



TELEMANN

THE RECORDER COLLECTION

CLAS PEHRSSON AND DAN LAURIN



TELEMANN, GEORG PHILIPP (1681–1767)

THE RECORDER COLLECTION

TOTAL PLAYING TIME: 6h 51m 28s

TWELVE FANTASIAS

First printing by the composer as *12 Fantaisies à Travers, sans Basse*, Hamburg 1732/33

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | FANTASIA NO. 1 IN A MAJOR, TWV 40:2
<i>Vivace – Allegro</i> | 3'20 |
| 2 | FANTASIA NO. 2 IN A MINOR, TWV 40:3
<i>Grave – Vivace – Adagio – Allegro</i> | 4'35 |
| 3 | FANTASIA NO. 3 IN B MINOR, TWV 40:4
<i>Largo-Vivace (-Largo-Vivace) – Allegro</i> | 3'57 |
| 4 | FANTASIA NO. 4 IN B FLAT MAJOR, TWV 40:5
<i>Andante – Allegro – Presto</i> | 3'50 |
| 5 | FANTASIA NO. 5 IN C MAJOR, TWV 40:6
<i>Presto-Largo (-Presto-Largo) – Allegro – Allegro</i> | 4'23 |
| 6 | FANTASIA NO. 6 IN D MINOR, TWV 40:7
<i>Dolce – Allegro – Spirituoso</i> | 6'05 |
| 7 | FANTASIA NO. 7 IN D MAJOR, TWV 40:8
<i>Alla francese – Presto</i> | 6'00 |
| 8 | FANTASIA NO. 8 IN E MINOR, TWV 40:9
<i>Largo – Spirituoso – Allegro</i> | 5'01 |
| 9 | FANTASIA NO. 9 IN E MAJOR, TWV 40:10
<i>Affettuoso – Allegro – Grave – Vivace</i> | 6'56 |

Disc 1

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | FANTASIA No. 10 IN F SHARP MINOR, TWV 40:11
<i>A tempo giusto – Presto – Moderato</i> | 5'17 |
| 11 | FANTASIA No. 11 IN G MAJOR, TWV 40:12
<i>Allegro – Adagio-Vivace – Allegro</i> | 3'31 |
| 12 | FANTASIA No. 12 IN G MINOR, TWV 40:13
<i>Grave-Allegro (-Grave-Allegro) – Dolce – Allegro – Presto</i> | 4'53 |

DAN LAURIN *recorder*

INSTRUMENTARIUM

Voice flute in D by Frederick Morgan after an original by Bressan

RECORDER DUETS (I)

First printing by the composer as *Sonates sans Basse*, Hamburg, 1727

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | SONATA IN F MAJOR, TWV 40:102
<i>Dolce – Allegro – Largo – Vivace</i> | 8'48 |
| [2] | SONATA IN B FLAT MAJOR, TWV 40:101
<i>Soave – Allegro – Andante – Allegro</i> | 11'08 |
| [3] | SONATA IN C MAJOR, TWV 40:103
<i>Siciliano – Vivace – Andante – Allegro</i> | 11'28 |
| [4] | SONATA IN G MINOR, TWV 40:104
<i>Largo – Allegro – Affettuoso – Vivace</i> | 12'27 |
| [5] | SONATA IN D MINOR, TWV 40:105
<i>Largo – Vivace – Grazioso – Allegro</i> | 11'10 |
| [6] | SONATA IN G MAJOR, TWV 40:106
<i>Affettuoso – Presto – Soave – Spirituoso</i> | 10'35 |

First printing by the composer as No. 10 of *Der getreue Music-Meister*, Hamburg 1728/29

- | | | |
|-----|---|------|
| [7] | DUETTO (SONATA) IN B FLAT MAJOR, TWV 40:107
<i>Affettuoso – Allegro – Andante – Presto</i> | 7'15 |
|-----|---|------|

CLAS PEHRSSON and DAN LAURIN recorders

INSTRUMENTARIUM

Clas Pehrsson: Guido M. Klemisch, after an original by Steenbergen

Dan Laurin: Peter van der Poel, after an original by Debey

RECORDER DUETS (II)

First printing by the composer as *XII Canon mélodieux ou VI Sonates en duo*, Paris 1738

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | SONATA IN B FLAT MAJOR, TWV 40:118 | 4'23 |
| | <i>Vivace – Adagio – Allegro</i> | |
| [2] | SONATA IN F MAJOR, TWV 40:120 | 5'05 |
| | <i>Spirituoso – Larghetto – Allegro assai</i> | |
| [3] | SONATA IN D MINOR, TWV 40:123 | 5'48 |
| | <i>Vivace – Soave – Allegro assai</i> | |
| [4] | SONATA IN G MINOR, TWV 40:121 | 5'19 |
| | <i>Vivace ma moderato – Piacevole non largo – Presto</i> | |
| [5] | SONATA IN C MAJOR, TWV 40:122 | 5'26 |
| | <i>Vivace – Cantabile – Scherzando</i> | |
| [6] | SONATA IN C MINOR, TWV 40:119 | 3'55 |
| | <i>Presto – Largo – Vivace</i> | |

First printing by Michel Blavet as *Second Livre de Duo*, Paris 1752

- | | | |
|-----|--|-------|
| [7] | SONATA IN B FLAT MAJOR, TWV 40:124 | 10'10 |
| | <i>Vivace – Andantino – Spirituoso</i> | |
| [8] | SONATA IN C MINOR, TWV 40:125 | 7'08 |
| | <i>Vivace – Moderato – Allegro</i> | |

DISC 3

- | | | |
|------|--|------|
| [9] | SONATA IN D MINOR, TWV 40:126
<i>Vivace – Poco presto – Allegro</i> | 4'59 |
| [10] | SONATA IN G MINOR, TWV 40:127
<i>Allegro – Andante – Vivace</i> | 6'07 |
| [11] | SONATA IN C MAJOR, TWV 40:128
<i>Allegro – Allegremente – Poco presto</i> | 8'57 |
| [12] | SONATA IN G MAJOR, TWV 40:129
<i>Presto – Aria. Allegretto – Vivace assai</i> | 6'19 |

CLAS PEHRSSON and DAN LAURIN recorders

INSTRUMENTARIUM

- Clas Pehrsson: Guido M. Klemisch, after an original by Steenbergen
(*Sonata in G minor*, TWV 40:127: Heinz Roessler, after an original by Oberlender)
- Dan Laurin: Peter van der Poel, after an original by Debey

SONATAS FOR RECORDER AND BASSO CONTINUO

First printing by the composer in *Essercizii Musici* [EM], Hamburg 1739/40,
or in *Der getreue Music-Meister* [GM], Hamburg 1728/29.

Sonata in F minor, TWV 41:f2 (track 8) appears in the so-called
Sammelhandschrift ('Collection of manuscripts')

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | SONATA IN C MAJOR, TWV 41:C5 (EM, No. 19)
<i>Adagio-Allegro (-Adagio-Allegro) – Larghetto – Vivace</i> | 7'04 |
| [2] | SONATA IN D MINOR, TWV 41:d4 (EM, No. 7)
<i>Affettuoso – Presto – Grave – Allegro</i> | 8'57 |
| [3] | PASTOURELLE IN D MAJOR, TWV 41:D5 (GM, No. 12) | 1'29 |
| [4] | NIAISE IN E MAJOR, TWV 41:E2 (GM, No. 23)
<i>Trainé</i> | 1'20 |
| [5] | PASTORALE IN E MAJOR, TWV 41:E3 (GM, No. 31) | 1'04 |
| [6] | L'HIVER IN D MINOR, TWV 41:d1 (GM, No. 6)
<i>Gravement</i> | 1'41 |
| [7] | CARILLON À 2 CHALUMEAUX IN F MAJOR, TWV 40:109 (GM, No. 26) | 1'06 |
| [8] | SONATA IN F MINOR, TWV 41:f2 (Sammelhandschrift, No. 37)
<i>Adagio – Allegro – Adagio – Gigue</i> | 6'58 |
| [9] | SONATA DI CHIESA IN G MINOR, TWV 41:g5 (GM, No. 63)
<i>Grave – Alla breve – Adagio – Vivace</i> | 5'51 |
| [10] | NAPOLITANA IN B FLAT MAJOR, TWV 41:B4 (GM, No. 33) | 1'55 |

DISC 4

- | | | |
|----|---|-------|
| 11 | SONATA IN F MAJOR, TWV 41:F2 (GM, No. 1)
<i>Vivace – Largo – Allegro</i> | 5'54 |
| 12 | SONATA IN B FLAT MAJOR, TWV 41:B3 (GM, No. 28)
<i>Largo – Allegro – Largo – Vivace</i> | 6'39 |
| 13 | SONATA IN F MINOR, TWV 41:f1 (GM, No. 36)
<i>Triste – Allegro – Andante – Vivace</i> | 10'36 |
| 14 | SONATA IN C MAJOR, TWV 41:C2 (GM, No. 56)
<i>Cantabile – Allegro – Grave – Vivace</i> | 7'08 |

CLAS PEHRSSON *recorder*

OLOF LARSSON *cello & gamba*

MAYUMI KAMATA *harpsichord*

INSTRUMENTARIUM

Treble recorder by Guido M. Klemisch after an original by Denner [1, 2, 7, 8, 11–14]

Voice flute by Alec V. Loretto [3, 4]

Fourth-flute by Alec V. Loretto after an original by Bressan [6, 9, 10]

Sixth-flute by Alec V. Loretto after an original by Stanesby [5]

COMPLETE DOUBLE CONCERTOS WITH RECORDER

DOUBLE CONCERTO IN F MAJOR 15'04

for recorder, bassoon and string orchestra, TWV 52:F1

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 1 | I. <i>Largo</i> | 3'29 |
| 2 | II. <i>Vivace</i> | 4'03 |
| 3 | III. (<i>Grave</i>) | 3'41 |
| 4 | IV. <i>Allegro</i> | 3'41 |

MICHAEL MCCRAW *baroque bassoon*

DOUBLE CONCERTO IN B FLAT MAJOR 8'09

for two recorders and string orchestra, TWV 52:B1

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 5 | I. <i>Grave</i> | 2'05 |
| 6 | II. <i>Vivace</i> | 1'40 |
| 7 | III. <i>Tendrement</i> | 2'03 |
| 8 | IV. <i>Gayment</i> | 2'16 |

DAN LAURIN *recorder*

DOUBLE CONCERTO IN A MINOR 14'27

for recorder, viola da gamba and string orchestra, TWV 52:a1

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 9 | I. <i>Grave</i> | 3'39 |
| 10 | II. <i>Allegro</i> | 4'00 |
| 11 | III. <i>Dolce</i> | 3'01 |
| 12 | IV. <i>Allegro</i> | 3'38 |

OLOF LARSSON *viola da gamba*

DISC 5

DOUBLE CONCERTO IN A MINOR 8'09 for two recorders and string orchestra, TWV 52:a2

- [13] I. *Gravement* 2'11
- [14] II. *Vistement* 1'35
- [15] III. *Largement* 2'05
- [16] IV. *Vivement* 2'16

DAN LAURIN *recorder*

DOUBLE CONCERTO IN E MINOR 13'00 for recorder, flute and string orchestra, TWV 52:e1

- [17] I. *Largo* 3'03
- [18] II. *Allegro* 4'01
- [19] III. *Largo* 2'57
- [20] IV. *Presto* 2'54

PENELOPE EVISON *transverse flute*

CLAS PEHRSSON *recorder*

DROTTNINGHOLM BAROQUE ENSEMBLE

INSTRUMENTARIUM

Clas Pehrsson: treble recorder by Guido M. Klemisch

Dan Laurin: treble recorder by Frederick Morgan

Penelope Evison: flute by Claire Sonbeyran, Paris 1981, after an original by Godfrey Adrien

DISC 6 [72'19]

OUVERTURE (SUITE) IN A MINOR, TWV 55:a2 25'47

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I. Ouverture | 6'02 |
| [2] | II. Les Plaisirs. <i>Presto</i> – Trio | 2'44 |
| [3] | III. Air à l'Italien. <i>Largo</i> – <i>Allegro</i> – <i>da capo</i> | 5'35 |
| [4] | IV. Menuet I. Alternativement. (<i>Moderato</i>) – Menuet II – Menuet I <i>da capo</i> | 3'45 |
| [5] | V. Réjouissance. (<i>Presto</i>) <i>Viste</i> | 2'25 |
| [6] | VI. Passepied I (<i>Allegro</i>) – Passepied II (<i>Allegro</i>) – Passepied I <i>da capo</i> | 1'35 |
| [7] | VII. Polonaise (<i>Moderato</i>) – (Trio) – Polonaise <i>da capo</i> | 3'06 |

CONCERTO IN C MAJOR, TWV 51:C1 15'54

- | | | |
|------|----------------------------|------|
| [8] | I. <i>Allegretto</i> | 3'54 |
| [9] | II. <i>Allegro</i> | 3'38 |
| [10] | III. <i>Andante</i> | 4'18 |
| [11] | IV. <i>Tempo di Minuet</i> | 3'51 |

CONCERTO IN F MAJOR, TWV 51:F1 13'18

- | | | |
|------|---|------|
| [12] | I. <i>Affettuoso</i> | 3'30 |
| [13] | II. <i>Allegro</i> | 2'39 |
| [14] | III. <i>Adagio</i> | 2'45 |
| [15] | IV. Menuett I – Menuett II – Menuett I <i>da capo</i> | 4'17 |

CLAS PEHRSSON *recorder*

DROTTHINGHOLM BAROQUE ENSEMBLE

DISC 6

First printing by the composer in a collection of variously scored
Neue Sonatinen, Hamburg 1730/31

SONATINA IN A MINOR, TWV 41:a4 (*Neue Sonatinen*, No. 5)

8'13

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 16 | I. <i>Andante</i> | 2'20 |
| 17 | II. <i>Allegro</i> | 1'46 |
| 18 | III. <i>Andante</i> | 2'17 |
| 19 | IV. <i>Presto</i> | 1'45 |

SONATINA IN C MINOR, TWV 41:c2 (*Neue Sonatinen*, No. 2)

7'30

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 20 | I. <i>Largo</i> | 1'50 |
| 21 | II. <i>Allegro</i> | 1'20 |
| 22 | III. <i>Dolce</i> | 2'25 |
| 23 | IV. <i>Vivace</i> | 1'50 |

DAN LAURIN *recorder*

MAYUMI KAMATA *harpsichord*

MIME YAMAHIRO BRINKMANN *cello*

INSTRUMENTARIUM

Clas Pehrsson: Guido M. Klemisch, after an original by Steenberg [1–11]
Fehr, Zürich [12–15]

Dan Laurin: Frederick Morgan/Ronimus after an original by Bressan

During the eighteenth century, **Georg Philipp Telemann** was generally regarded as one of the most eminent composers of his time – perhaps the most eminent of all. In the eyes of his contemporaries he outshone not only other composers of the same generation – such as Bach and Handel – but was also ranked above younger talents such as Hasse, Graun and Pergolesi. When Telemann competed with Bach for the position of Thomaskantor in Leipzig in 1723, the church council voted unanimously for Telemann, and it was only after several months of negotiation for higher pay and better conditions with his employer in Hamburg that he turned down the job that was ultimately given to Bach.

The remarkable thing, however, is that when Telemann's music began to be the target of ever harsher criticism in the nineteenth century, the arguments used against him focused to a large extent based on the same aspects that had been regarded as strengths during his lifetime: his extensive and varied oeuvre, the fluency with which he wrote in all genres and styles, and his manifestly modern, cosmopolitan outlook. When, around the middle of the nineteenth century, Telemann's elegant, sophisticated style was compared with the more compact, serious music of Johann Sebastian Bach, the latter was judged to have the advantage, and this unfavourable comparison has, rather unfairly, followed Telemann ever since. The truth is that, despite the size of his oeuvre, Telemann rarely repeats himself; despite the ease with which he composed and applied himself to new styles and idioms, he is far from being a superficial composer. On the contrary, his music is varied, innovative and diverse, while at the same time possessing a fresh immediacy and intimacy that are second to none.

All of this great range and variety is represented in Telemann's music for the flute. He wrote both for the recorder and also for the transverse flute that

was more in favour in France, but the music was destined, either explicitly or implicitly, for either instrument. His *Sonates sans Basse* from 1727, for instance, list the recorder, transverse flute and violin as alternative instruments. The many alternative instrumental possibilities certainly contributed to the music's sales potential and wider dissemination. Telemann was one of the first composers who fully understood and properly exploited the possibilities of commercial music printing. Between 1725 and 1740, under his own auspices, he issued no fewer than 43 printed collections of his music. His editions were sold all over Europe, from Italy to Norway, and helped to make him a wealthy man.

The secret of his success lay precisely in the manner in which Telemann approached a wide circle of music-lovers in the European upper classes. His music rarely includes exaggerated technical difficulties, and was thus within the capabilities of skilful amateurs. He wrote for instruments that were popular among amateurs – the flute, violin and keyboard – in relatively small combinations of between two and four instruments, and his chamber music was purchased and performed in affluent homes throughout Europe. Interestingly enough, the music's great accessibility did not prevent it from becoming extremely popular among the professional virtuosos who worked at the various European royal courts, with their more exclusive and sophisticated tastes. In that period the music's ostensibly simple, witty elegance satisfied the demands of refined taste too, and among the subscribers to Telemann's editions we find such consummate professionals as Handel and Bach.

A large proportion of the music recorded here comes from Telemann's printed editions, published in Hamburg and Paris. Among these works are the twelve *Fantasias* for solo recorder. They were included in a series of fan-

fantasias for solo instruments that were composed and published between 1732 and 1736, for recorder, keyboard, violin and viola da gamba respectively. Among the models were probably Bach's works for solo violin and cello, but Telemann's fantasias are the first major collection of music for solo recorder. They hark back to an old tradition, associated with the concept of *stylus phantasticus*, 'the fantastic style', and offered a combination of a free, unrestrained, improvisatory style with stricter contrapuntal passages. Strangely, but also typically for Telemann, it is in the fantasias for recorder – outwardly the instrument least well suited to polyphony – that we find the greatest incidence of fugal writing and imitation. Telemann shows off with cunningly constructed, quasi-contrapuntal writing that tricks our ears into believing that we are hearing two parts where in fact there is only one. Like in many similar collections from the period the works are arranged according to key, in this case following a rising scale from A, although certain keys are omitted because they were unsuitable for the recorder. The fantasias form small, brief sonatas or suites with a variety of movement types, incorporating dance forms. Among the most remarkable of the challenges that Telemann takes on are the passacaglia in the fifth fantasia (the first of two *Allegro* movements) and, in particular, his choice to begin the seventh fantasia with a French overture for solo recorder.

An unusual feature of the recorder fantasias is that each work is contained on a single page in the original edition. This was probably so that the fantasias could be sold individually to subscribers, and possibly also published in music journals.

Apart from the fantasias for solo recorder, Telemann issued several collections of music for two unaccompanied melody instruments. These works are

represented here by the *Sonates sans Basse* of 1727, *XIIX Canons mélodieux ou VI Sonates en duo* of 1738 and the *Second Livre de Duo* of 1752. In each case the editions name various different alternative instruments, for example recorder, violin, oboe and even viola da gamba.

The *Sonates sans Basse* were among the most widely disseminated and best-loved of Telemann's works during his lifetime, and were reprinted in Amsterdam, Paris and London. The fact that they are dedicated to two amateur musicians from Hamburg shows the target group that Telemann had primarily envisaged, but the works were also highly regarded by major figures such as the flute virtuoso Johann Joachim Quantz and the music critic Friedrich Wilhelm Marpurg, not least on account of their suitability for use in the context of teaching. The six sonatas each contain four movements according to the pattern slow-fast-slow-fast, with a fugue as the second movement and a rhythmical, lively finale, in many cases a dance movement. Quantz used Telemann's duo sonatas as a paradigm when explaining how a perfect duet should be constructed: the two instruments must be equal partners, in the absence of a bass line the two parts must always provide a secure harmonic footing, and there should be fugues and imitations in accordance with all the rules of the art.

Telemann followed up this success with numerous similar collections throughout his career. The *XIIX Canons mélodieux*, six further sonatas for two melody instruments without bass, were published during his visit to Paris in 1737–38. (He was there partly to secure the exclusive rights to publish his own music in that city, as numerous unauthorized editions had appeared in print.) The six sonatas are composed in strict canon: the second part follows the first slavishly at a distance of between one and four bars. Once again,

Telemann has given himself no easy task: to combine strict canon with a modern, carefree, easily flowing *galant* style. Some of the sonatas end with a *rondeau*, the only real concession to French taste. Otherwise they are written in the modern, Italianate idiom to which Telemann remained faithful during the second part of his career.

The collection *Second Livre de Duo* was also published in Paris. It came out as late as 1752, when Telemann was over seventy, and was one of the last editions to appear during his lifetime. Compared with their predecessors in the duo sonata genre, these works are rather simpler in construction, with fewer examples of fugue and imitation. In Telemann's music, however, we should never assume that 'simple' is a synonym for 'not as good'. On the contrary: these duets provide many examples of how he could excel in terms of finesse and fertility of imagination beneath the surface of an ostensibly simple form.

Telemann also composed more traditional sonatas for solo instrument and *basso continuo*. The examples recorded here come from the *Essercizii Musici* collection and, especially, from Telemann's music journal, *Der getreue Music-Meister*, which appeared fortnightly in 1728 and 1729 (a total of 25 issues). This is music that was composed during the latter half of the 1720s, and it is somewhat different in style compared with Telemann's works from the 1730s and beyond, with more elements appealing to the French taste, to which the young Telemann had devoted himself extensively, studying such composers as Jean-Baptiste Lully and André Campra. The sonatas from the journal are clearly intended for a broader circle of music-lovers and amateur musicians.

Far from all of Telemann's music appeared in print. As we have seen, printed editions were intended for a broader audience of music-lovers; but in such circles there was no market for orchestral works or pieces for other

large-scale forces, nor indeed for music that was too upmarket or difficult to play. Works of that kind circulated exclusively in hand-written copies and were intended more for professional court orchestras. This applies to his concertos for one or two solo instruments and orchestra. They were composed relatively early in his career, the first of them already during his time in Frankfurt (1712–21). They demonstrate the characteristic blend of French and Italian taste for which he was then renowned. Unlike many of his Italian predecessors, he was not unduly fond of virtuoso display, preferring dialogue and playful conversation. The recorder concertos have an unusually high proportion of French features – perhaps because the recorder’s more gentle sound was associated with the rather more refined French taste.

The same dominance of French features can also be found in Telemann’s famous *Overture (Suite) in A minor* for recorder and strings, even if the presence of an ‘Air à l’Italien’ reveals that the principle of combination was applied here as well. Strictly speaking this work is in a mixture of genres, between the French suite and the Italian *concerto grosso* – a hybrid that is highly characteristic of its unusually versatile, inventive and internationally oriented composer.

© *Lars Berglund 2011*

Clas Pehrsson has enjoyed a wide-ranging career all over the world – principally in Europe but also in Asia, the USA and Australia. He has toured as a soloist and chamber musician, for instance with the Drottningholm Baroque Ensemble, and has visited numerous music conservatories and international festivals as a guest teacher. He has also frequently been a member of the jury

at major international music competitions, including numerous such events organized by Bavarian Radio in Germany.

As a soloist and/or music director, Clas Pehrsson has made some thirty commercial recordings, mostly for BIS, as well as countless television and radio broadcasts. He has also worked as a violinist, violist, conductor, author and translator, and in the years 1990–92 was artistic director of the Vadstena Academy.

Clas Pehrsson became the principal recorder teacher at the Royal College of Music in Stockholm in 1965 and was appointed professor there in 2000. He has also held numerous other important positions at the Royal College, including special duties with regard to the development of artistic research and training of researchers (2004–09). He retired from the Royal College of Music in Stockholm as a professor emeritus in 2009. Clas Pehrsson was elected to the Royal Swedish Academy of Music in 2001.

Dan Laurin has performed in most parts of the world. Tours to the USA, Japan and Australia as well as appearances in the major European musical centres have confirmed his reputation as one of the most interesting – and sometimes controversial – performers on his instrument. His endeavours to explore the sonic possibilities of the recorder include a lengthy collaboration with the Australian instrument maker Frederick Morgan and have resulted in a technical facility and a style of playing that have won him numerous awards. Laurin has recorded more than 30 CDs to critical acclaim, and has received the Swedish Grammy award as best classical performer. Besides his wide-ranging work in the field of early music, he has also premiered numerous works by Swedish and international composers, in recognition of

which he was awarded the interpretation prize from the Society of Swedish Composers. Dan Laurin is a professor at the Royal College of Music in Stockholm and a member of the Royal Swedish Academy of Music, and in 2001 received the medal 'Litteris et Artibus' from the King of Sweden.

The **Drottningholm Baroque Ensemble** was founded by Lars Brolin in 1971 and performs on period instruments. The ensemble is named after Drottningholm Palace just outside Stockholm, now the permanent residence of the King and Queen of Sweden. In the palace grounds stands a theatre built in 1766 and completely preserved in its original condition.

Extensive tours in Europe have earned the Drottningholm Baroque Ensemble an enviable reputation on the international concert scene. The Ensemble has also toured frequently in the Far East (to Japan, Hong Kong, Singapore, Thailand and Australia) and was one of the first Swedish ensembles to visit China, accompanying the King and Queen of Sweden on a state visit to Beijing, Shengdu and Shanghai. The ensemble's first tour to the USA in 1985 received splendid reviews, not least in New York and Washington D.C.

The ensemble has worked with conductors such as Andrew Parrott, Christopher Hogwood, Sigiswald Kuijken and Eric Ericson. Many TV appearances and radio recordings testify to the ensemble's international standing, and it has made numerous recordings for BIS including a highly acclaimed version of Vivaldi's *Four Seasons* [BIS-CD-275].

Under 1700-talet betraktades **Georg Philipp Telemann** allmänt som en av sin tids absolut främsta kompositörer, kanske den främste av alla. I samtidens ögon överglänste han inte bara generationskamrater som Händel och Bach, utan sattes även framför yngre storheter som Hasse, Graun och Pergolesi. När Telemann 1723 i konkurrens med Bach sökte positionen som Thomaskantor i Leipzig placerades han som nummer ett av ett enigt kyrkoråd och det var först efter ett par månaders förhandlingar med sina arbetsgivare i Hamburg om högre lön och bättre villkor som han tackade nej till den tjänst som Bach till sist fick.

Det märkliga är dock att när Telemanns musik under 1800-talet började utstå allt skarpare kritik var de argument som anfördes mot honom till stor del desamma som under hans levnad hade betraktats som en styrka: hans stora och mångskiftande produktion, den flyhänthet med vilken han skrev i alla genrer och stilar och hans utpräglad moderna och kosmopolitiska inriktning. När Telemanns eleganta, mondäna stil kring mitten av 1800-talet ställdes mot Johann Sebastian Bachs mer kompakta och allvarliga musik gavs den senare försteget och den ofördelaktiga jämförelsen har något oförtjänt följt Telemann sedan dess. För sanningen är att trots sin stora produktion upprepar sig Telemann sällan och trots den lätthet med vilken han komponerade och tillägnade sig nya stilar och idiom är han långt ifrån någon ytlig tonsättare. Tvärtom är hans musik varierad, innovativ och mångskiftande och har samtidigt en frisk omedelbarhet och innerlighet som inte står någon annan efter.

Hela denna stora bredd och mångfald finns representerad i Telemanns musik för flöjt. Han skrev både för blockflöjten och för den i Frankrike mer favoriserade traversflöjten, men det var musik som antingen uttalat eller underförstått kunde spelas på bägge instrumenten. Hans *Sonates sans Basse* från

1727 anger exempelvis blockflöjt, tvärflöjt eller violin som alternativa instrument. De många besättningsalternativen syftade utan tvivel till att göra musiken mer säljbar och spridd. Telemann var nämligen en av de första kompositörerna som fullt ut förstod och verkligen utnyttjade de möjligheter som det kommersiella nottrycket innebar. Mellan 1725 och 1740 gav han i egen regi ut hela 43 tryckta samlingar med musik. Hans nottryck såldes över hela Europa, från Italien till Norge, och bidrog till att göra honom till en förmögen man.

Hemligheten bakom dessa framgångar var just det sätt på vilket Telemann vände sig till en bred krets av musikälskare i Europas högreståndskretsar. Hans musik bjuder sällan på överdrivna tekniska svårigheter och kunde därför tacksamt spelas av skickliga amatörer. Han skrev för populära amatörinstrument som flöjt, violin och klaver, kombinerade i relativt små besättningar om två till fyra instrument och hans kammarmusik köptes och spelades i bättre bemedlade hem över hela Europa. Intressant nog hindrade inte musikens stora tillgänglighet att den samtidigt var oerhört populär bland professionella virtuoser verksamma vid de europeiska furstehoven, med deras mer exklusiva och sofistikerade smak. Musikens skenbart enkla, spirituella elegans motsvarade vid den tiden även den högre smakens krav och bland abonnenterna på hans musik finner vi sådana fullblodsproffs som Händel och Bach.

En stor del av musiken i denna samling kommer från Telemanns tryckta publikationer, utgivna i Hamburg och Paris. Hit hör de 12 fantasiorna för soloflöjt. De ingick i en serie med fantasior för soloinstrument som han komponerade och gav ut mellan 1732 och 1736, för respektive flöjt, klaver, violin och viola da gamba. Bland förebilderna fanns sannolikt Bachs soloverk för

violin och cello, men Telemanns flöjtfantasier är den första större samlingen med musik för soloflöjt. De går tillbaka på en gammal tradition, förknippad med begreppet *stylus phantasticus*, den fantastiska stilen. Det handlade om att kombinera en fri och otyglad improvisativ stil med striktare kontrapunktiska passager. Märkligt, men samtidigt typiskt för Telemann, är att det är i just fantasierna för flöjt som det finns mest inslag av fuga och imitation – till synes det instrument som är minst lämpat för polyfoni. Telemann briljerar med en listigt konstruerad kvasi-kontrapunktisk sats, som lurar våra öron att höra två stämmor där det egentligen bara finns en. Som många liknande samtida samlingar är styckena ordnade tonartsvis, i det här fallet i en stigande skala från A, men med vissa tonarter överhoppade som var alltför svårspelade på flöjt. Fantasierna utgör små, korta sonater eller sviter med växlande satstyper och inslag av dansformer. Bland de märkligaste av de utmaningar Telemann tog sig an är nog passacaglian i den femte fantasian (den första av de två *allegro*-satserna) och inte minst hans företag att öppna fantasia nummer 7 med en fransk ouvertyr för soloflöjt.

En egenhet med fantasierna för flöjt är också att varje verk i originaltrycket ryms på en enda sida. Det hängde troligen samman med att fantasierna även skulle kunna säljas styckevis till abonnenter, kanske även publiceras i en musiktidskrift.

Förutom fantasierna för soloflöjt gav Telemann ut flera samlingar med musik för två melodinstrument utan ackompanjemang, representerade här av *Sonates sans Basse* från 1727, *XIIX Canons mélodieux ou VI Sonates en duo* från 1738 och *Second Livre de Duo*, 1752. I samtliga fall anges i trycken flera olika besättningsalternativ, som exempelvis flöjt, violin, oboe och till och med viola da gamba.

Sonates sans Basse hörde till de mest spridda och omtyckta kompositionerna under Telemanns levnad och trycktes om i både Amsterdam, Paris och London. Dedikationen till två musikamatörer i Hamburg visar vilken målgrupp Telemann i första hand tänkt sig, men verken prisades också av storheter som flöjtvirtuosen Johann Joachim Quantz och musikkritikern Friedrich Wilhelm Marpurg, inte minst för deras användbarhet i pedagogiska sammanhang. De sex sonaterna består av fyra satser enligt mönstret långsam-snabb-långsam-snabb, med en fuga som andra sats och en rytmisk och livlig final, i flera fall en danssats. Quantz anförde Telemanns duosonater som föredömliga exempel när han skulle förklara hur en perfekt duett skulle vara konstruerad: de båda instrumenten måste vara jämbördiga, de två stämmorna måste i avsaknad av basstämman hela tiden ge en god harmonisk grund och det ska finnas fugor och imitationer efter konstens alla regler.

Telemann följde under karriären upp sin succé med flera likartade samlingar. *XIIX Canons mélodieux*, sex nya sonater för två melodiinstrument utan bas, publicerades under hans vistelse i Paris 1737–38. (Han var där delvis för att säkra monopolet att publicera sin egen musik i staden, eftersom det hade kommit ut allt fler oauktoriserade tryck.) De sex sonaterna är komponerade i strikt kanon på primen: den andra stämman följer slaviskt den första på ett avstånd om mellan en och fyra takter. Det är återigen en ingen lätt kompositorisk utmaning Telemann har givit sig själv: att kombinera strikt kanontechnik med en modern och obesvärat lättflytande galant stil. Några av de tre-satsiga sonaterna avslutas av ett *rondeau*, den enda egentliga eftergiften till fransk smak. Annars är de skrivna i det moderna, italienskt färgade idiom som Telemann förblev trogen under senare delen av sin karriär.

Även samlingen *Second Livre de Duo* gavs ut i Paris. Den kom så sent

som 1752, då Telemann var över 70 och är ett av de sista trycken som kom ut under hans livstid. Jämfört med föregångarna i duo-sonatgenren är de något enklare i utformningen, med färre inslag av fuga och imitation. När det gäller Telemanns musik får man dock absolut inte ta ”enkel” som synonym med ”mindre bra”. Tvärtom uppvisar dessa duetter många prov just på hur Telemann kunde excellera med uppfinningsrikedom och finess under ytan av en skenbart enkel form.

Telemann skrev även mer traditionella sonater för soloinstrument och generalbas. Exemplen här kommer från samlingen *Essercizii Musici* och framför allt från Telemanns musiktidsskrift, *Der getreue Music-Meister* som kom utan varannan vecka under 1728 och -29 (sammanlagt 25 nummer). Det är musik som komponerades under senare hälften av 1720-talet och den är något annorlunda i stilen än Telemanns musik från 1730-talet och framåt, med mer inslag av den franska smaken, som Telemann ägnade sig mycket åt i yngre år genom studier av kompositörer som Jean-Baptiste Lully och André Campra. Sonaterna från tidskriften riktar sig tydligt till en bredare krets av musikvänner och amatörmusikanter.

Långtifrån all Telemanns musik kom ut i tryck. Som vi har sett var trycken avsedda för en bredare marknad av musikälskare. På denna fanns det ingen avsättning för musik för orkester och andra större besättningar och inte heller för musik som var alltför exklusiv eller alltför svårspelad. Den sortens verk spreds bara i handskrift och var snarare avsedd för professionella hovkapell. Det gäller för hans konserter för 1–2 soloinstrument och orkester. De är tillkomna relativt tidigt i hans karriär, de äldsta redan under hans tid i Frankfurt (1712–21). De visar prov på den karakteristiska blandning av fransk och italiensk smak som han då var känd för. Till skillnad mot flera av de italienska

förebilderna var han heller inte särskilt svag för virtuost bländverk, utan föredrog dialog och lekfull konversation. Just flöjtkonserterna har också ovanligt mycket av det franska i sig – kanske därför att flöjtens mjukare klang förknippades med den något mer förfinade franska smaken.

Samma dominans av det franska återfinns slutligen även i Telemanns berömda ouvertyrsvit i a-moll för blockflöjter och stråkar, även om en ”Air à l’Italie” avslöjar att blandningen råder även här. Det handlar strängt taget om en genremässig korsning mellan den franska sviten och en italiensk *concerto grosso* – en hybrid mycket karakteristisk för sin osedvanligt mångbegåvade, uppfinningsrika och internationellt orienterade upphovsman.

© *Lars Berglund 2011*

Clas Pehrsson har haft en omfattande verksamhet över hela världen, främst i Europa, men även i Asien, USA och Australien. Han har turnerat som solist och kammarmusiker (bl.a. med Drottningholms Barockensemble), och som gästlärare besökt ett flertal musikkonservatorier och internationella festivaler. Han har även ofta anlitats som juryledamot vid stora internationella musiktävlingar (bl.a. upprepat vid Bayerischer Rundfunk i Tyskland).

Som solist och/eller musikalisk ledare har Clas Pehrsson medverkat på trettioålet olika fonogram (huvudsakligen på BIS), samt i ett otal TV- och radioprogram. Han har även haft viss verksamhet som violinist, altviolinist, dirigent, textförfattare samt översättare, och under 1990–1992 var han konstnärlig ledare av Vadstena-Akademien.

Clas Pehrsson blev huvudlärare i blockflöjt vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm (KMH) 1965 och utnämndes till professor 2000. Han har även

innehaft åtskilliga andra förtroendeuppdrag vid institutionen, bl.a. som prefekt för enheten Collegium Musicum med huvudansvar för utbildningen i tidig musik och dess uppförandep Praxis, och som prorektor samt ställföreträdande rektor. Under åren 2004–2009 innehade han även särskilt uppdrag vid KMH att där utveckla konstnärlig forskning och forskarutbildning. Han gick i pension från KMH som professor emeritus våren 2009. Clas Pehrsson invaldes 2001 som ledamot av Kungl. Musikaliska Akademien.

Dan Laurin har framträtt i stora delar av världen. Turnéer till USA, Japan och Australien och konserter i Europas viktigaste musikcentra har befäst hans rykte som en av vår tids mest intressanta – och ibland kontroversiella – blockflöjtister. Laurins bemödanden om att utforska och återupptäcka blockflöjtens klangliga möjligheter innefattar ett mångårigt samarbete med den australiske instrumentmakaren Frederick Morgan, och har resulterat i en teknisk briljans och en spelstil som har lett till ett antal utmärkelser. Dan Laurin har spelat in ett trettiotal kritikerrosade skivor, och utsågs 1994 av Grammis-jury till årets klassiska artist. Förutom ett vittomfattande engagemang inom den tidiga musiken har han även uruppfört ett stort antal verk av samtida svenska och internationella tonsättare, för vilket Föreningen Svenska Tonsättare (FST) tilldelade honom sitt Interpretpris 1995. Dan Laurin undervisar vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Han är ledamot av Kungliga Musikaliska Akademien och 2001 mottog han kung Carl XVI Gustaf medaljen Litteris et Artibus.

Drottningholms Barockensemble grundades 1971 av Lars Brolin. Såsom en av de första grupperna i Sverige som använde originalinstrument har ensemblen bildat skola, och är fortfarande ledande bland uttolkare av musik

från barock och tidig klassicism. Ett flitigt turnerande i Europa har givit Drottningholms Barockensemble ett grundmurat rykte i den internationella musikvärlden. Ensemblen har dessutom turnerat i Asien (Japan, Hong Kong, Singapore och Thailand) samt Australien, och var en av de första svenska grupper som gav konserter i Kina, då de medverkade vid kungaparets statsbesök till Beijing, Shengdu och Shanghai. 1985 ägde den första USA-turnéen rum, med strålande recensioner till följd, inte minst i New York och Washington.

Barockensemblen har arbetat med dirigenter såsom Andrew Parrott, Christopher Hogwood, Sigiswald Kuijken och Eric Ericson. De många framträdandena i TV och radio vittnar om ensemblens internationella klass liksom ett stort antal inspelningar på BIS, häribland Vivaldis *De fyra årstiderna* [BIS-CD-275] som fortfarande räknas bland de klassiska inspelningarna av detta verk.

Während des 18. Jahrhunderts galt **Georg Philipp Telemann** allgemein als einer der besten Komponisten seiner Zeit. In den Augen seiner Zeitgenossen übertrumpfte er nicht nur Generationskollegen wie Händel und Bach, sondern auch jüngere Komponisten wie Hasse, Graun und Pergolesi. Als Telemann 1723 mit Bach um den Posten des Thomaskantors in Leipzig konkurrierte, wurde er einstimmig vom Kirchenrat gewählt, und erst nach ein paar Monaten, in denen er mit seinen Arbeitgebern in Hamburg um höheren Lohn und bessere Arbeitsbedingungen verhandelte, lehnte er die Stelle ab, die dann schließlich Bach bekam.

Als Telemanns Musik während des 19. Jahrhunderts immer schärferer Kritik ausgesetzt wurde, waren die Argumente, die gegen ihn angeführt wurden, ironischerweise größtenteils dieselben, die zu seinen Lebzeiten als seine Stärke betrachtet worden waren: seine große und vielschichtige Produktion, die Leichtigkeit, mit der er in allen Genres und Stilen schrieb, und seine ausgeprägt moderne und kosmopolitische Einstellung. Als Telemanns eleganter, mondäner Stil etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts Johann Sebastian Bachs kompakterer und ernsterer Musik gegenüber gestellt wurde, zog man letztere vor, und dieser unvorteilhafte Vergleich haftet Telemann bis heute unverdienterweise an. Denn trotz seiner großen Produktion wiederholte Telemann sich selten, und trotz der Leichtigkeit, mit der er komponierte und sich neue Stile und Idiome aneignete, war er alles andere als ein oberflächlicher Komponist. Im Gegenteil, seine Musik ist abwechslungsreich, innovativ und vielschichtig und strahlt gleichzeitig eine erfrischende Unmittelbarkeit und Innerlichkeit aus, die den Werken anderer Komponisten in nichts nachsteht.

Diese ganze große Bandbreite und Vielfalt spiegelt sich in Telemanns Musik für Flöte wider. Er schrieb sowohl für die Blockflöte als auch für die in

Frankreich beliebtere Traversflöte; diese Musik war entweder ausdrücklich für beide Instrumente gedacht, oder man ging stillschweigend davon aus, auch wenn es nirgends notiert stand. In seinen *Sonates sans Basse* aus dem Jahr 1727 werden z.B. Blockflöte, Querflöte oder Violine als alternative Instrumente angegeben. Die vielen Besetzungsalternativen dienten zweifellos dazu, die Musik leichter verkäuflich zu machen und zu verbreiten. Telemann war nämlich einer der ersten Komponisten, die die Möglichkeiten, die der kommerzielle Notendruck mit sich brachte, vollständig verstanden und auch auszunutzen wussten. Zwischen 1725 und 1740 gab er in Eigenregie ganze 43 gedruckte Musiksammlungen heraus. Sie wurden in ganz Europa, von Italien bis Norwegen, verkauft und trugen dazu bei, dass er ein vermögender Mann wurde.

Das Geheimnis dieser Erfolge war die Art, in welcher Telemann sich an einen breiten Kreis von Musikliebhabern in Europas gesellschaftlicher Oberschicht wandte. Seine Musik enthält selten übertriebene technische Schwierigkeiten und konnte daher auch gut von geschickten Amateuren gespielt werden. Er schrieb für beliebte Amateurinstrumente wie Flöte, Violine und Klavier, die in relativ kleinen Besetzungen von zwei bis vier Instrumenten kombiniert wurden, und seine Kammermusik wurde von wohlhabenden Familien in ganz Europa gekauft und gespielt. Interessanterweise war die große Zugänglichkeit der Musik kein Hinderungsgrund, auch bei professionellen Musikern sehr beliebt zu sein, die an den europäischen Fürstenhöfen mit ihrem exklusiveren und vornehmeren Geschmack tätig waren. Die scheinbar einfache, geistreiche Eleganz der Musik entsprach zu der damaligen Zeit auch den Ansprüchen des höheren Geschmacks, und zu den Subskribenten von Telemanns Musik gehörten auch Vollblutprofis wie Händel und Bach.

Ein Großteil der Musik in der vorliegenden Zusammenstellung stammt

aus Telemanns gedruckten Veröffentlichungen, die in Hamburg und Paris herausgegeben wurden. Hierher gehören die *12 Fantasien* für Soloflöte. Sie waren Teil einer Serie von Fantasien für ein Soloinstrument (Flöte, Klavier, Violine und Viola da gamba), die er zwischen 1732 und 1736 komponierte und herausgab. Bachs Solowerke für Violine und Cello standen hier sicher Pate, aber Telemanns Flötenfantasien sind die erste größere Sammlung von Musik für Soloflöte. Sie gehen auf eine alte Tradition zurück, die mit dem Begriff *stylus phantasticus* verbunden ist, dem fantastischen Stil. Hier ging es darum, einen freien improvisatorischen Stil mit strengeren kontrapunktischen Passagen zu kombinieren. Eine Besonderheit bei Telemann, die aber gleichzeitig typisch für ihn ist, besteht darin, dass gerade in den Fantasien für Flöte die meisten Beispiele für Fuge und Imitation zu finden sind – obwohl es doch offensichtlich ein Instrument ist, das sich für Polyphonie kaum eignet. Telemann brilliert mit einem geschickt konstruierten quasi-kontrapunktischen Satz, der unsere Ohren dazu verleitet, zwei Stimmen zu hören, wo es eigentlich bloß eine gibt. Wie in vielen ähnlichen Sammlungen der damaligen Zeit sind die Werke nach Tonarten geordnet, in diesem Fall in einer aufsteigenden Skala, die mit A beginnt, wobei bestimmte Tonarten ausgelassen werden, die auf der Flöte allzu schwierig zu spielen gewesen wären. Die Fantasien bilden kleine kurze Sonaten oder Suiten mit wechselnden Satztypen und Einflüssen von Tanzformen. Zu den bemerkenswertesten Herausforderungen, denen Telemann sich hier stellte, gehört die Passacaglia in der fünften Fantasie (der erste der beiden *Allegro*-Sätze) und nicht zuletzt das Wagnis, die Fantasie Nr. 7 mit einer französischen Ouvertüre für Soloflöte zu eröffnen.

Eine weitere Eigenart der Flötenfantasien besteht darin, dass jedes Werk im gedruckten Original auf eine einzige Seite passt. Vermutlich hing das da-

mit zusammen, dass es möglich sein sollte, die Fantasien auch stückweise an Subskribenten zu verkaufen und vielleicht in einer Musikzeitschrift zu veröffentlichen.

Außer den Fantasien für Soloflöte gab Telemann mehrere Sammlungen von Musik für zwei Melodieinstrumente ohne Begleitung heraus, darunter die *Sonates sans Basse* aus dem Jahr 1727, *XIIX Canons mélodieux ou VI Sonates en duo* von 1738 und *Second Livre de Duo*, 1752. In allen Fällen werden verschiedene Besetzungsalternativen angegeben, z.B. Flöte, Violine, Oboe und sogar Viola da gamba.

Die *Sonates sans Basse* gehörten zu den am meisten verbreiteten und beliebtesten Kompositionen zu Telemanns Lebzeiten und wurden in Amsterdam, Paris und London nachgedruckt. Die Widmung an zwei Hamburger Amateurmusiker zeigt, welche Zielgruppe Telemann vor allem im Sinn hatte, aber die Werke wurden auch von Größen wie dem Flötenvirtuosen Johann Joachim Quantz und dem Musikkritiker Friedrich Wilhelm Marpurg gepriesen, nicht zuletzt für ihre Eignung in pädagogischen Zusammenhängen. Die sechs Sonaten bestehen jeweils aus vier Sätzen nach dem Muster langsam-schnell-langsam-schnell, mit einer Fuge als zweitem Satz und einem rhythmischen und lebhaften Finale, häufig einem Tanzsatz. Quantz führte Telemanns Duosonaten als beispielhafte Vorbilder an, wenn er erklärte, wie ein perfektes Duett konstruiert sein sollte: Beide Instrumente sollten einander ebenbürtig sein, in Abwesenheit einer Bassstimme mussten die beiden Stimmen jederzeit eine gute harmonische Grundlage bilden, und es sollte Fugen und Imitationen nach allen Regeln der Kunst geben.

Im Lauf seiner Karriere knüpfte Telemann mit weiteren ähnlichen Sammlungen an diesen Erfolg an. *XIIX Canons mélodieux*, sechs neue Sonaten für

zwei Melodieinstrumente ohne Bass, wurden während seines Paris-Aufenthaltes 1737/38 herausgegeben. (Er war u.a. dort, um sein Monopol für den Druck seiner eigenen Musik in der Stadt zu sichern, da im Lauf der Zeit immer mehr nicht-autorisierte Ausgaben erschienen waren.) Die sechs Sonaten sind streng im Kanon gehalten: Die zweite Stimme folgt der ersten sklavisch im Abstand von einem bis zu vier Takten. Wieder war es keine leichte kompositorische Aufgabe, der Telemann sich hier stellte: die strikte Kanontechnik mit einem modernen und unbeschwert leichtläufigen, galanten Stil zu kombinieren. Einige der dreisätzigen Sonaten werden durch ein Rondeau abgeschlossen, dem einzigen eigentlichen Zugeständnis an den französischen Stil. Ansonsten sind sie in dem modernen, italienisch gefärbten Idiom geschrieben, dem Telemann während der späteren Jahre seiner Karriere treu blieb.

Auch die Sammlung *Second Livre de Duo* erschien in Paris. Sie wurde erst 1752 herausgegeben, als Telemann über 70 war; es ist einer der letzten Drucke, die noch zu seinen Lebzeiten erschienen. Verglichen mit den Vorgängern des Genres sind diese Duosonaten etwas einfacher in ihrer Ausführung, mit weniger Fugen und Imitationen. Was Telemann betrifft, darf man „einfach“ jedoch absolut nicht mit „weniger gut“ gleichsetzen. Im Gegenteil, gerade diese Duette weisen viele Beispiele für Telemanns Erfindungsreichtum und Raffinesse unter der Oberfläche einer scheinbar einfachen Form auf.

Telemann komponierte auch traditionellere Sonaten für Soloinstrument und Generalbass. Die vorliegenden Beispiele stammen aus der Sammlung *Essercizi Musici* sowie vor allem auch aus Telemanns Musikzeitschrift *Der getreue Music-Meister*, die jede zweite Woche in den Jahren 1728/29 erschien (ins-

gesamt 25 Nummern). Diese Musik entstand in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre und folgt einem etwas anderen Stil als die Kompositionen aus den 1730er Jahren und später; es sind mehr französische Einflüsse vorhanden, da Telemann sich in jüngeren Jahren viel mit den Werken von Komponisten wie Jean-Baptiste Lully und André Campra beschäftigte. Die Sonaten aus der Zeitschrift richten sich deutlich an einen größeren Kreis von Musikfreunden und Amateurmusikern.

Längst nicht alle Werke Telemanns erschienen im Druck. Wie wir gesehen haben, waren die gedruckten Ausgaben für einen breiteren Markt von Musikliebhabern gedacht. Hier gab es kein Forum für Orchestermusik und andere größere Besetzungen, auch nicht für allzu exklusive oder schwer zu spielende Musik. Diese Art von Werken wurde nur durch Handschriften verbreitet und war eher für professionelle Hofkapellen gedacht; so auch Telemanns Konzerte für ein bis zwei Soloinstrumente und Orchester. Sie entstanden relativ früh, die ältesten schon zu seiner Zeit in Frankfurt (1712–21). Sie sind ein Beispiel für die Mischung aus französischem und italienischem Stil, für die er damals bekannt war. Im Gegensatz zu vielen italienischen Vorbildern hatte Telemann keine besondere Schwäche für virtuoses Blendwerk, er zog Dialog und verspielte Konversation vor. Gerade die Flötenkonzerte weisen ungewöhnlich viele französische Einflüsse auf – vielleicht, weil der weichere Klang der Flöte dem etwas feineren französischen Geschmack entsprach.

Dieselbe Dominanz des Französischen finden wir schließlich auch in Telemanns berühmter *Ouverture (Suite) in a-moll* für Blockflöte und Streicher wieder, obwohl ein „Air à l’Italien“ auf die auch hier vorhandene Mischung der Stile hinweist. Streng genommen handelt es sich um eine Genre-Kreuzung von französischer Suite und italienischem Concerto grosso – sehr charak-

teristisch für den ungewöhnlich vielseitig begabten, erfindungsreichen und international orientierten Komponisten.

© *Lars Berglund 2011*

Clas Pehrsson ist als Solist und Kammermusiker (u.a. mit Drottningholms Barockensemble) in ganz Europa, aber auch in Asien, den USA und Australien aufgetreten. Als Gastdozent hat er viele Konservatorien und internationale Festivals besucht. Er war häufig Jurymitglied bei großen internationalen Musikwettbewerben, u.a. wiederholt beim ARD-Wettbewerb in München.

Als Solist und/oder musikalischer Leiter hat Clas Pehrsson bei über 30 Aufnahmen (davon sind die meisten bei BIS erschienen) sowie bei unzähligen TV- und Radioprogrammen mitgewirkt. Er spielte auch Violine und Viola und hat zeitweise als Dirigent, Autor und Übersetzer gearbeitet. Von 1990–92 war er künstlerischer Leiter der Vadstena-Akademie.

1965 wurde Clas Pehrsson Hauptfachlehrer für Blockflöte an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm, im Jahr 2000 wurde er zum Professor ernannt. Er hatte darüber hinaus verschiedene andere Positionen an dieser Institution inne, u.a. als Präfekt für das Collegium Musicum mit der Hauptverantwortung für die Ausbildung in Alter Musik und ihrer Aufführungspraxis sowie als Prorektor und stellvertretender Rektor. Von 2004–2009 hatte er die besondere Aufgabe, an der Hochschule die künstlerische Forschung und die Forscherausbildung zu betreuen. Im Frühjahr 2009 zog er sich als Professor Emeritus von der Musikhochschule zurück. Seit 2001 ist Clas Pehrsson Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

Dan Laurin ist in fast allen Teilen der Welt aufgetreten. Tourneen durch die USA, Japan und Australien wie auch Auftritte in den großen Musikzentren Europas haben seinen Ruf, einer der interessantesten – und mitunter kontroversen – Spieler seines Instruments zu sein, gefestigt. Zu seinen Bemühungen, die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte zu erweitern, gehört eine längere Zusammenarbeit mit dem australischen Instrumentenbauer Frederick Morgan; Ergebnis ist eine technische Behändigkeit und eine Spielweise, die ihm zahlreiche Auszeichnungen eingebracht haben.

Laurin hat mehr als 30 durchweg hoch gelobte CDs aufgenommen und den schwedischen Grammy Award als bester klassischer Künstler erhalten. Neben seiner umfangreichen Tätigkeit im Bereich der Alten Musik hat er zahlreiche Werke schwedischer und internationaler Komponisten uraufgeführt, wofür er mit dem Interpretationspreis des Schwedischen Komponistenverbands ausgezeichnet wurde. Dan Laurin ist Professor an der Königlichen Musikhochschule Stockholm und Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie; 2001 wurde er vom schwedischen König mit der „Litteris et Artibus“-Medaille ausgezeichnet.

Das **Drottningholm Baroque Ensemble** wurde 1971 von Lars Brolin gegründet und ist auf historische Aufführungspraxis spezialisiert. Das Ensemble ist benannt nach dem unweit von Stockholm gelegenen Schloss Drottningholm, das heute der schwedischen Königsfamilie als Residenz dient. Innerhalb der Schlossanlage befindet sich ein 1766 erbautes und gänzlich in seinem ursprünglichen Zustand erhaltenes Theater.

Mit ausgedehnten Konzertreisen durch Europa hat sich das Drottningholm Baroque Ensemble einen ausgezeichneten Ruf in der internationalen Musik-

szenen erspielt. Das Ensemble konzertiert zudem häufig im Fernen Osten (Japan, Hongkong, Singapur, Thailand und Australien), und es war eines der ersten schwedischen Ensembles, das – im Gefolge des Königs und der Königin von Schweden bei einem Staatsbesuch in Beijing, Shengdu und Shanghai – China besuchte. Die erste USA-Tournee des Ensembles säumten hervorragende Kritiken, nicht zuletzt in New York und Washington D.C.

Das Ensemble hat häufig mit Dirigenten wie Andrew Parrott, Christopher Hogwood, Sigiswald Kuijken und Eric Ericson zusammengearbeitet. Zahlreiche TV-Aufzeichnungen und Radioaufnahmen bezeugen den internationalen Rang des Ensembles; zu der Vielzahl von Einspielungen für BIS gehören Vivaldis *Vier Jahreszeiten* [BIS-CD-275], die großen Beifall seitens der Kritik erhielten.

Au 18^e siècle, **Georg Philipp Telemann** était vu comme l'un des compositeurs les plus éminents de son temps, peut-être le plus éminent de tous. Aux yeux de ses contemporains, il éclipsait non seulement ses camarades de la même génération Haendel et Bach mais aussi des géants plus jeunes tels Hasse, Graun et Pergolesi. Quand Telemann fit application en concurrence avec Bach pour le poste de cantor à l'église Thomas à Leipzig, il fut le premier choix unanime du conseil paroissial et ce n'est qu'après quelques mois de négociations avec ses employeurs à Hambourg au sujet d'un salaire plus élevé et de meilleures conditions qu'il renonça au poste que Bach finit par occuper.

Il est pourtant étonnant que les arguments qui critiquaient de plus en plus sévèrement la musique de Telemann au 19^e siècle sont en général les mêmes qui avaient été vus à son avantage de son vivant : sa production riche et variée, la rapidité avec laquelle il écrivait dans tous les genres et styles et son orientation moderne et cosmopolite prononcée. Quand le style élégant et mondain de Telemann fut comparé vers le milieu du 19^e siècle à la musique plus compacte et sérieuse de Johann Sebastian Bach, cette dernière prit le dessus et la comparaison défavorable a suivi Telemann un peu injustement depuis. A vrai dire, malgré son énorme production, Telemann se répète rarement et malgré la facilité avec laquelle il composait et se plongeait dans de nouveaux genres, styles et idiomes, il est loin d'être un compositeur superficiel. Au contraire, sa musique est variée, innovatrice et diversifiée tout en ayant un caractère fraîchement immédiat et une sincérité qui n'ont pas leur pareille.

Toute cette grande diversité est représentée dans la musique pour flûte de Telemann. Il a écrit et pour la flûte à bec et pour la flûte traversière plus favorisée en France mais cette musique pouvait être jouée sur les deux instru-

ments, que ce fût explicitement ou en sous-entendu. Ses *Sonates sans Basse* de 1727 indiquent par exemple la flûte à bec, la flûte traversière ou le violon comme choix envisageable d'instruments. Les nombreuses possibilités instrumentales visaient sans aucun doute à faciliter la vente et la diffusion de la musique. C'est que Telemann fut l'un des premiers compositeurs à vraiment comprendre et utiliser les occasions offertes par l'impression commerciale des notes. Entre 1725 et 1740, il édita personnellement 43 collections de musique imprimée. Ses impressions musicales se vendirent partout en Europe, de l'Italie à la Norvège, et lui rapportèrent une fortune.

Le secret de sa réussite est justement la manière dont Telemann se tourna vers un large cercle de dilettantes dans les milieux nobles de l'Europe. Sa musique présente rarement des difficultés techniques exagérées et c'est pourquoi de bons amateurs pouvaient la jouer avec plaisir. Il écrivit pour les instruments d'amateurs populaires comme la flûte, le violon et le piano, combina des effectifs réduits de deux à quatre instruments et sa musique de chambre fut achetée et jouée dans des résidences de gens à l'aise partout en Europe. Chose intéressante aussi, la grande disponibilité de la musique n'empêcha pas qu'elle soit en même temps incroyablement populaire parmi les virtuoses professionnels aux cours princières européennes où le goût était plus exclusif et sophistiqué. L'élégance apparemment simple et spirituelle de la musique répondait à l'époque aux exigences des goûts fins et on trouve parmi les abonnés à sa musique des professionnels pur-sang comme Haendel et Bach.

Une grande partie de la musique dans ce recueil provient des publications imprimées de Telemann, éditées à Hambourg et à Paris. On y trouve les *12 Fantaisies* pour flûte seule. Elles font partie d'une série de fantaisies pour un instrument solo qu'il composa et édita entre 1732 et 1736 respectivement

pour flûte, piano, violon ou viole de gambe. Leurs modèles ont probablement renfermé les œuvres solos de Bach pour violon et violoncelle mais les *Fantaisies* pour flûte de Telemann sont la première collection majeure de musique pour flûte solo. Elles remontent à une vieille tradition liée à l'expression *stylus phantasticus*, le style fantastique. Il s'agissait de combiner un style libre et improvisé à des passages contrapuntiques plus stricts. Chose remarquable mais aussi typique pour Telemann, c'est justement dans les *Fantaisies* pour flûte qu'on trouve le plus d'éléments de fugue et d'imitation – pour l'instrument en apparence le moins convenant à la polyphonie. Telemann brille avec un mouvement quasi-contrapuntique habilement construit qui dupe nos yeux à entendre deux voix là où il n'y en a en fait qu'une. Comme plusieurs collections contemporaines semblables, les morceaux suivent l'ordre des tonalités, dans ce cas une gamme ascendante partant de la mais où certaines tonalités sont omises à cause de leurs difficultés à la flûte. Les fantaisies forment des petites sonates courtes ou des suites aux mouvements variés et avec insertion de danses. La passacaille dans la cinquième fantaisie (la première de deux sonates-*allegro*) est l'un des défis les plus remarquables relevés par Telemann, tout comme son idée de commencer la *Fantaisie no 7* par une ouverture française pour flûte solo.

Une particularité des *Fantaisies* pour flûte est que chaque œuvre, dans l'impression originale, trouve place sur une seule page. Telemann voulait probablement que les fantaisies puissent être vendues à l'unité aux abonnés, peut-être même être publiées dans un journal musical.

En plus des *Fantaisies* pour flûte seule, Telemann édita plusieurs collections de musique pour deux instruments mélodiques sans accompagnement, représentée ici par les *Sonates sans Basse* de 1727, *XIIX Canons mélodieux* ou *VI*

Sonates en duo de 1738 et *Second Livre de Duo*, 1752. Dans tous les cas, on peut lire diverses combinaisons possibles comme par exemple flûte, violon, hautbois et même viole de gambe.

Les *Sonates sans Basse* appartiennent aux compositions les plus répandues et aimées du temps de Telemann et elles furent réimprimées à Amsterdam, Paris et Londres. La dédicace à deux musiciens amateurs de Hambourg montre quel groupe Telemann visait en premier lieu mais de grandes personnalités comme le flûtiste virtuose Johann Joachim Quantz et le critique de musique Friedrich Wilhelm Marpurg firent l'éloge des œuvres, surtout pour leur usage comme pièces d'enseignement. Les six sonates comprennent quatre mouvements qui suivent le modèle lent-vif-lent-vif avec une fugue comme second mouvement et un final rythmique et animé, dans plusieurs cas une danse. Quantz recommandait les sonates en duo de Telemann comme exemplaires pour expliciter comment un duo parfait devait être construit : les deux instruments doivent être égaux, les deux voix doivent – en l'absence d'une voix de basse – toujours fournir un bon fond harmonique et il doit s'y trouver des fugues et des imitations selon les règles de l'art.

Telemann poursuivit son succès avec plusieurs autres recueils semblables au cours de sa carrière. *XIIX Canons mélodieux*, six nouvelles sonates pour deux instruments mélodiques sans basse, sortirent pendant son séjour à Paris 1737–38. (Il y était en partie pour s'assurer du monopole d'édition de sa musique dans la ville car de plus en plus d'impressions pirates étaient sorties.) Les six sonates sont composées en canon strict à la prime : la deuxième voix suit servilement la première à distance de une à quatre mesures. Telemann s'est imposé ici aussi un défi de composition pas facile du tout : de combiner la technique de canon strict à un style galant coulant, moderne et insouciant.

Certaines des sonates en trois mouvements se terminent par un rondeau, la seule concession réelle au goût français. Elles sont autrement écrites dans la langue moderne italianisée à laquelle Telemann resta fidèle dans la dernière partie de sa carrière.

Le *Second Livre de Duo* parut lui aussi à Paris, en 1752 quand Telemann avait plus de 70 ans; c'est l'une des dernières impressions à être sorties de son vivant. Comparés aux précédents duos dans le genre de sonates pour duos, ils sont de forme un peu plus simple avec moins d'éléments fugués et d'imitation. En ce qui a trait à la musique de Telemann, il ne faut absolument pas prendre le mot « simple » comme synonyme de « moins bien ». Au contraire, ces duos donnent la preuve que Telemann pouvait exceller avec une richesse d'imagination et de finesse sous une apparence de forme simple.

Telemann écrivit aussi des sonates plus traditionnelles pour instrument solo et basso continuo. Les exemples proviennent ici du recueil *Essercizii Musici* et surtout de la publication musicale de Telemann, *Der getreue Music-Meister* qui sortit aux deux semaines entre 1728–29 (25 numéros en tout). C'est de la musique composée dans la deuxième moitié des années 1720 et qui diffère un peu du style de la musique de Telemann des années 1730 et plus tard, avec plus d'éléments du goût français auquel Telemann consacra beaucoup d'énergie dans ses jeunes années grâce à l'étude de compositeurs comme Jean-Baptiste Lully et André Campra. Les sonates des publications musicales sont clairement destinées à un large cercle d'amis de la musique et de musiciens amateurs.

Toute la musique de Telemann ne sortit pas en impression, loin de là. Ces éditions étaient destinées à un marché plus nombreux de mélomanes. On n'y trouvait pas de musique pour orchestre ou d'autres effectifs nombreux ni de musique trop exclusive ou trop difficile. Cette sorte d'œuvres ne se répandait

qu'en manuscrits et était plutôt destinée à des ensembles professionnels de cour, par exemple ses concertos pour 1–2 instruments solos et orchestre. Ils survinrent relativement tôt dans sa carrière, les premiers remontant déjà à ses années à Francfort (1712–21). Ils font preuve du mélange caractéristique des goûts français et italien pour lequel il était alors connu. Contrairement à la plupart des modèles italiens, il n'était pas non plus particulièrement entiché de la virtuosité éblouissante ; il préférait plutôt le dialogue et la conversation enjouée. Les concertos pour flûte présentent aussi spécialement beaucoup d'éléments français – peut-être parce que le son plus doux de la flûte était associé au goût français un peu plus raffiné.

La même dominance de l'élément français se retrouve finalement aussi dans la célèbre *Suite d'ouverture en la mineur* pour flûtes à bec et cordes, même si un « Air à l'Italien » révèle un mélange ici aussi. Il s'agit en gros d'un mélange de genre entre la suite française et le *concerto grosso* italien – un hybride très caractéristique de son compositeur remarquablement talentueux, imaginaire et à l'orientation internationale.

© *Lars Berglund 2011*

Clas Pehrsson a travaillé partout au monde, surtout en Europe mais aussi en Asie, aux Etats-Unis et en Australie. Il a fait des tournées comme soliste et chambriste (avec l'Ensemble Baroque de Drottningholm entre autres) et il a été invité à enseigner dans plusieurs conservatoires de musique et à des festivals internationaux. Il a également été appelé comme membre du jury lors de grands concours internationaux de musique (dont maintes fois au Bayerischer Rundfunk en Allemagne).

Clas Pehrsson a participé comme soliste et/ou directeur musical à une trentaine de disques (en majeure partie des disques BIS) et à d'innombrables programmes de radio et de télévision. Il s'est aussi produit comme violoniste, altiste, chef d'orchestre, rédacteur et traducteur de textes ; il a été directeur artistique de l'Académie de Vadstena de 1990 à 1992.

Clas Pehrsson devint principal professeur de flûte à bec au Conservatoire Royal de musique de Stockholm en 1965 et il y reçut une chaire en 2000. On lui a confié maintes responsabilités honorifiques dont la préfecture de l'unité Collegium Musicum qui s'occupe principalement de l'enseignement de la musique ancienne et de sa pratique d'exécution. De 2004 à 2009, il fut responsable d'un projet au Conservatoire Royal de musique visant à développer la recherche artistique et à enseigner la recherche. Il prit sa retraite du Conservatoire Royal de musique comme professeur émérite au printemps 2009. Clas Pehrsson fut élu membre de l'Académie Royale de Musique en 2001.

Dan Laurin s'est produit à peu près partout au monde. Des tournées aux Etats-Unis, Japon et Australie ainsi que des concerts dans les grands centres musicaux européens ont confirmé sa réputation en tant que l'un des interprètes les plus intéressants – et les plus discutés – sur son instrument. Son travail pour une redécouverte sonore de la flûte à bec inclut une longue collaboration avec le facteur d'instruments australien Frederick Morgan et a abouti à une facilité technique et un style qui lui ont gagné de nombreux prix.

En 2010, Laurin avait réalisé plus de trente enregistrements tous salués par la critique et avait le Grammy Award suédois à titre de meilleur interprète classique. En plus de son travail dans le domaine de la musique ancienne, il a également assuré la création de nombreuses œuvres de compositeurs de Suède

et d'ailleurs. En reconnaissance de son travail, il a reçu le prix d'interprétation de la Société des compositeurs suédois. Dan Laurin est professeur au Conservatoire national royal de musique de Stockholm et membre de l'Académie suédoise royale de musique. En 2001, le roi de la Suède lui remettait la médaille « Litteris et Artibus ».

Fondé par Lars Brolin en 1971, l'**Ensemble Baroque de Drottningholm** joue sur des instruments d'époque. L'ensemble tire son nom du palais de Drottningholm dans la banlieue de Stockholm, maintenant la résidence permanente du roi et de la reine de Suède. Le domaine comprend un théâtre bâti en 1766 et complètement conservé dans sa condition originale.

D'importantes tournées en Europe ont gagné à l'Ensemble Baroque de Drottningholm une enviable réputation sur la scène de concert internationale. L'ensemble a également fait de fréquentes tournées en Extrême-Orient (Japon, Hong-Kong, Singapour, Thaïlande et Australie) et fut l'un des premiers ensembles à se rendre en Chine, accompagnant le roi et la reine de Suède dans une visite d'Etat à Peking, Ch'eng-tu et Shanghai. L'ensemble récolta des critiques splendides lors de sa première tournée aux Etats-Unis en 1985, surtout à New York et Washington D.C.

Il collabore souvent avec de grands chefs d'orchestre dont Andrew Parrott, Christopher Hogwood, Sigiswald Kuijken et Eric Ericson. Plusieurs apparitions à la télévision et à la radio témoignent du niveau international de la formation qui a fait de nombreux enregistrements sur étiquette BIS dont une version des *Quatre Saisons* de Vivaldi [BIS-CD-275] qui fut chaudement reçue par les critiques.

DDD except Disc 6 tracks 1–7 & 12–15: **AAD**

RECORDING DATA

Disc 1

Recorded in March 1994 at Furuby Church, Sweden. Recording producer, sound engineer and digital editing: Robert von Bahr

Disc 2

Recorded in March 1986 at Wik Castle, Sweden. Recording producer, sound engineer and digital editing: Robert von Bahr

Disc 3

Recorded in September 1986 at Wik Castle, Sweden. Recording producer, sound engineer and digital editing: Robert von Bahr

Disc 4

Recorded in November 1987 at the Petrus Church, Stocksund, Sweden. Recording producer, sound engineer and digital editing: Robert von Bahr

Disc 5

Recorded in April 1983, May 1984 and April–May 1993 at the Petrus Church, Stocksund, Sweden

Recording producer: Robert von Bahr. Sound engineers: [1–4] Robert von Bahr & Bertil Alving; [5–20] Robert von Bahr

Digital editing: Robert von Bahr & Jeffrey Ginn

Disc 6

[1–7] Recorded in May–June 1982 at the Petrus Church, Stocksund, Sweden [1–7]; May 1985 at the Petrus Church, Stocksund, Sweden [8–11]

Recording producer, sound engineer and tape editing: Robert von Bahr

[8–11] Recorded in May 1985 at the Petrus Church, Stocksund, Sweden

Recording producer and digital editing: Robert von Bahr. Sound engineers: Robert von Bahr & Bertil Alving

[12–15] Recorded in August 1974 at Wik Castle, Sweden

Recording producer, sound engineer and tape editing: Robert von Bahr

[16–23] Recorded in April 2008 at Länna Church, Sweden

Recording producer and sound engineer: Hans Kipfer. Digital editing: Elisabeth Kemper

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Lars Berglund 2011

Translations: Andrew Barnett (English); Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Front cover: Cristoforo Munari (1667–1720), *Stilleben mit Kelchglas, Bucchero, Porzellan, Büchern, Apfelsinen und einer Blockflöte*.

Galleria degli Uffizi, Florence. © ak-images / Rabatti – Domingie / Scanpix

Photograph of Clas Pehrsson: © Henrik Svanberg / Gonzo

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1488/90 © 1985–2011; © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.

CLAS PEHRSSON
DAN LAURIN



BIS-CD-1488/90