sixty years or so, the earliest belonging to the first decade of the eighteenth century, the last dating from the mid-1760s.

Though Telemann was admired by his contemporaries especially for his trio sonatas and overture-suites he was not without his critics. The Hamburg composer, lexicographer and theorist Johann Mattheson (1681–1764), who was well acquainted with Telemann, was one of the harshest. He censured him for his inclination towards

pictorialism while another Hamburg resident, Christoph Daniel Ebeling (1741–1817), a scholar and writer on music, was to regret not only Telemann's word painting in vocal works but also his wholehearted endorsement and application of the French style. Nowadays, in sharp contradistinction to such views, we applaud Telemann's Enlightenment outlook and revel in the deft portrayal of characters and events which informs some of his most engaging music and makes it so refreshing.

One such piece is the suite **Burlesque de Quixotte** in G major for strings. The celebrated Spanish satirical romance *Don Quixote de la Mancha* by Cervantes was published in 1605 and became one of the most widely read books of fiction in Europe. It was quickly translated into English and German, and following a forged continuation, Cervantes himself wrote a second part (1615) which enjoyed a success comparable with that of the first. Stimulated no doubt by his own keen interest in the literary world around him, Telemann was drawn to the absurd adventures of the would-be knight errant, his skinny old horse Rosinante, his peasant squire Sancho Panza and the latter's donkey Dapple, basing two works on episodes from the romance. The

earlier of them was the present overture-suite, the later one a serenata, *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (Don Quixote at Camacho's Wedding), dating from 1761 when Telemann was eighty years old. The music of the suite is of a consistently high quality and deserves to be considered among Telemann's finest achievements in suite form. It contains a series of skilfully drawn vignettes which depict, in all but the overture itself, specific adventures and emotional responses in the tale. The Overture, with its characteristic opening dotted rhythm followed by a brisk and busy *allegro*, has no subtitle announcing programmatic content, yet the downward plunging scale motifs contained in the outer sections of the movement would seem to hint at Sancho's uncomfortable plight so vividly portrayed later in the suite. After the Overture follows 'Le Reveil de Quixotte', a minuet whose ingenuous melody is punctuated by a recurring motif suggestive of galloping horses' hooves. It provides an effective contrast with the vigorous 'Son Attaque des moulins à vent', in which Don Quixote believes that a group of thirty or forty windmills are ferocious giants. He charges them at full gallop with disastrous consequences for both Knight and horse who

are sent flying by the powerful sails of the mills. In the fourth movement, 'Ses Soupirs amoureux après la princesse Dulcinée', we hear Don Quixote sighing for love of the Princess Dulcinea of El Toboso. In traditional chivalric fashion he nominates her to be mistress of his heart, an honour, nevertheless, of which she, a country girl whom Sancho has met in a chance encounter, is quite unaware. In the fifth movement, 'Sanche Panche berné', Telemann depicts with repeated upward moving patterns of semiquavers the Squire being tossed into the air in a blanket as a punishment for not paying their hotel bill. The two following dances are deftly contrasted to portray, respectively, the limp and laboured athletics of Quixote's skinny old horse and those of Sancho Panza's recalcitrant donkey whose capricious nature and halting gait is highlighted by frequent pauses. In the concluding movement, 'Le Couché de Quixotte', Telemann reminds us that 'repose' for the lovable Knight of the Sad Countenance is dreaming of being astride a firm saddle with an enemy in sight.

The two remaining overture-suites on the disc provide us with particularly fine examples of Telemann's fluent and

imaginative handling of the form. In each case, the overtures themselves are skillfully crafted and sustained throughout by refreshing musical ideas. As well as the customary French *galanteries* – the minuets, gavottes, courantes and gigue – both suites contain rewarding chaconnes. The chaconne became an important component of French theatrical works during the second half of the seventeenth century and later. Often extended in length and formally complex, it gave composers an opportunity to explore a variety of textures, keys and instrumental combinations. The Chaconne of the **Ouverture in G major** is French in character and is full of expressive gestures, with lively passages for the oboes and the concertante violin. That belonging to the **Ouverture in B minor** strikes a more serious, even melancholy note, and is more representative of the ‘mixed’ German style. Once again there are effective conversational passages for the concertante violins and the two oboes.

The **Concerto in D major** affords a pleasing, if modest example of Telemann’s skill in blending the sounds of instruments from disparate families. Here the protagonists are two violins and a bassoon. The work begins with a gracefully inflected

Andante in the course of which the solo instruments introduce themselves in passages of mildly elegiac *cantabile*. The extended and effectively worked *Allegro* provides an instance of Telemann’s elegant contrapuntal skill. The music is characterised by some wide and unpredictable intervals in the tutti and by strongly Italian-influenced passages for the concertante violins and bassoon. The lyricism, harmonic warmth and melodic tenderness of the *Adagio* are of a kind which so readily endeared Telemann to his French musical contemporaries. He had a predilection for the French style, remarking in one of his autobiographical sketches (1718) that his concertos ‘mehrentheils nach Franckreich riechen’ (for the most part smell of France). The concluding *Allegro assai* is a cheerful and vivacious piece with two principal passages of dialogue among the three soloists, as well as shorter ones in which Telemann allows them to emerge from fuller textures.

© 2003 Nicholas Anderson

**Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752; translated into English as *Essay of a Method for Playing the Transverse Flute* by Edward R. Reilly, London 1966.

Collegium Musicum 90, jointly founded by Simon Standage and Richard Hickox, is a well-established name for the historical performance of baroque and early classical repertoire, ranging from music for chamber ensemble to large-scale works for choir and orchestra. It has recorded over fifty CDs on its exclusive contract with Chandos Records, broadcast on BBC Radio 3 and appeared at European and UK festivals. Highlights of recent seasons have included appearances at the Cheltenham International Festival and the BBC Promenade Concerts as well as performances in Poland, at the Lucerne Easter Festival and at the International Haydn Festival in Eisenstadt, Austria.

Simon Standage is well known as a specialist in seventeenth- and eighteenth-century music. He was a founder member of the English Concert, with which he played for many years as soloist and leader and made many solo recordings, of which Vivaldi's *Four Seasons* was nominated for a *Grammy* Award. He has also made solo recordings with the Academy of Ancient Music, including Vivaldi's *La cetra* concertos and all the violin concertos of Mozart. In 1981 he formed the Salomon String Quartet, which specialises in historical performance of the classical repertoire and has made numerous recordings. He is Professor of Baroque Violin at the Royal Academy of Music and the Dresdner Akademie für Alte Musik.

Telemann: Burlesque de Quixotte

Obwohl der italienische Stil Anfang des achtzehnten Jahrhunderts begonnen hatte, das reine französische Idiom der Epoche Lullys zu verwässern, blieben französische Wendungen und musikalische Ausdrucksweisen noch einige Jahrzehnte lang wesentlicher Bestandteil der deutschen Musik. Einige Komponisten, so zum Beispiel Georg Muffat (1653–1704), reisten nach Frankreich und Italien, um die dortige Musik aus erster Hand aufzunehmen, während andere, wie Bach und Georg Philipp Telemann (1681–1767), sich die französischen und italienischen Stile auf heimatlichem Gebiet aneigneten. Als Telemann schließlich 1737/38 nach Frankreich reiste, war sein eklektischer Stil bereits ausgereift, und so nahm er die Einladung bewundernder französischer Musiker und Musikliebhaber, ihre Hauptstadt zu besuchen, vor allem auf, um diesen Stil zu verbreiten, und weniger, um neue Techniken zu erlernen.

Die typischen Formen der französischen Musik des *grand siècle* waren die der französischen Opernouvertüre und der Suite für Tasteninstrumente oder Laute. In den 1660er Jahren hatte Lully Stil und Form

seiner Opernouvertüren bereits festgelegt. Eine erhabene und überwältigende Eröffnung mit scharf punktierten Rhythmen, gefolgt von einem schnelleren fugierten Abschnitt, dann eine Rückkehr zum Gestus des einleitenden Teils – so sah das nahezu unveränderliche Gerüst seiner Overtüren aus. Ein ganzes Jahrhundert lang behauptete diese überaus wirkungsvolle und flexible Struktur ihren Platz als eine der wesentlichen Formen der Barockmusik, die von Bach, Händel, Telemann, Fasch und einer Handvoll weiterer Komponisten zum höchsten Punkt ihrer Komplexität und Erfindungsgabe gebracht wurde. Noch 1768 konnte der Schweizer Philosoph Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) in seinem *Dictionnaire de Musique* behaupten:

Fast alle französischen Opernouvertüren folgen dem Modell Lullys.

Die deutsche Musik des Spätbarock war von dem französischen und dem italienischen Stil gleichermaßen stark beeinflusst; zusammen mit pikanten teils heimatlichen, teils von weiter her geholten Zutaten schufen diese, was der Flötist, Komponist und

Theoretiker Johann Joachim Quantz (1697–1773) als vermischten Stil bezeichnete:

Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, numehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren an unterschiedenen Orten Deutschlandes, eingeführet worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch Frankreich, noch in andern Ländern misfällt.*

Quantz' "vermischter Geschmack" spiegelt sich lebhaft in Telemanns Orchestersuiten und vor allem in den Abschnitten, wo Elemente des italienischen Concerto-Stils mit französischen Ouvertüren und den zugehörigen Tänzen kombiniert sind.

Telemann hegte sein Leben lang eine Vorliebe für die Ouvertüresuite, und die uns bekannten etwa 130 Stücke, die er in dieser Gattung schrieb, bilden den größten Teil seines Orchesterschaffens. Wie er selbst berichtet, war sein wichtigstes Vorbild André Campra (1660–1744), dessen *opéras-ballets* ihm eine fruchtbare Quelle stilisierter

französischer Tänze geboten haben mögen. Telemanns Orchestersuiten entstanden über den großen Zeitraum von mehr als sechzig Jahren, die frühesten bereits im ersten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts und die spätestens in der Mitte der 1760er Jahre.

Obwohl seine Zeitgenossen ihn besonders für seine Triosonaten und Ouvertüresuiten bewunderten, gab es auch Kritiker. Unter diesen war der mit Telemann gut bekannte Hamburger Komponist, Lexikograph und Theoretiker Johann Mattheson (1681–1764) einer der schärfsten. Er rügte Telemann wegen dessen Hang zur Tonmalerei, während ein weiterer Bewohner Hamburgs, der Gelehrte und Musikschriftsteller Christoph Daniel Ebeling (1741–1817) später nicht allein die allzu bildhafte Textausdeutung in Telemanns Vokalmusik bedauerte, sondern auch dessen rückhaltslose Befürwortung und Anwendung des französischen Stils. Heute hingegen schätzen wir in scharfem Kontrast zu solchen Ansichten ganz besonders Telemanns aufgeklärte Haltung und freuen uns an der geschickten Darstellung der Charaktere und Ereignisse, die einige seiner attraktivsten Kompositionen auszeichnet und seine Musik so erfrischend erscheinen läßt.

Eines der Stücke in dieser Manier ist die Suite **Burlesque de Quixotte** in G-Dur für Streicher. Die 1605 erschienene gefeierte spanische satirische Romanze *Don Quixote de la Mancha* von Cervantes wurde zu einem der meistgelesenen belletristischen Bücher Europas. Der Roman wurde schon bald ins Englische und Deutsche übersetzt, und nachdem eine gefälschte Fortsetzung erschienen war, schrieb Cervantes selbst einen zweiten Teil (1615), dessen Erfolg dem des ersten gleichkam. Zweifellos angeregt durch sein eigenes lebhaftes Interesse an der zeitgenössischen literarischen Welt fühlte Telemann sich von den absurden Abenteuern des Möchtegern-Ritters, seines klapprigen alten Pferdes Rosinante, seines bäuerlichen Dieners Sancho Panza und dessen Esels angezogen und benutzte den Roman als Vorlage für zwei seiner Kompositionen. Bei der ersten handelt es sich um die hier eingespielte Ouvertüresuite, bei der späteren um die Serenata *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, die der achtzigjährige Telemann 1761 schrieb. Die Musik der Suite ist durchgängig von hoher Qualität und das Werk verdient es, zu Telemanns größten Leistungen in der Gattung der Suite gezählt zu werden. Die Suite enthält – mit Ausnahme der Ouvertüre – eine Reihe

geschickt gezeichneter Vignetten, die verschiedene Abenteuer und emotionale Regungen aus der Geschichte darstellen. Die Ouvertüre mit ihren charakteristischen punktierten Rhythmen zu Beginn, gefolgt von einem raschen und geschäftigen *Allegro*, hat zwar keinen Untertitel, der auf einen programmatischen Inhalt hinweisen würde, aber die abwärts stürzenden Tonleitermotive in den äußeren Teilen des Satzes könnten bereits auf das später in der Suite so lebhaft dargestellte Mißgeschick des Sancho hinweisen. Nach der Ouvertüre folgt „Le Reveil de Quixotte“, ein Menuett, dessen einfache Melodie von einem wiederkehrenden Motiv unterbrochen wird, das an galoppierende Pferdehufe erinnert. Es bildet einen effektvollen Kontrast zu dem lebhaften „Son Attaque des moulins à vent“, in dem Don Quichotte eine Gruppe von dreißig oder vierzig Windmühlen für wilde Riesen hält. Er greift sie in vollem Galopp an – mit schlimmen Folgen für Roß und Reiter, die von den kräftigen Flügeln der Mühle in die Luft gewirbelt werden. Im vierten Satz, „Ses Soupirs amoureux après la princesse Dulcinée“, hören wir Don Quichotte aus Liebe zu Prinzessin Dulcinea von El Toboso seufzen. Er ernennt sie in traditioneller ritterlicher Manier zur Herrin

seines Herzens – eine Ehre, der sie, ein zufällig von Sancho aufgegebeltes Mädchen vom Lande, sich gar nicht bewußt ist. Im fünften Satz, „Sanche Panche berné“, schildert Telemann in wiederholten aufsteigenden Sechzehntelfiguren, wie der Diener als Strafe dafür, daß sie ihre Hotelrechnung nicht bezahlt haben, in einer Decke hochgeworfen wird. Die beiden folgenden Tänze stehen in starkem Kontrast zueinander und porträtieren einerseits die schlaffen und mühsamen Bewegungen von Quichottes magerem alten Pferd und andererseits die von Sancho Panzas störrischem Esel, dessen eigensinniges Temperament und zögernder Gang durch häufige Pausen charakterisiert werden. In dem abschließenden Satz, „Le Couché de Quixotte“, erinnert Telemann uns daran, daß „Ruhe“ für den liebenswerten Ritter von der traurigen Gestalt gleichbedeutend ist mit dem Traum, fest im Sattel zu sitzen und dem Feind entgegen zu blicken.

Die beiden verbleibenden Ouvertüresuiten auf dieser CD bilden besonders herausragende Beispiele von Telemanns geschickter und fantasievoller Behandlung dieser Form. In beiden Fällen sind die eigentlichen Ouvertüresätze kunstvoll gearbeitet und stecken voller

erfrischender musikalischer Einfälle. Neben den üblichen französischen Galanterien – Menuette, Gavotten, Couranten und Gigue – enthalten beide Suiten effektvolle Chaconnen. Die Chaconne war in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts und später ein wichtiger Bestandteil französischer Bühnenwerke. Dieser häufig ausgedehnte und in der Form komplexe Satztyp gab Komponisten Gelegenheit, eine Vielzahl von satztechnischen Aspekten, Tonarten und Kombinationen von Instrumenten zu erkunden. Die Chaconne der **Ouverture in G-Dur** ist ihrem Charakter nach französisch und steckt voller ausdrucksstarker Gesten, mit lebhaften Passagen für die Oboen und die konzertierende Violine. Die Chaconne der **Ouverture in h-Moll** hingegen ist ernsthafter, ja melancholisch gehalten und repräsentiert eher den „vermischten“ deutschen Stil. Auch hier finden sich effektvolle dialogisierende Passagen für die konzertierenden Violinen und die beiden Oboen.

Das **Konzert in D-Dur** bietet ein gefälliges, wenn auch recht klein besetztes Beispiel für Telemanns Geschick im Kombinieren der Klänge verschiedener Instrumentenfamilien. Die Protagonisten

sind hier zwei Violinen und ein Fagott. Das Werk beginnt mit einem anmutig entwickelten *Andante*, in dessen Verlauf die Soloinstrumente sich in Passagen von sanft elegischer Sanglichkeit vorstellen. Das ausgedehnte und effektiv gearbeitete *Allegro* demonstriert Telemanns elegante Kontrapunktik. Die Musik wird bestimmt von einer Reihe weiter und unvorhersehbarer Intervalle in den Tutti-Abschnitten sowie von stark italienisch geprägten Passagen für die konzertierenden Violinen und das Fagott. Die Poesie, harmonische Wärme und melodische Zärtlichkeit des *Adagio* sind von einer Art, die Telemann seinen musikalischen französischen Zeitgenossen so sehr ans Herz wachsen ließ. Er hatte eine Vorliebe für den französischen Stil; in einer seiner autobiographischen Skizzen (1718) bemerkte er, daß seine Konzerte "mehrentheils nach Franckreich riechen". Das abschließende *Allegro assai* ist ein fröhliches und lebhaftes Stück mit zwei dialogisierenden Hauptabschnitten für die drei Solisten und mit kürzeren Passagen, in denen Telemann diesen erlaubt, sich von der größeren Besetzung abzuheben.

© 2003 Nicholas Anderson
Übersetzung: Stephanie Wollny

**Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752 (Nachdruck, Leipzig 1983), S. 332 (XVIII. Hauptstück, 87. §).

Das von Simon Standage und Richard Hickox gegründete **Collegium Musicum 90** ist bekannt für seine historisch fundierten Interpretationen von Musik aus dem Barock und der frühen Klassik, von Kammerkompositionen bis zu umfangreichen Werken für Chor und Orchester. Das Ensemble hat für Chandos Records exklusiv mehr als fünfzig CDs aufgenommen und ist auch durch Rundfunk- und Festspielauftritte im In- und Ausland bekannt geworden. Höhepunkte der jüngsten Zeit waren Auftritte beim Cheltenham International Festival und bei den BBC-Promenadenkonzerten sowie bei Aufführungen in Polen, bei den Osterfestspielen in Luzern und beim internationalen Haydn Festspiele in Eisenstadt, Österreich.

Simon Standage hat sich als Spezialist für Musik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts einen Namen gemacht. Er war Gründungsmitglied des English Concert, spielte mit ihm viele Jahre lang als Solist und Konzertmeister und nahm zahlreiche Solo-

Einspielungen vor, von denen Vivaldis *Vier Jahreszeiten* für einen *Grammy Award* nominiert wurden. Auch mit der Academy of Ancient Music hat er als Solist mehrere Werke eingespielt, unter anderen die *La cetra*-Konzerte von Vivaldi und alle Violinkonzerte von Mozart. 1981 gründete

er das Salomon String Quartet, dessen Spezialgebiet historische Interpretationen des klassischen Repertoires ist und mit dem er zahlreiche CD-Aufnahmen gemacht hat. Außerdem ist er Professor für Barockvioline an der Royal Academy of Music und der Dresdner Akademie für Alte Musik.

Telemann: Burlesque de Quixotte

Au début du dix-huitième siècle, si le style musical italien commença à édulcorer la pureté du langage français de l'époque de Lully, les inflexions et la phraséologie françaises restèrent des ingrédients importants dans la musique des compositeurs allemands pendant plusieurs dizaines d'années. Certains, comme Georg Muffat (1653–1704), allèrent en France et en Italie se familiariser directement avec la musique de ces pays, alors que d'autres, comme Bach et Georg Philipp Telemann (1681–1767), assimilèrent les styles français et italien dans leur pays natal. Lorsque Telemann se rendit finalement en France en 1737–1738, son style éclectique avait atteint la maturité et c'est donc davantage pour le diffuser que pour acquérir de nouvelles techniques qu'il accepta l'invitation de ses admirateurs français, musiciens et connaisseurs, à se rendre dans leur capitale.

Les formes qui personnifient la musique française du “grand siècle” sont l'ouverture d'opéra français et la suite pour clavier ou pour luth. Dès les années 1660, Lully donna

une définition aux ouvertures de ses opéras. Un début noble et saisissant au rythme nettement pointé, suivi d'une section fuguée plus rapide, puis d'un retour au langage initial constituent alors un cadre presque inébranlable. Ensuite, pendant un siècle, cette structure très efficace et souple conserva sa place comme l'une des formes majeures de l'ère baroque; elle fut menée au plus haut niveau de raffinement et d'ingéniosité par Bach, Haendel, Telemann, Fasch et quelques autres compositeurs. En 1768, dans son *Dictionnaire de Musique*, le philosophe suisse Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) pouvait encore affirmer:

Les ouvertures des opéras français sont presque toutes calquées sur celles de Lully.

La musique allemande de la fin de l'ère baroque fut fortement influencée tant par le style français que par le style italien, ce qui, avec les ingrédients caractéristiques du pays et certains autres, glanés à l'étranger, donna naissance à un style composite que le flûtiste, compositeur et théoricien Johann Joachim Quantz (1697–1773) qualifia de “gout mêlé”:

Quand on fait choisir avec le discernement requis, ce qu'il y a de meilleur dans le gout de la Musique de plusieurs nations: il en provient un gout mêlé, qu'on pourroit fort bien, & fans passer les bornes de la modestie, appeller à présent: *le gout Allemand*; non seulement parce que les Allemands en ont eu la première idée; mais aussi, parce que depuis beaucoup d'années il est introduit en plusieurs endroits de l'Allemagne; il fleurit encore, & il ne déplaît ni en Italie, ni en France, ni en d'autres pays.*

Le "gout mêlé" de Quantz se reflète de façon très nette dans les suites pour orchestre de Telemann, surtout dans les sections où des éléments stylistiques du concerto italien sont intégrés à des ouvertures à la française et aux danses qui y sont ajoutées.

Toute sa vie, Telemann éprouva une certaine prédilection pour la suite (ouverture) pour orchestre et les quelques cent trente pièces qu'il écrivit dans ce genre, dont nous avons connaissance, constituent la majeure partie de son œuvre pour orchestre. Il disait volontiers qu'André Campra (1660–1744) avait été son principal modèle et il trouva certainement dans le réservoir de ses "opéras-ballets" une veine fertile de danses françaises stylisées. La composition des suites pour orchestre de Telemann s'échelonne sur une période d'environ soixante ans, les premières

datant de la première décennie du dix-huitième siècle, les dernières du milieu des années 1760.

Bien que Telemann ait fait l'admiration de ses contemporains, particulièrement pour ses sonates en trio et ses suites (ouvertures) pour orchestre, il ne fut pas épargné par la critique. Le compositeur, lexicographe et théoricien de Hambourg Johann Mattheson (1681–1764), qui connaissait bien Telemann, fut l'un des plus durs. Il censura sa tendance au pittoresque, tandis qu'un autre résident de Hambourg, Christoph Daniel Ebeling (1741–1817), érudit et musicographe, regrettait non seulement la description imagée de Telemann dans ses œuvres vocales, mais également son adhésion totale au style français et à l'usage qu'il en faisait. De nos jours, ces points de vue sont résolument remis en cause: nous applaudissons sa conception du Siècle des lumières et nous nous délectons des personnages et des événements qu'il brosse avec tant d'habileté, tableau qui anime certaines de ses pages les plus charmantes et les rend si originales.

La suite **Burlesque de Quixotte** (orthographe utilisée par Telemann pour Don Quichotte) pour cordes en sol majeur fait partie de ce genre de pièces. Le célèbre roman satirique espagnol *Don Quixote de la*

Mancha (Don Quichotte de la Manche) de Cervantes fut publié en 1605 et devint l'un des livres de fiction les plus largement lus en Europe. Il fut vite traduit en anglais, en allemand et en français, et, après une suite qui était un faux, Cervantes écrivit lui-même une seconde partie (1615) qui remporta autant de succès que la première. Stimulé sans aucun doute par le vif intérêt qu'il portait au monde littéraire qui l'entourait, Telemann fut attiré par les aventures absurdes du prétendu chevalier errant, de son vieux cheval décharné Rossinante, de son écuyer paysan Sancho Pança et de l'âne de ce dernier, le grison. Il composa deux œuvres qui reposent sur des épisodes de ce roman de chevalerie. La première d'entre elles est la présente suite (ouverture), la seconde est une serenata, *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (Don Quichotte au mariage de Comacho), qui date de 1761; Telemann avait alors quatre-vingts ans. La musique de la suite est d'une très grande qualité de bout en bout et mérite d'être considérée comme l'une des plus grandes réussites de Telemann dans le domaine de la suite. Elle contient une série de tableaux habilement dessinés qui dépeignent tous, à l'exception de l'ouverture elle-même, des aventures spécifiques et des réponses émotionnelles figurant dans

l'histoire. L'Ouverture, avec son rythme pointé initial caractéristique suivi d'un *allegro* rapide et animé, ne comporte aucun sous-titre annonçant le contenu d'un programme, mais les motifs en gammes plongeant vers le bas qui se trouvent dans les sections externes du mouvement semblent faire allusion à la détresse pénible de Sancho dépeinte de façon si vivante un peu plus tard dans la suite. Après l'Ouverture vient "Le Reveil de Quixotte", menuet dont la mélodie ingénue est ponctuée par un motif récurrent qui évoque les sabots de chevaux au galop. Il offre un réel contraste au mouvement vigoureux qui suit, "Son Attaque des moulins à vent", où Don Quichotte prend un trentaine ou une quarantaine de moulins à vent pour des géants féroces. Il les charge à plein galop avec des conséquences désastreuses pour le chevalier comme pour le cheval, qui sont entraînés par les ailes puissantes des moulins. Dans le quatrième mouvement, "Ses Soupirs amoureux après la princesse Dulcinée", on entend Don Quichotte soupirer d'amour pour la princesse Dulcinée du Toboso. Selon la tradition chevaleresque traditionnelle, il en fait la maîtresse de son cœur, honneur qui échappe totalement à cette paysanne que Sancho a entrevue lors d'une rencontre fortuite. Dans

le cinquième mouvement, “Sanche Panche berné”, Telemann dépeint avec des figures ascendantes répétées en doubles croches l’écuyer roulé dans une couverture pour ne pas avoir payé leur note à l’auberge. Les deux danses suivantes sont adroitement contrastées pour dépeindre respectivement cet athlète mou et laborieux qu’est le vieux cheval décharné de Don Quichotte et l’âne récalcitrant de Sancho Pança, dont la nature capricieuse et l’allure hésitante sont soulignées par de fréquents points d’orgue. Dans le mouvement conclusif, “Le Couché de Quixotte”, Telemann nous rappelle que le “repos” pour l’aimable “Chevalier à la triste figure” consiste à rêver d’être à califourchon sur une selle solide avec un ennemi en vue.

Les deux autres suites (ouvertures) présentées sur ce disque nous offrent des exemples particulièrement réussis de l’aisance et de l’imagination avec lesquelles Telemann maniait cette forme. Dans les deux cas, les ouvertures sont elles-mêmes habilement écrites et soutenues de bout en bout par des idées musicales originales. En dehors des “galanteries” françaises habituelles – les menuets, gavottes, courantes et giges –, les deux suites contiennent des chaconnes qui n’ont rien à leur envier. La chaconne devient une composante importante des œuvres

théâtrales françaises à partir de la seconde moitié du dix-septième siècle. Souvent très développée et complexe sur le plan formel, elle donnait aux compositeurs l’occasion d’explorer des textures, des tonalités et des combinaisons instrumentales variées. La Chaconne de l’**Ouverture en sol majeur** est française de caractère et regorge de traits expressifs, avec des passages animés pour les hautbois et le violon concertant. Celle de l’**Ouverture en si mineur** est plus sérieuse, voire mélancolique; elle est davantage représentative du style allemand composite que Quantz qualifiait de “gout mêlé”. Une fois encore, on y trouve des passages de conversation efficaces pour les violons concertants et les deux hautbois.

Le **Concerto en ré majeur** offre un exemple agréable, même s’il est modeste, de l’habileté avec laquelle Telemann mélange les sonorités instrumentales provenant de familles disparates. Ici, les protagonistes sont deux violons et un basson. L’œuvre commence par un *Andante* modulé avec grâce au cours duquel les instruments solistes apparaissent dans des passages *cantabile* légèrement élegiaques. Le long *Allegro* très bien construit offre un exemple de la dextérité contrapuntique élégante de Telemann. La musique se caractérise par de

larges intervalles imprévisibles dans les tutti et par des passages où l'influence italienne se fait fortement sentir pour les violons concertants et le basson. Le lyrisme, la chaleur harmonique et la tendresse mélodique de l'*Adagio* témoignent d'un genre qui fit si facilement apprécier Telemann des musiciens français de son époque. Il avait une prédilection pour le style français, remarquant dans l'une de ses esquisses autobiographiques (1718) que ses concertos "mehrentheils nach Franckreich riechen" (avaient en majeure partie un parfum de France). L'*Allegro assai* conclusif est une pièce joyeuse et pleine de vivacité avec deux passages principaux dialogués entre les trois solistes, ainsi que des passages alternés plus courts où Telemann les laisse émerger de textures plus remplies.

© 2003 Nicholas Anderson

Traduction: Marie-Stella Pâris

**Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752; traduit en français sous le titre *J. J. Quantz (1697–1773) Essai... Méthode de flûte traversière contenant les principes de l'exécution musicale au XVIII^{ème} siècle pour tous les musiciens: instrumentistes, chanteurs, accompagnateurs, solistes*, Berlin, 1752 (nom du traducteur non précisé;

réédition en fac-similé, Paris, 1975) et en anglais sous le titre *Essay of a Method for Playing the Transverse Flute* par Edward R. Reilly, Londres, 1966.

Collegium Musicum 90, un ensemble fondé par Simon Standage et Richard Hickox, est réputé pour ses interprétations authentiques du répertoire baroque et du début de l'ère classique qui comprend aussi bien la musique de chambre que les œuvres de grande envergure pour chœur et orchestre. L'ensemble a enregistré plus de cinquante CD en exclusivité pour Chandos Records et joué pour la BBC Radio 3. Il se produit aussi dans le cadre de festivals britanniques et européens. Parmi les moments forts de ces dernières saisons, notons des représentations dans le cadre du Festival international de Cheltenham et aux Promenade Concerts de la BBC ainsi que des concerts en Pologne, au Festival de Pâques de Lucerne et au Festival international de Haydn à Eisenstadt, en Autriche.

Simon Standage est un spécialiste réputé de la musique des dix-septième et dix-huitième siècles. Il fut l'un des membres fondateurs de l'English Concert avec lequel il s'est produit pendant de nombreuses années comme soliste et premier violon. Il a réalisé avec cet ensemble de nombreux enregistrements en

soliste, notamment les *Quatre Saisons* de Vivaldi qui furent sélectionnées pour un *Grammy Award*. D'autre part, avec l'Academy of Ancient Music il a enregistré, entre autres, les concertos *La cetra* de Vivaldi et l'intégrale des concertos pour violon de Mozart. En 1981 Simon Standage a créé le

Salomon String Quartet, un groupe qui se spécialise dans l'interprétation historique du répertoire classique et qui a fait de nombreux enregistrements; et il est en outre professeur de violon baroque à la Royal Academy of Music et à la Dresdner Akademie für Alte Musik.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Nicholas Anderson

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Michael Common

Editor Christopher Brooke

Recording venue All Saints' Church, East Finchley, London N2; 29–31 July 2002

Front cover *Don Quixote and Sancho Panza* by Honoré Daumier (1808–1879) © Christie's Images/CORBIS

Back cover Photograph of Simon Standage by Hanya Chlala

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

Copyright Thesaurus Harmonicus (Severinus Press) (Overture in B minor, edited by Ian Payne)

© 2003 Chandos Records Ltd

© 2003 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK

Printed in the EU

CHAN 0700



Printed in the EU

LC 7038 DDD TT 65:41

Recorded in 24-bit/96 kHz

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Ouverture in G major

17:37

in G-Dur • en sol majeur

for 2 oboes, violin concertante and strings

- | | | | |
|---|-----|-----------------------|------|
| 1 | I | [Ouverture] | 5:29 |
| 2 | II | Gavotte | 1:39 |
| 3 | III | Menuet [1] – Menuet 2 | 2:43 |
| 4 | IV | Chaconne | 4:27 |
| 5 | V | Gig | 3:17 |

Burlesque de Quixotte

18:13

in G major • in G-Dur • en sol majeur

- | | | | |
|----|---|--|------|
| 6 | 1 | Ouverture | 5:41 |
| 7 | 2 | Le Reveil de Quixotte | 2:09 |
| 8 | 3 | Son Attaque des moulins à vent | 1:51 |
| 9 | 4 | Ses Soupirs amoureux après la princesse Dulcinée | 2:53 |
| 10 | 5 | Sanche Panche berné | 1:49 |
| 11 | 6 | Le Galope de Rosinante | 0:54 |
| 12 | 7 | Celui d'ane de Sanche | 1:40 |
| 13 | 8 | Le Couché de Quixotte | 1:13 |

Ouverture in B minor

16:24

in h-Moll • en si mineur

for 2 oboes, 2 solo violins, 2 bassoons and strings

- | | | | |
|----|---|------------------------------------|------|
| 14 | 1 | Ouverture. [Gravement] – Lentement | 4:49 |
| 15 | 2 | Courante | 1:15 |
| 16 | 3 | Air en rondeaux | 1:38 |
| 17 | 4 | Menuet | 0:53 |
| 18 | 5 | Chaconne | 3:32 |
| 19 | 6 | Gavotte I – Gavotte II. Trio | 2:01 |
| 20 | 7 | Menuet I – Menuet II | 2:13 |

Concerto in D major

13:04

in D-Dur • en ré majeur

for 2 violins, bassoon and strings

- | | | | |
|----|-----|---------------|------|
| 21 | I | Andante | 2:43 |
| 22 | II | [Allegro] | 4:29 |
| 23 | III | Adagio | 2:35 |
| 24 | IV | Allegro assai | 3:16 |

TT 65:41

Collegium Musicum 90 • Simon Standage director