



harmonia
mundi

Georg Philipp

TELEMAN

Concerti per molti stromenti

Akademie für Alte Musik Berlin

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

Concerti per molti stromenti

Concerto TWV 54: D3 for 3 trumpets, timpani, 2 oboes, strings and basso continuo

D major / *Ré majeur* / D-Dur

- | | | |
|---|------------------|------|
| 1 | I. Intrada-Grave | 2'10 |
| 2 | II. Allegro | 2'30 |
| 3 | III. Largo | 2'25 |
| 4 | IV. Vivace | 2'47 |

<i>Trumpets</i>	Ute Hartwich, Martin Patscheider, Christian Gruber
<i>Timpani</i>	Francisco Manuel Anguas Rodriguez
<i>Oboes</i>	Xenia Löffler, Michael Bosch
<i>Violins I</i>	Georg Kallweit, Kerstin Erben, Uta Peters, Barbara Halfter
<i>Violins II</i>	Dörte Wetzels, Gudrun Engelhardt, Erik Dorset, Thomas Graewe
<i>Violas</i>	Clemens-Maria Nuszbaumer, Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel
<i>Violoncellos</i>	Jan Freiheit, Barbara Kernig
<i>Bassoon</i>	Christian Beuse
<i>Double Bass</i>	Harald Winkler
<i>Harpsichord</i>	Raphael Alpermann

Concerto TWV 53: h1 for 2 flutes, calchedon, strings and basso continuo

B minor / *si mineur* / h-Moll (Dresden Version)

- | | | |
|---|-------------|------|
| 5 | I. Grave | 3'45 |
| 6 | II. Vivace | 2'34 |
| 7 | III. Dolce | 2'48 |
| 8 | IV. Allegro | 2'54 |

<i>Flutes</i>	Christoph Huntgeburth, Andrea Theinert
<i>Calchedon</i>	Michael Freimuth <i>Instrument provided by Andreas Schlegel</i>
<i>Violins I</i>	Georg Kallweit, Kerstin Erben, Uta Peters, Barbara Halfter
<i>Violins II</i>	Dörte Wetzels, Gudrun Engelhardt, Erik Dorset, Thomas Graewe
<i>Violas</i>	Clemens-Maria Nuszbaumer, Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel
<i>Violoncellos</i>	Jan Freiheit, Barbara Kernig
<i>Double Bass</i>	Walter Rumer
<i>Harpsichord</i>	Raphael Alpermann

Concerto TWV 44: 43 for 3 oboes, 3 violins and basso continuo

B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- | | | |
|----|--------------|------|
| 9 | I. Allegro | 2'32 |
| 10 | II. Largo | 2'30 |
| 11 | III. Allegro | 2'46 |

<i>Oboes</i>	Xenia Löffler, Michael Bosch, Katharina Andres
<i>Violins</i>	Georg Kallweit, Dörte Wetzels, Barbara Halfter
<i>Violoncello</i>	Jan Freiheit
<i>Double Bass</i>	Harald Winkler
<i>Bassoon</i>	Christian Beuse
<i>Calchedon</i>	Michael Freimuth
<i>Harpsichord</i>	Raphael Alpermann

Sonata TWV 44: 32 for 2 violins, 2 violas, violoncello and basso continuo

F minor / *fa mineur* / f-Moll

- | | | |
|----|---------------|------|
| 12 | I. [Adagio] | 1'16 |
| 13 | II. [Allegro] | 1'52 |
| 14 | III. Largo | 1'50 |
| 15 | IV. Presto | 2'06 |

<i>Violins</i>	Georg Kallweit, Dörte Wetzels
<i>Violas</i>	Clemens-Maria Nuszbaumer, Anja-Regine Graewel
<i>Violoncello</i>	Jan Freiheit
<i>Organ</i>	Raphael Alpermann

Concerto TWV 53: F1 for mandolin, hammered dulcimer, harp, strings
and basso continuo

F major / *Fa majeur* / F-Dur

(from “*Musique de Table, II. Production, No.3*”, arr. Peter Huth)

16	I. Allegro	5'32
17	II. Largo	6'24
18	III. Vivace	3'27

<i>Mandolin</i>	Anna Torge
<i>Hammered Dulcimer</i>	Elisabeth Seitz
<i>Harp</i>	Margret Köll
<i>Violins</i>	Georg Kallweit, Dörte Wetzler, Kerstin Erben
<i>Viola</i>	Clemens-Maria Nuszbaumer
<i>Violoncello</i>	Barbara Kernig
<i>Double Bass</i>	Harald Winkler
<i>Lute</i>	Michael Freimuth
<i>Harpsichord / Organ</i>	Raphael Alpermann

Concerto TWV 53: d1 for 2 oboes, bass, strings and basso continuo
D minor / *ré mineur* / d-Moll

19	I. Grave	2'48
20	II. Allegro	1'58
21	III. Affettuoso	1'56
22	IV. Vivace	2'17

<i>Oboes</i>	Xenia Löffler, Michael Bosch
<i>Violins</i>	Georg Kallweit, Dörte Wetzler
<i>Viola</i>	Clemens-Maria Nuszbaumer
<i>Violone</i>	Harald Winkler
<i>Bassoon</i>	Christian Beuse
<i>Harpsichord</i>	Raphael Alpermann

Concerto TWV 54: D2

for 3 horns, violin, strings and basso continuo

D major / *Ré majeur* / D-Dur

23	I. Vivace	3'41
24	II. Grave - Adagio - Grave	3'27
25	III. Presto	2'21

<i>Horns</i>	Erwin Wieringa, Miroslav Rovenský, Gijs Laceulle
<i>Violins I</i>	Georg Kallweit (<i>solo</i>), Kerstin Erben, Uta Peters, Barbara Halfter
<i>Violins II</i>	Gudrun Engelhardt, Erik Dorset, Thomas Graewe
<i>Violas</i>	Clemens-Maria Nuszbaumer, Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel
<i>Violoncellos</i>	Jan Freiheit, Barbara Kernig
<i>Double Bass</i>	Harald Winkler
<i>Bassoon</i>	Christian Beuse
<i>Lute</i>	Michael Freimuth
<i>Harpsichord</i>	Raphael Alpermann

26	Adagio from the Concerto TWV 43: G5	1'29
	for 2 violins, viola, violoncello and basso continuo	
	G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur	

<i>Violins</i>	Georg Kallweit, Kerstin Erben
<i>Viola</i>	Clemens-Maria Nuszbaumer
<i>Violoncello</i>	Jan Freiheit
<i>Lute</i>	Michael Freimuth
<i>Harp</i>	Margret Köll

Akademie für Alte Musik Berlin

Igor Stravinsky dit un jour d'Antonio Vivaldi – plaisanterie ou polémique, on ne sait pas trop – que le compositeur vénitien avait écrit trois cent fois le même concerto. Si le compositeur russe, quelque peu lunatique mais au caractère malgré tout bien trempé, s'était penché sur les concertos de Georg Philipp Telemann (1681-1767), il aurait sans doute eu plus de mal à porter un jugement. Si ce dernier fut en effet très marqué par l'œuvre de Vivaldi, on trouve chez lui, comme en témoigne le nombre de mouvements très variable dans ses concertos, les traces de bien d'autres influences, pour le moins hétérogènes. Il est plus probable qu'en outre en quête de modèles, Telemann a pu consulter les œuvres manuscrites alors en circulation d'Arcangelo Corelli (1653-1713), de Giuseppe Torelli (1658-1709) et d'autres compositeurs italiens, dont la très riche pratique instrumentale avait gratifié le monde (musical) d'un genre nouveau : le concerto. Mais Telemann était également attiré par la musique française, qu'il étudia très sérieusement au plus tard à partir du moment où il entra, à Sorau¹, au service du comte d'Empire von Promnitz, en 1704. On sait en effet qu'il s'adonna alors à l'ouverture "théâtrale" avec instruments concertants, un genre très apprécié déjà depuis l'époque de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Lorsque Johann Gottfried Walther (1684-1748) et son cousin Jean-Sébastien Bach (1685-1750) transcrivirent pour instruments à claviers, à l'intention du jeune prince Johann Ernst de Weimar (1696-1715), les concertos les plus modernes, notamment ceux de Vivaldi, ils n'omirent évidemment pas les œuvres de Telemann. La richesse que nous pouvons admirer dans les *Concertos Brandebourgeois* de Bach, la manière dont y alterne concerto virtuose articulé autour d'une ritournelle, musique de chambre au contrepoint délicatement tissé et d'une grande richesse de voix, sans oublier les caractères des danses françaises, rappelle incontestablement cette manière concertante presque inépuisable propre à Telemann que l'on peut entendre ici, au point que l'on se demande s'il s'agit d'une simple parenté ou bien d'un réel écho.

Notre connaissance de l'œuvre concertante de Telemann, dont la chronologie n'est établie que de manière incomplète, se fonde pour l'essentiel sur les collections manuscrites des grandes chapelles de cour. À moins que l'on ne dispose d'autres documents, ce sont leurs caractéristiques ainsi qu'une vague définition stylistique qui en forment l'ossature. Si la bibliothèque universitaire de Darmstadt, qui constitue le fonds le plus important pour les œuvres de Telemann, ne conserve que des sources de seconde main, celle de Dresde recèle également des manuscrits autographes. C'est en effet avec Dresde que Telemann entretenait les contacts les plus étroits, par exemple avec Johann Georg Pisendel (1687-1755), ancien élève de Torelli, qui y exerçait les fonctions de maître de concert. Il est possible que jusqu'en 1715 environ, Telemann ait eu des vues sur le poste de maître de chapelle de la cour. À l'exception du concerto extrait de la *Tafelmusik*, la "Musique de table", les œuvres enregistrées ici ont probablement été écrites à cette période, entre 1710 et 1720.

On connaît la date exacte à laquelle fut créé le **Concerto TWV 54: D3**. Il ouvrait la musique écrite à l'occasion des festivités organisées par la ville libre d'Empire de Francfort-sur-le-Main, où étaient également couronnés les empereurs du Saint-Empire, en l'honneur de l'empereur Charles VI, le 17 mai 1716, à l'occasion de la naissance d'un "prince impérial", c'est-à-dire d'un descendant mâle. Alors maître de chapelle de la ville et donc responsable du volet musical de ces festivités, Telemann fit preuve d'une très grande habileté en réussissant à accroître considérablement l'effectif des forces musicales dont il pouvait disposer. Outre les musiciens municipaux, le *Collegium musicum* et les virtuoses étrangers présents en ville, il sut également s'assurer le concours de la chapelle voisine de la cour de Darmstadt, et put réunir ainsi une centaine de musiciens, y compris les chanteurs requis par la serenata qui suivit. Aucune folie des grandeurs dans cette démarche, mais un simple calcul : il fallait en effet que la musique jouée depuis une tribune puisse être entendue sur l'ensemble du Römerberg² où s'était rassemblée une foule de plusieurs milliers de personnes. On comptait parmi les instrumentistes virtuoses le hautboïste berlinois Peter Glösch, pour qui Telemann écrivit la cantilène élégiaque du 3^e mouvement, que viennent interrompre plusieurs cadences rompues. Les trompettes rehaussent l'éclat de l'*Intrada* que l'on put d'ailleurs entendre à plusieurs reprises au cours de la soirée, tandis que les deux mouvements rapides conjuguent, dans un extraordinaire effet d'intensification, le principe concertant et celui de la fugue. On peut imaginer que les saisissantes harmonies oscillantes du finale aient produit un effet tout à fait approprié à une exécution en plein air.

Les effectifs et le caractère du **Concerto TWV 53: h1** sont très différents. L'œuvre doit avoir été très appréciée, car on la trouve aussi bien à Dresde qu'à Darmstadt. Une comparaison révèle que le "calchedon" (voir la note finale), une sorte de luth dont Telemann avait envisagé l'usage pour accompagner les deux flûtes, fut remplacé à Darmstadt par un basson. Le présent enregistrement privilégie la version originale de Dresde et constitue ainsi une première mondiale. L'œuvre porte le titre français de "Concert", qu'il faut comprendre comme une indication relative à la manière de l'interpréter. Il partage avec une demi-douzaine de concertos écrits pour la même distribution ou une distribution similaire la construction particulière de la ritournelle dans les mouvements rapides ; ils sont constitués de deux demi-phrases semblables dont le motif de fin diffère. Dans le cas présent (en raison sans doute de l'orientation française de l'œuvre), le compositeur s'autorise une petite plaisanterie au sujet de l'harmonie du retard, parfois très extravagante dans les contrées méridionales : il choisit en effet de donner, dans le second mouvement, l'indication suivante : "pazzia italiana", ou "folie italienne".

Dans le **Concerto TWV 44: 43** en Si bémol majeur, le compositeur joue avec le chiffre 3. Un chœur d'instruments à vent (bois), un autre de cordes, chacun comportant trois instruments, se font face et font face au continuo. Les trois mouvements offrent un modèle de métamorphose canonique. Le dialogue permanent, les jeux d'échos et de réponses entre les motifs et les voix ne sont pas sans rappeler l'univers sonore des *Concertos Brandebourgeois*.

Dans chacune des trois "Productions" de sa *Tafelmusik* ou "Musique de Table" (Hambourg, 1733), Telemann inclut un concerto. Ils témoignent de l'évolution qui mènera finalement à un style en partie plus galant, en partie plus sensible. Le **Concerto TWV 53: F1** de la deuxième Production comprend, dans sa version originale, un concertino de trois violons solistes ainsi qu'un ripieno composé d'un violon (*violino grosso*), d'un alto et du continuo. La Bibliothèque d'État de Berlin conserve de cette œuvre une copie d'époque dans laquelle les trois violons sont remplacés par trois clavecins, ce qui a incité les interprètes à proposer de confier ces trois parties solistes à trois instruments différents : à cordes, mais sans archet, à savoir la mandoline, le tympanon et la harpe double (*arpa doppia*), des instruments avec lesquels Telemann s'était livré à diverses expérimentations durant sa jeunesse. La ritournelle du premier mouvement, qui a déjà inspiré Haendel (dans *Solomon*), se présente avec une fraîcheur toute vivaldienne, comprenant même un petit épisode écrit dans une tonalité mineure, et donne aux interventions des solistes un cadre tout à fait prestigieux. Avec ses timbres idylliques, presque sentimentaux, le mouvement central est un petit bijou, avant que les instruments à cordes pincées ne viennent, après leurs interventions solistes aux timbres très sensuels, rejoindre les instruments à archet en une fugue tempétueuse.

C'est un canon qui ne craint pas les dissonances qui introduit la **Sonate TWV 44: 32** en fa mineur à six voix pour deux violons, deux altos, violoncelle et continuo, dont la cohésion est assurée par une basse continue parfaitement intégrée du point de vue thématique et dans laquelle le violoncelle fait parfois cavalier seul. Dans les mouvements rapides, pleins de tempérament, le matériau musical se trouve condensé de manière impressionnante par des imitations canoniques, en dépit de tout le talent qui s'y déploie en matière de fugue. On observe également ce trait de caractère "industriel" dans le **Concerto TWV 53: d1**, dans lequel un concertino composé de deux hautbois et d'une basse ajoute un charme supplémentaire pour ce qui est des timbres.

Le **Concerto TWV 54: D2** présente un caractère tout aussi convaincant, si ce n'est que le violon solo lui confère davantage d'intimité – tandis que les trois cors évoquent les pavillons de chasse des environs de Dresde. Le trio de cors apparaît dans des interventions surprenantes, par exemple dans le troisième mouvement, introduit par un unisson impérieux, alors que le mouvement central laisse le devant de la scène au violon solo qu'encadrent des accords riches en dissonances joués aux cordes. Dans les mouvements extrêmes, c'est l'époustouflant dialogue entre le premier cor et le violon solo qui suscite l'étonnement, ouvrant un panorama qui n'est pas sans évoquer une somptueuse tapisserie de chasse.

PETER HUTH

Traduction : Elisabeth Rothmund

¹ De nos jours la ville de Zary en Pologne. [Ndt]

² La place centrale du quartier médiéval de Francfort, ainsi nommée d'après le nom donné au bâtiment de l'hôtel de ville, ancienne maison "Zum Römer" ("Au Romain"). [Ndt]

Igor Stravinsky once said of Antonio Vivaldi – whether jokingly or polemically is anyone’s guess – that the Venetian maestro had composed the same concerto three hundred times. If the headstrong Russian composer had looked through the concertos of Georg Philipp Telemann (1681-1767), he would probably have found it harder to pronounce judgment. For, in addition to that of Vivaldi, his concertos show other, very heterogeneous influences, an immediate, external indication of which is the fluctuating number of movements. It may be assumed that in the course of his search for models during his early years, Telemann was able to consult the widely circulated manuscript copies of works by Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Torelli (1658-1709) and other Italians whose rich practice of instrumental music had given the world a new genre: the concerto. At the same time, he was also attracted by French music, in which he thoroughly immersed himself at least from the period when he was in the employ of the Imperial Count von Promnitz in Sorau,¹ from 1704 onwards. There he practised the theatrical ‘ouverture’ with concertante instruments, which had been greatly appreciated since the time of Jean-Baptiste Lully (1632-87). When Johann Gottfried Walther (1684-1748) and his cousin Johann Sebastian Bach (1685-1750) began in 1713 to make solo keyboard transcriptions of the most modern concertos, including those of Vivaldi, for the use of the young Prince Johann Ernst of Weimar (1696-1715), they naturally also had recourse to works by Telemann. The profusion we admire in Bach’s Brandenburg Concertos, their alternation between the virtuoso concerto structured by ritornellos, the delicately woven contrapuntal textures of richly polyphonic chamber music and the characters of French dance, is certainly related to the almost inexhaustible concertante vein of Telemann that may be heard here, if not indeed a highly skilled echo of it.

Our knowledge of Telemann’s concertos, the chronology of which has only been partially untangled, is due essentially to the manuscript collections of large court orchestras. When there are no other documents to give further indications, the characteristics of these collections and a sketchy stylistic identification form the skeleton framework. While there are only secondary sources in the Universitäts- und Landesbibliothek in Darmstadt, which holds the largest manuscript collection, sources from the composer’s own pen (‘autograph’ manuscripts) have also survived in Dresden. It was with the latter city that he maintained the closer contacts, notably with its Konzertmeister, the former Torelli student Johann Georg Pisendel (1687-1755). It is possible that he had his eye on a post as court Kapellmeister there until about 1715. The works on this recording, with the exception of the concerto from the *Tafelmusik*, were probably written between approximately 1710 and 1720.

We know the precise date of the first performance of the **Concerto TWV 54: D3**. On 17 May 1716 it inaugurated the festive music to celebrate the birth of an ‘imperial prince’ that the free imperial city of Frankfurt am Main, in its capacity as coronation city for the Holy Roman Emperors, dedicated to the current incumbent, Charles VI. Telemann, then municipal Kapellmeister and thus responsible for the programme of musical events, managed things so adroitly that he greatly expanded the musical forces in addition to those officially allotted to him. Along with the town musicians, the Collegium Musicum and the foreign virtuosos present in the city, he also succeeded in bringing in the court Kapelle from nearby Darmstadt, so that (including the singers required for the subsequent serenata) around a hundred artists were mobilised in all. This was not symptomatic of delusions of grandeur here, but of shrewd calculation, for it was necessary for the sound to carry from a raised platform all the way across the Römerberg,² where a crowd numbering in the thousands had assembled. Among the eminent instrumental virtuosos in attendance was the Berlin oboist Peter Glösch, for whom Telemann conceived the elegiac cantilena of the third movement, punctuated with interrupted cadences. The trumpets add lustre to the Intrada – which was to be heard again several times in the course of the evening – while the two fast movements combine fugal and concertante principles to impressively cumulative effect. One can imagine that the impact of the finale’s oscillating harmonies was particularly well suited to open-air performance.

The **Concerto TWV 53: h1** pursues completely different aims in terms of scoring and character. It must have been very popular, because copies of it have come down to us from both Darmstadt and Dresden. A comparison shows that the ‘calchedon’ (see note below), which Telemann used as the plucked bass instrument to support the two flutes, was replaced by a bassoon in Darmstadt. The present performance has opted for the Dresden original, thus presenting a world premiere recording. The work bears the French title ‘Concert’, which should be regarded as an indication of performing style. It shares with another half-dozen concertos for the same or similar forces an unusual construction of the ritornello themes in the fast movements; they are built from two half-phrases with different endings. In the present case, the composer, given the French orientation of the

work, allowed himself a joke in the second movement at the expense of the sometimes extravagant harmonic suspensions characteristic of more southerly climes, by writing in the words ‘pazzia italiana’ (Italian madness).

In the **Concerto TWV 44: 43** in B flat major the composer plays with the number three. Two instrumental choirs, respectively of woodwind and strings, each consisting of three instruments, are pitted against each other and the basso continuo. All three movements constitute a paradigm of canonic metamorphosis. The constant interplay of motifs and voices brings us particularly close here to the sound world of the Brandenburg Concertos.

Telemann also included a concerto in each of the three ‘productions’ of his *Tafelmusik* or *Musique de table* (Hamburg: 1733). These testify to the shift towards a new aesthetic, partly *galant*, partly *empfindsam* (sensible), that was already beginning. The original version of the **Concerto TWV 53: F1** from the Second Production features a concertino of three solo violins and a ripieno of *violino grosso*,³ viola and basso continuo. But the Staatsbibliothek zu Berlin possesses a contemporary copy scored for three harpsichords instead of the three solo violins. This prompted the performers here to try transferring the solo parts to three different instruments, all of which have strings, but, like the harpsichords, do not use a string bow. These are the mandolin, the hammered dulcimer (*Hackbrett*) and the double harp, instruments of which Telemann had already acquired experience in his childhood. The ritornello of the first movement, which was later to inspire Handel in *Solomon*,⁴ introduces itself with a Vivaldian freshness that is maintained even in the brief minor episode, and provides a splendid setting for the solo performances of the protagonists. A particular gem is the middle movement, with its idyllic, almost sentimental strains; then, following their sensuous solos, the plucked instruments join the bowed strings in the pounding tutti of a stormy fugue.

The six-part **Sonata TWV 44: 32** in F minor is introduced by a canon that does not shrink from dissonances. It is spread out over two violins and two violas and held together by the thematically integrated basso continuo, from which the cello line sometimes diverges. In the spirited fast movements the musical material, over and above the fugal style, is impressively densified by means of canonic imitations. This ‘industrious’ trait is also in evidence in the **Concerto TWV 53: d1**, to which a concertino of two oboes and a bass lends additional timbral charm.

Similarly compelling, though also given greater intimacy by the solo violin, is the **Concerto TWV 54: D2**, featuring three horns that conjure up visions of the hunting lodges in the vicinity of Dresden. The horn trio comes to the fore in a number of staggering interventions, as in the third movement, launched by an urgent unison, while the middle movement leaves the limelight to the solo violin, framed by dissonant string chords. In the outer movements it is the breathtaking interplay of first horn and solo violin that arouses astonishment, unfolding a panorama reminiscent of an ornate hunting tapestry.

PETER HUTH

¹ Now Żary in Poland. (Translator’s note)

² The central square of the medieval old town of Frankfurt, named after the town hall, previously a house called ‘Zum Römer’ (The Roman House). (Translator’s note)

³ That is, a group of tutti violins playing a single part and not two. (Translator’s note)

⁴ In the celebrated orchestral sinfonia ‘The Arrival of the Queen of Sheba’. (Translator’s note)

Über Antonio Vivaldi äußerte Igor Strawinsky einst, ob scherzhaft oder polemisch sei dahingestellt, der Venezianer habe 300 Mal das gleiche Konzert komponiert. Zu Georg Philipp Telemanns (1681-1767) Konzerten, hätte der eigenwillige Russe sie überblickt, wäre ihm ein Urteil vermutlich schwerer gefallen. Denn neben einer Vivaldi-Rezeption zeigen sich bei ihm, äußerlich schon an der schwankenden Zahl der Sätze erkennbar, noch andere, sehr heterogene Einflüsse. Anzunehmen ist, dass Telemann im Laufe seiner frühreifen Suche nach Vorbildern Einblick in die handschriftlich kursierenden Werke Arcangelo Corellis (1653-1713), Giuseppe Torellis (1658-1709) und weiterer Italiener gewann, die mit ihrer reichen instrumentalen Musizierpraxis der Welt eine neue Gattung, das Konzert, geschenkt hatten. Zugleich zog ihn die französische Musik an, mit der er sich spätestens seit der Anstellung beim Reichsgrafen von Promnitz in Sorau ab 1704 gründlicher beschäftigte, indem er die – schon seit den Zeiten Jean-Baptiste Lullys (1632-1687) geschätzte – Theaterouvertüre mit konzertierenden Instrumenten pflegte. Als Johann Gottfried Walther (1684-1748) und sein Vetter Johann Sebastian Bach (1685-1750) ab 1713 für den jungen Weimarer Prinzen Johann Ernst (1696-1715) die modernsten Konzerte, dazu zählten die Vivaldis, auf Tasteninstrumenten „absetzen“, waren darunter ganz selbstverständlich auch Werke von Telemann. Der Reichtum, den wir an Bachs Brandenburgischen Konzerten bewundern, ihr Changieren zwischen dem durch Ritornelle gegliederten Virtuosenkonzert, der kontrapunktisch-raffiniert gewebten, stimmenreichen Kammermusik und den Charakteren des französischen Tanzes ist verwandt mit dem hier zu hörenden, fast unerschöpflichen Telemannschen Konzertieren, wenn nicht gar sein qualifiziertes Echo.

Unsere Kenntnis von Telemanns Konzertschaffen, dessen Chronologie nur partiell geklärt ist, beruht im Wesentlichen auf den Manuskriptsammlungen bedeutender Hofkapellen. Ihre Merkmale und eine vage stilistische Bestimmung bilden, wenn nicht andere Dokumente nähere Anhaltspunkte geben, das Gerüst. Während sich in Darmstadt, dem Hauptüberlieferungsort, nur Quellen aus zweiter Hand befinden, liegen in Dresden auch Kompositionsniederschriften (sogenannte Autographe). Hierher unterhielt er die engeren Kontakte, wie zu dem Torelli-Schüler und Konzertmeister Johann Georg Pisendel (1687-1755). Es ist möglich, dass er noch bis etwa 1715 mit einer Anstellung als Hofkapellmeister liebäugelte. Die Werke dieser Einspielung, ausgenommen das Konzert aus der Tafelmusik, dürften etwa zwischen 1710 und 1720 entstanden sein.

Für das **Concerto TWV 54: D3** ist das Uraufführungsdatum bekannt. Es leitete die Festmusik zur Feier der Geburt eines „kaiserlichen Prinzen“ ein, welche die Freie Reichsstadt Frankfurt am Main als Krönungsstadt am 17. Mai 1716 dem Oberhaupt des Heiligen Römischen Reiches, Karl VI., widmete. Telemann, der städtische Kapellmeister, von dem man die musikalische Ausgestaltung erwartete, agierte dabei so geschickt, dass er eine Potenzierung der ihm amtlich unterstellten musikalischen Kräfte erreichte. Neben den städtischen Musikern, dem Collegium musicum und den in der Stadt anwesenden auswärtigen Virtuosen konnte er auch die benachbarte Darmstädter Hofkapelle hinzuziehen, so dass (einschließlich der für die folgende Serenata erforderlichen Sänger) gegen hundert Künstler aufgeboten wurden. Das war nicht Größenwahn, sondern Kalkül, denn es galt, von einer Tribüne aus den ganzen Römerberg zu beschallen, auf dem sich eine in die Tausende zählende Menschenmenge eingefunden hatte. Als Instrumentalvirtuose von Rang war der Berliner Oboist Peter Glösch zugegen, für den Telemann die elegische, von Trugschlüssen unterbrochene Kantilene des 3. Satzes schuf. Glanzlichter setzten die Trompeten in der Intrada, sie erklang noch mehrmals im Verlauf des Abends, und die beiden schnellen Sätze verbinden in effektvoller Steigerung das Fugen- mit dem konzertierenden Prinzip. Es ist vorstellbar, dass die im Schlusssatz effektiv pendelnden Harmonien einer Freiluftdarbietung besonders angemessen wirkten.

Das **Concerto TWV 53: h1** verfolgt in Besetzung und Charakter einen ganz anderen Zweck. Es muss sehr beliebt gewesen sein, denn es ist an beiden Orten überliefert. Ein Vergleich zeigt: Das Calchedon (siehe Anmerkung), das Telemann als gezupftes Bassinstrument zu den beiden Flöten vorsah, wurde in Darmstadt durch ein Basson (Fagott) ersetzt. Die vorliegende Aufnahme gibt dem Dresdner Original den Vorzug und legt damit eine Weltersteinspielung vor. Das Werk trägt den französischen Titel „Concert“, was auf eine entsprechende Vortragsart verweist. Mit etwa einem halben Dutzend Konzerten in gleicher und ähnlicher Besetzung teilt es die besondere Konstruktion der Ritornellthemen in den schnellen Sätzen; sie sind aus zwei Halbsätzen mit unterschiedlicher Schlusswendung gebaut. Im vorliegenden Fall erlaubt sich der Komponist vor dem Hintergrund der französischen Ausrichtung im zweiten Satz einen Scherz auf die bisweilen extravagante südliche Vorhaltsharmonik mit dem Hinweis „pazzia italiana“ (italienische Verrücktheit).

Im **Concerto TWV 44: 43** in B-Dur spielt der Komponist mit der Zahl drei. Ein Holzbläser- und Streicherchor, jeder in sich dreigeteilt, steht einander und dem Basso continuo gegenüber. In den drei Sätzen erlebt man ein Muster kanonischer Metamorphose. Mit dem fortwährenden Wechselspiel der Motive und Stimmen steht es der Klangwelt der Brandenburgischen Konzerte besonders nahe.

In die drei „Aufführungen“ seiner „Tafelmusik“, Hamburg 1733, bezog Telemann auch jeweils ein Concerto mit ein. Sie sind Zeugnisse des bereits einsetzenden Wandels hin zu einem teils galanteren, teils empfindsameren Stil. Das **Concerto TWV 53: F1** aus der zweiten Aufführung hat im Original ein Concertino aus drei Soloviolen, zu denen ein Ripieno aus Violino grosso, Viola und Basso continuo tritt. Die Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt eine zeitgenössische Abschrift, die anstelle der drei Soloviolen drei Cembali vorsieht. Dies bot den Ausführenden Anlass zu einem Versuch, die solistischen Partien drei unterschiedlichen Instrumenten zu übertragen, die zwar Saiten besitzen, aber, wie die Cembali, keinen Streicherbogen verwenden. Es sind Mandoline, Hackbrett und Doppelharfe, Instrumente, mit denen Telemann teils schon in der Kindheit Erfahrungen sammelte. Das Ritornell des ersten Satzes, das schon Händel inspirierte (Solomon), kommt in Vivaldischer Frische daher, sogar mit einer kleinen Moll-Episode, und fasst die Soloauftritte der Protagonisten in einen prächtigen Rahmen. Ein Kleinod ist der Mittelsatz mit seinen idyllischen, fast sentimentalen Tönen, bevor sich die Zupfinstrumente nach klangsinnsinnlichen Soli mit den Streichern in einer stürmischen Fuge zu Tuttischlägen vereinen.

Ein Kanon, der Dissonanzen nicht scheut, ist es, der die sechsstimmige **Sonata TWV 44: 32** in f-Moll einleitet, aufgefächert nach zwei Violinen und zwei Violen und zusammengehalten vom thematisch einbezogenen Basso continuo, aus dem bisweilen das Violoncello ausscheret. In den temperamentvollen schnellen Sätzen wird das musikalische Material über alle Fugenkunst hinaus durch kanonische Imitationen eindrucksvoll verdichtet. Dieser „arbeitssame“ Zug lässt sich auch beim **Concerto TWV 53: d1** beobachten, wobei hier ein Concertino aus zwei Oboen und einem Bass einen zusätzlichen Klangreiz setzt.

Ähnlich zwingend, durch das Violinsolo jedoch auch intimer, präsentiert sich das **Concerto TWV 54: D2**, das mit drei Hörnern an die Jagdschlösser in der Umgebung Dresdens denken lässt. In überraschenden Auftritten tut sich das Hornertzett hervor, wie in dem durch ein drängendes Unisono eingeleiteten 3. Satz, während der Mittelsatz der Solovioline die Bühne überlässt, eingerahmt von dissonanzreichen Streicherakkorden, und in den Ecksätzen sorgt das atemberaubende Zusammenspiel von 1. Horn und Solovioline für Erstaunen, so dass sich ein Panorama wie eine kunstvolle Jagdtapissérie eröffnet.

PETER HUTH

Le “calchedon” / La “galizona”

L'intérêt pour les instruments de la famille du luth s'est accru ces dernières années, au-delà du “simple” luth baroque. Dans le concert enregistré ici (TWV 53: h1), la basse du trio de soliste est indiquée avoir été écrite pour le “calchedon”, un terme qui désigne un type spécifique de luth à long manche que l'on appelle aussi “galizona”. Telemann a utilisé le “calcedono” (“calcedon”, “calchedon”) dans plus de quatre cents œuvres, lui confiant le plus souvent une simple ligne de basse, et très rarement seulement des accords. Compte tenu de l'ambitus et de l'écriture, il ne peut être question ici que de la “galizona” à six chœurs et long manche, dont l'accord est le suivant : la² mi² do² sol¹ ré¹ do¹. Pour cet enregistrement, nous avons utilisé une copie de l'instrument de Thomas Edlinger (Prague 1718 ou 1728).

ANDREAS SCHLEGEL
Traduction : Elisabeth Rothmund

The calchedon / galizona

Interest in instruments of the lute family aside from the ‘standard’ Baroque lute has increased in recent years. In the Concerto TWV 53: h1 recorded here, the bass staff of the solo trio is marked for ‘calchedon’, the name of a specific type of long-necked lute, also known as ‘galizona’. Telemann used the *calcedono* (or *calcedon*, or *calchedon*) in more than four hundred works, primarily to play the bass line and only very rarely as a chordal instrument. The compass and style of writing lead to the conclusion that he can only have intended the large six-course, long-necked *galizona*, tuned a-e-c-G-D-C. For this recording we used a copy of an instrument made by Thomas Edlinger in Prague in 1718 or 1728.

ANDREAS SCHLEGEL
Translations: Charles Johnston

Das Calchedon / Die Galizona

Das Interesse für die Lauteninstrumente neben der „normalen“ Barocklaute hat in den letzten Jahren zugenommen. In dem hier eingespielten Concert (TWV 53: h1) ist das Basssystem des Soloterzetts mit „Calchedon“, dem Namen für einen spezifischen Typ der Langhalslaute bezeichnet, der auch als Galizona bekannt ist. Telemann hat den Calcedono, Calcedon bzw. Calchedon in über 400 Werken als ein primär Basslinien spielendes und nur sehr selten akkordisch wirkendes Instrument eingesetzt. Tonumfang und Setzart lassen den Schluss zu, dass hierfür nur die großmensurierte, sechschörige Galizona mit Stimmung a e c G D C in Frage kommt. Für diese Aufnahme wurde eine Kopie des Instrumentes von Thomas Edlinger in Prag (1718 oder 1728) verwendet.

ANDREAS SCHLEGEL



Fondée en 1982 à Berlin, l'**Akademie für Alte Musik Berlin** (Akamus) compte aujourd'hui parmi les meilleurs orchestres de chambre spécialisés dans l'interprétation historiquement informée et peut s'enorgueillir de nombreux succès ainsi que d'un parcours sans égal.

À New York ou Tokyo, Londres ou Buenos Aires, Akamus est un ensemble très demandé et régulièrement invité sur les plus importantes scènes européennes et internationales. Des tournées conduisent régulièrement l'orchestre aux États-Unis et en Asie.

L'ensemble est un des piliers centraux de la vie culturelle berlinoise. Depuis plus de 30 ans, il propose des concerts d'abonnements au Konzerthaus de Berlin, et depuis 1994, il marque de son empreinte le répertoire baroque de la Staatsoper. Depuis 2012, l'ensemble propose également une série de concerts réguliers au Prinzregententheater de Munich.

Akamus se produit une centaine de fois par an dans des distributions qui vont de la formation de chambre à l'orchestre symphonique, sous la direction de ses Konzertmeister Bernhard Forck, Georg Kallweit et Stephan Mai ou sous la baguette de chefs choisis.

Un partenariat très étroit lie depuis longtemps l'ensemble à René Jacobs. Le plaisir partagé de l'exploration et de la recherche a donné lieu à des redécouvertes et des réinterprétations de nombreux opéras et oratorios, saluées dans le monde entier. Les enregistrements récents de l'*Enlèvement au Sérail* de Mozart et de la *Passion selon saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach ont reçu de nombreuses distinctions, tandis que les productions communes au Theater an der Wien de Vienne ont suscité une grande attention de par le monde.

Des chefs tels Marcus Creed, Daniel Reuss et Hans-Christoph Rademann comptent parmi les partenaires réguliers de l'ensemble. Dans les saisons à venir, l'orchestre sera dirigé notamment par Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie, Paul Agnew, Diego Fasolis et Rinaldo Alessandrini.

Il faut souligner tout particulièrement l'extraordinaire et remarquable coopération de l'ensemble avec le RIAS Kammerchor, le chœur de chambre de la radio berlinoise, dont témoignent de nombreux enregistrements primés. Akamus collabore aussi régulièrement avec des solistes de renommée internationale tels Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra, Michael Volle et Bejun Mehta. Avec la Tanzcompagnie Sasha Waltz & Guest, l'ensemble a monté des productions comme *Didon et Énée* (musique de Purcell) et *Médée* (musique de Pascal Dusapin), qui furent de grands succès.

Le succès international de l'orchestre se reflète à travers celui de ses enregistrements : on compte à l'heure actuelle plus d'un million d'albums vendus. Ceux réalisés depuis 1994 en exclusivité pour le label harmonia mundi France ont remporté toutes les distinctions les plus importantes de la critique : Grammy Award, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison Award, MIDEM Classical Award et le Choc de l'année ainsi que le prix annuel de la critique allemande.

En 2006, l'ensemble a reçu le Prix Telemann de la ville de Magdebourg et en 2014, la Médaille Bach de la ville de Leipzig ainsi que le prix ECHO Klassik.

The **Akademie für Alte Musik Berlin** (Akamus) was founded in 1982 in Berlin. Since its beginnings, it has become one of the world's leading chamber orchestras on period instruments and can look back on an unprecedented history of success. From New York to Tokyo, London or Buenos Aires, Akamus is a welcome guest, appearing regularly at the most important venues throughout Europe and internationally, touring as far afield as the USA and Asia.

Akamus has established itself as one of the pillars of Berlin's cultural scene, having had its own concert series at the Konzerthaus Berlin for more than 30 years and having collaborated with the Staatsoper Berlin on their Baroque repertoire since 1994. In addition, the ensemble has had its own concert series at Munich's Prinzregententheater since 2012.

With up to 100 performances annually, Akamus performs in a variety of formations from chamber music to symphonic repertoire. As well as working with guest conductors, the orchestra is often directed from the leader's chair by one of its three concert masters Bernhard Forck, Georg Kallweit or Stephan Mai.

The ensemble has an especially close and enduring partnership with René Jacobs. Their mutual passion to explore new paths has led to the rediscovery and new interpretation of many operas and oratorios, to great international critical acclaim. Their recordings of Mozart's 'The Abduction from the Seraglio' and Bach's 'St. Matthew' and 'St. John' Passions received numerous awards and their productions at the Theater an der Wien in Vienna have been praised highly by the international press.

Conductors such as Marcus Creed, Daniel Reuss and Hans-Christoph Rademann have an especially close relationship to the orchestra. In the coming season, Akamus will be directed by conductors such as Emmanuelle Haïm, Bernhard Labadie, Paul Agnew, Diego Fasolis and Rinaldo Alessandrini.

Akamus' most fruitful cooperation with the RIAS Kammerchor has produced many award-winning recordings. Regular guests include internationally renowned soloists such as Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra, Michael Volle and Bejun Mehta. Together with the 'Sasha Waltz & Guests' dance company, Akamus has developed successful productions such as 'Dido & Aeneas' (music by Henry Purcell) and 'Medea' (music by Pascal Dusapin).

Having sold more than a million CDs, Akamus is a highly successful orchestra internationally. Since 1994, their recordings have been produced exclusively for harmonia mundi France and have won all important awards for classical recordings, such as the Grammy, Diapason d'Or, Cannes Classical, Gramophone, Edison, MIDEM Classical, Choc de l'année as well as the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. In 2006, Akamus received the Telemann prize of Magdeburg and in 2014 both the Bach Medal and Echo Klassik.

1982 in Berlin gegründet, gehört die **Akademie für Alte Musik Berlin** (kurz *Akamus*) heute zur Weltspitze der historisch informiert spielenden Kammerorchester und kann auf eine beispiellose Erfolgsgeschichte verweisen. Ob in New York oder Tokyo, London oder Buenos Aires: Akamus ist ständiger und vielgefragter Gast auf den wichtigsten europäischen und internationalen Konzertpodien. Tournéeen führen das Orchester regelmäßig in die USA und nach Asien. Im Kulturleben Berlins ist das Ensemble ein zentraler Pfeiler. Seit über 30 Jahren gestaltet das Orchester eine eigene Abonnement-Reihe im Konzerthaus Berlin, seit 1994 prägt seine musikalische Handschrift das Barockrepertoire an der Berliner Staatsoper. Mit einer eigenen Konzertreihe ist das Ensemble seit 2012 zudem regelmäßig im Münchener Prinzregententheater zu Gast.

Akamus präsentiert sich mit rund 100 Auftritten pro Jahr in Besetzungsgrößen vom Kammerensemble bis zum sinfonischen Orchester. Das Ensemble musiziert unter der wechselnden Leitung seiner Konzertmeister Bernhard Forck, Georg Kallweit und Stephan Mai sowie ausgewählter Dirigenten.

Besonders mit René Jacobs verbindet das Ensemble eine enge und langjährige künstlerische Partnerschaft. Die gemeinsame Entdeckerlust führte zu Wiederaufführungen und Neudeutungen zahlreicher Opern und Oratorien, die weltweit Furore machten. Vielfach ausgezeichnet wurden zuletzt die Einspielungen von Mozarts *Entführung aus dem Serail* und Bachs *Matthäus-* und *Johannes-Passion*, internationale Beachtung finden zudem die gemeinsamen Produktionen am Theater an der Wien.

Dem Ensemble besonders verbunden sind weiterhin Dirigenten wie Marcus Creed, Daniel Reuss und Hans-Christoph Rademann. In den kommenden Spielzeiten werden u.a. Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie, Paul Agnew, Diego Fasolis und Rinaldo Alessandrini das Orchester leiten.

Besonders hervorzuheben ist die kongeniale Kooperation mit dem RIAS Kammerchor, von deren Qualität zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen zeugen. Mit international renommierten Solisten wie Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra, Michael Volle und Bejun Mehta arbeitet Akamus regelmäßig zusammen. Gemeinsam mit der Tanzcompagnie Sasha Waltz & Guests entstanden Erfolgsproduktionen wie *Didon & Aeneas* (Musik von Henry Purcell) und *Medea* (Musik von Pascal Dusapin).

Weit über eine Million verkaufte Tonträger sind Ausdruck des internationalen Erfolgs des Orchesters. Die seit 1994 exklusiv für das Label harmonia mundi France produzierten Aufnahmen wurden mit allen bedeutenden Schallplattenpreisen ausgezeichnet, darunter Grammy Award, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison Award, MIDEM Classical Award und der Choc de l'année sowie der Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik.

2006 erhielt das Orchester den Telemann-Preis der Stadt Magdeburg, 2014 die Bach-Medaille der Stadt Leipzig und den ECHO Klassik.

www.akamus.de

Kindly supported by 'Freunde und Förderer der Akademie für Alte Musik Berlin'



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

Enregistrement 19-22 septembre 2016, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Wolfgang Schiefermair, Teldex Studio

Montage : Martin Sauer

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo © Uwe Arens

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902261