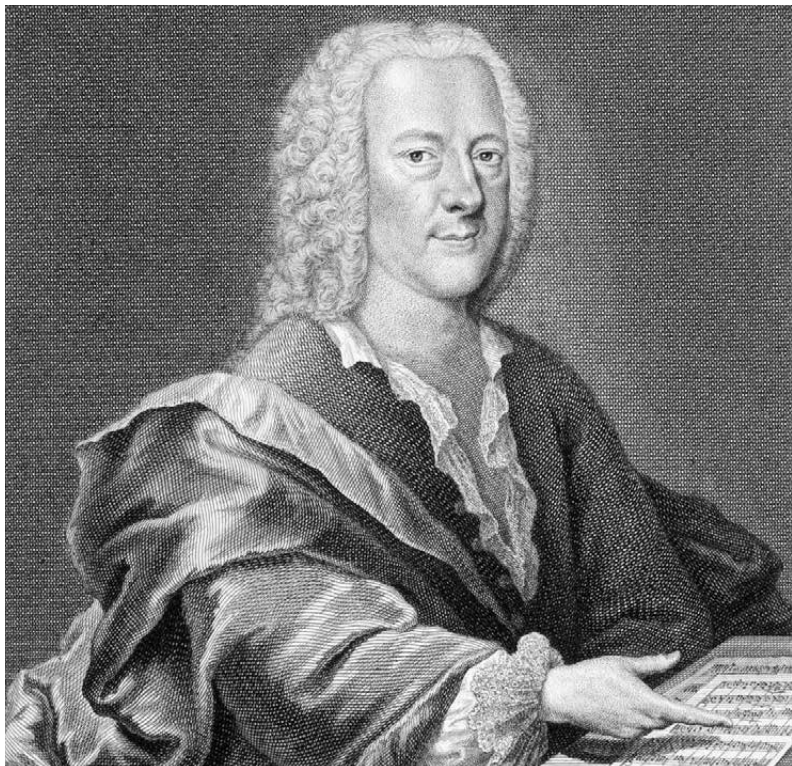


cpo

Georg Philipp Telemann
VI Ouvertures à 4 ou 6 (1736)

L'Orfeo Barockorchester
Carin van Heerden





Georg Philipp Telemann

Georg Philipp Telemann 1681–1767

VI Ouvertures à 4 ou 6 TWV 55 (1736)

Ouverture No. 1 in F major TWV 55:F1

15'09

1	Ouverture	2'51
2	Pastourelle	2'40
3	Rondeau	1'09
4	Gigue	1'27
5	Loure	2'00
6	Menuet	2'14
7	Chaconne	2'48

Ouverture No. 2 in A major TWV 55:A1

12'03

8	Ouverture	3'49
9	Branle	0'58
10	Gaillarde	1'38
11	Sarabande	1'49

12	Réjouissance	2'00
13	Passepied	1'01
14	Canarie	0'48

Ouverture No. 3 in E flat major TWV 55:Es1

13'29

15	Ouverture	3'58
16	La douceur	2'04
17	Menuet	2'31
18	Les coureurs	1'09
19	Air	1'56
20	Les gladiateurs	1'40
21	Les querelleurs	0'36

Ouverture No. 4 in A minor TWV 55:a1

13'17

22	Ouverture	3'40
23	Rondeau	1'15
24	Gavotte	1'18
25	Courante	1'39

26	Rigaudon	0'55
27	Forlane	2'08
28	Menuet	2'22

Ouverture No. 5 in D major TWV 55:D2

14'59

29	Ouverture	3'21
30	Hornpipe	1'07
31	Entrée	1'46
32	Bourée	2'00
33	Villanelle	1'28
34	Menuet	2'39
35	Passacaille	2'38

Ouverture No. 6 in G minor TWV 55:g1

11'24

36	Ouverture	3'07
37	Napolitaine	1'47
38	Polonoise	1'09
39	Mourky	1'02

40	Menuet	2'26
41	Musette	1'03
42	Harlequinade	0'50
		Total time 81'20

L'Orfeo Barockorchester

Carin van Heerden

Carin van Heerden und Philipp Wagner Oboe und Blockflöte

Makiko Kurabayashi Fagott

Mate Borzsonyi und Jens Pribbernow Horn

Michi Gaigg, Julia Huber-Warzecha, Sabine Reiter, Martin Kalista und Nina Pohn Violine

Lucas Schurig-Breuß und Daniela Henzinger Viola

Anja Enderle Violoncello

Maria Vahervuo Kontrabass

Alexander Gergelyfi Cembalo

Georg Philipp Telemann: VI Ouyertures à 4 ou 6
Hamburg 1736, in Verlegung des Autors

Eine einnehmende Gattung

Nach Ankündigungen in seinen Verlagskatalogen seit 1734 und einer Subskriptions-Offerte Anfang März 1736 brachte Georg Philipp Telemann die Ouyertürensammlung, die Gegenstand dieser Einspielung ist, endlich gegen Himmelfahrt des nämlichen Jahres heraus. Von den Exemplaren, deren Erlös dem Komponisten damals aus einer Finanzklemme half, blieb lediglich ein einziges erhalten (vormals Preußische Staatsbibliothek Berlin), das, auch durch einen fehlerhaften Eintrag im RISM-Katalog, lange Zeit als Kriegsverlust galt. Erst 1999 tauchte es in der Russischen Staatsbibliothek Moskau wieder auf.

Ob Telemann die **VI Ouyertures à 4 ou 6** auch im Reisegepäck hatte, als er um den 10. Oktober 1737 herum, also im Jahr nach ihrem Erscheinen, in Paris, *vis à vis la porte de l'hôtel du Temple*, aus der Reisekutsche stieg, ist zwar sehr wahrscheinlich, doch nicht mehr festzustellen. Das in Hamburg gestochene Titelblatt der *VI Ouyertures* richtet sich nicht nur – wie üblich – an das französisch sprechende, gebildete Publikum, sondern stellt mit der Bezeichnung der Stimmen nach ihrer Funktion im musikalischen Satz (*Dessus, Haut-contre, Taille, Basse*) absichtsvoll den Bezug zu einer Tradition her, der die *Ouyerture*, wenn auch hier nur in Vierstimmigkeit, als musikalische Gattung selbst entsprungen war. Darüber hinaus wirkte die Formulierung absatzfördernd, schloss sie doch unterschiedlichste Streich- und Blasinstrumente ein. Auch die vorliegende Aufnahme spürt dieser Freiheit durch eine differenzierte Besetzung

nach. Allgemeine Bedeutung und wechselvolle Geschichte der französischen Ouyertüre in der europäischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts sowie Telemanns Stellung darin rechtfertigen einen kleinen Exkurs.

»Erfunden« hatte sie der Florentiner Jean-Baptiste Lully, Musiker, Tänzer, Komponist und erfolgreicher Theaterunternehmer in Frankreich. Er war dank immenser Agilität, großer deklamatorischer Begabung und harmonisch-melodischer Erfindungskraft im Bereich der Ballettkomödie, der musikalischen Tragödie und der geistlichen Motette unter dem »Sonnenkönig« zu höchsten Ehren angestiegen. Lully wählte in den 1650-er Jahren jene, ursprünglich von der Pavane abgeleitete, fallweise als *Entrée* bezeichnete Auftrittsmusik aus, die sich durch punktierte Rhythmen (*saccadé* = abgehackt), gelegentlich durch emphatische Läufe (*Tiraten*) von anderen Sätzen gleichen Namens unterschied. Ihr fügte er einen, häufig im Tripeltakt stehenden, jedenfalls in rascherem Zeitmaß gehaltenen zweiten Teil an, der auch durch Imitationen in den Einzelstimmen einen deutlichen Kontrast zum vorhergehenden bietet. An ihrer Nahtstelle band er die Teile harmonisch durch einen Halbschluss (Dominante; bei Ouyertüren in einer Moll-Tonart bisweilen in der Tonika-Parallele) aneinander und rundete das markante Gebilde in vielen Fällen durch eine Wiederaufnahme des Anfangscharakters ab. Mit feierlichem Ernst, vom dramatisch insistierenden Pathos bis hin zum Schlendertempo im Marschtempo, vom aufreizenden Fugato bis zum chorischen Wechsel der Instrumente erregte diese dreiteilige Satzfolge beim Auditorium die erwünschte Aufmerksamkeit. Ihr Schema ließ Raum für eine variable Ausgestaltung im musikalischen Satz, in Stimmungsgehalt und Affekt, ganz wie es Anlass und Inhalt oder der

Wunsch nach Abwechslung forderten. Das markante Gebilde erwies sich über Lully hinaus als stabiles Gerüst musikalischen Beginns. Seine anspruchsvolle Erscheinung wirkte lange nach, auf dem Theater (selbst noch bei Mozart), sogar in der Kirche, und sie hatte Einfluss auf die Musik für Tasteninstrumente.

Als Lully ab den 1670er Jahren seine Bühnenwerke publizierte, begannen Verleger in den Niederlanden, die Overtüren mit den in die Handlung eingestreuten Instrumentalstücken, bestehend aus Tänzen, Charaktersätzen und Auftrittsmusiken zu extrahieren, sie nachzudrucken und über ihre Vertriebskanäle in halb Europa zu verbreiten. Damit war die von der Bühne unabhängige *Overtüresuite* geboren, die durch ihre Nachahmer bald ein Eigenleben entfaltete. Diesem Zweig der Gattung gehören die *VI Overtures* an, bei denen der Schweif von jeweils sechs Folgesätzen eine dem emblematischen Kopsatz ebenbürtige Rolle einnimmt.

Auch auf anderen Wegen war sie bekannt geworden. Musiker aus Frankreich gastierten auswärts und Auswärtige studierten in Paris. Einige von Lullys Schülern wurden mit ihren eigenen Werken zu Multiplikatoren. Zu den Vermittlern in Deutschland gehörte in besonderer Weise Georg Muffat (1653–1704), der zu einem Pionier des vermischten *Geschmacks* wurde, weil er auch den musikalischen Gegenpol Frankreichs besuchte. Nach mehrjährigem Aufenthalt bei Lully ging er 1682 für ein Jahr nach Italien, wo er bei Arcangelo Corelli den römischen Stil und das *Concerto grosso* kennenlernte und adaptierte. In einem seiner inhaltsreichen Vorworte weist Muffat schon auf den Wirkungskreis der neuen Instrumentalmusik, das öffentliche Konzert, voraus.

Er schreibt, er habe sie ... *zur absonderlichen Erquickung deß Gehörs Componirt ... vornehmlich unter Belustigungen großer Fürsten und Herrn / zur Unterhaltung vornehmer Gäste / bey herrlichen Mahlzeit[en] / Serenaden / und Zusammenkunfften der Music-Liebhaber und Virtuosen.... (Vorrede zu Concerti 1701).*

Telemann, in seiner musikalischen Entwicklung vor allem Autodidakt, erlebte den französischen Stil erstmals als Hildesheimer Gymnasiast bei der Hofkapelle in Hannover. Später folgte er von seinem Studienort Leipzig aus (1704/05) einem Ruf des Reichsgrafen Erdmann von Promnitz nach dessen Hofhaltung in Sorau in Niederschlesien, wo er diese Kenntnis vertiefte:

In der That / hier fieng ich erst recht an fleißig zu seyn / und das / was in Leipzig in Singe-Sachen gethan / alhier in der Instrumental-Music, besonders in Overturen / zu versuchen / weil Se. Excellence der Herr Graf kurtz zuvor aus Frankreich kommen waren / und also dieselben liebten. Ich wurde des Lulli und Campra, und andrer guten Autoren Arbeit habhaft / und ob ich gleich in Hannover einen ziemlichen Vorschmack von dieser Art bekommen / so sahe ihr doch jetzo noch tieffer ein / und legte mich eigentlich gantz und gar / nicht ohne guten Succes, darauf / es ist mir auch der Trieb bey folgenden Zeiten immer geblieben / so daß ich biß 200. Overturen von meiner Feder wohl zusammen bringen könnte. (Telemann, Autobiographie von 1718, gedruckt 1731).

Als er 1708 an den herzoglichen Hof nach Sachsen-Eisenach wechselte, hier war er zunächst Koncert-, bald darauf Kapellmeister, traf er in dem Kapelldirektor Pantaleon Hebestreit (1667–1750) auf einen Zeugen der französischen Aufführungspraxis. In der Rückschau von 1740 bescheinigte er der Ei-

senacher Hofkapelle, dass sie ... am meisten nach französischer Art eingerichtet war ... und das parisische, so sehr berühmte Opern-Orchester ... getroffen habe (Telemann, Autobiographie von 1740).

Hier, so wird angenommen, kam es zur ersten Auseinandersetzung mit einer jüngeren italienischen Innovation, dem *Concerto*. Entwickelt aus den Prinzipien der *Opernaria* und des *Concerto grosso* traf es allenthalben auf interessierte Neugier. Ihre ersten Meister, angeregt durch Giuseppe Torelli (1658–1709), waren zu dieser Zeit die berühmten Venezianer mit Antonio Vivaldi als innovativstem und produktivstem. In den Ausprägungen als Solo-, Doppel-, Tripel- Quadrupel- usw.-konzert schlug es Virtuosen und Zuhörer in Bann. Telemann, der sich weniger als Virtuose denn als Allround-Komponist sah, blieb dagegen skeptisch. Es war Georg Friedrich Händel, der schon 1707 in Venedig (*Sonata à cinque* B-Dur HWV 288) einen Versuch in diesem Stil unternommen hatte und schließlich das Violinsolo wohl als erster in den raschen Teil einer Opernouvertüre (*Rinaldo*, London 1711 HWV 7) einführte. Damit war eine hybride Form aus Solo-Konzert und Overtüre entstanden, die eher Telemanns Sinn entsprach. Jedenfalls erprobte auch er sie fortlaufend und auf vielfältige Weise und zeigte, wie sich beide Prinzipien verbinden lassen. Die Liebe zur französischen Musik hatte zur Folge, dass seine Konzerte ... *mehrentheils nach Frankreich riechen*, wie er bekannte. Im Umkehrschluss darf angefügt werden, dass seine Overtürensuiten mit konzertierenden Instrumenten stark nach Italien »duften«. Einschlägige Beispiele liefern die Overtüren der *Musique de Table* (1733), wo Telemann, wie in vielen anderen Overtüren, das konzertierende Prinzip auch auf die Folgesätze anwendet. Eine weitere Symbiose sind die *Sui-*

tenkonzerte, bei denen anstelle der Overtüre ein Konzertsatz die Folge eröffnet.

Im Normalfall, so auch in den VI *Ouvertures*, herrschen in dem Schweif von nachfolgenden Stücken die in Ausdehnung (Taktzahl) und harmonischer Entfaltung planmäßig abgezielten Sätze vor, ... *worzu mein Ohr durch die Französischen Musiquen gewöhnt war* ... Ihr Formenschatz reicht – unabhängig vom Tanztyp – von der zweiteiligen Reprise (mit den Wiederholungen) über das Rondeau (A-B-A-C-A[-D-A]) und den Da-capo-Satz bis zum Double (*alternativement*). Die Herausforderung für den Komponisten bestand darin, sie in immer neuen Varianten interessant aber wiedererkennbar zu gestalten. Die grundsätzlich nicht festgelegte Reihenfolge stellte das Publikum vor die reizvolle Aufgabe, Gavotte, Bourrée, Loure, Gigue, Menuet, Canarie, Chaconne, Forlane, Gaillard, Branle, Passepied, Polonoise, Rigaudon, Sarabande usw. voneinander zu unterscheiden. Da spielte es keine Rolle, wenn in Sätzen mit Charakterüberschriften die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Tanztyp bisweilen verhüllt war. Ganz oben aber muss ihre Eignung zum Tanzen gestanden haben, vom zereemoniellen *Divertissement* bis zum Tanztee adliger oder bürgerlicher Jugend. Ein *Musicalisch=Choré[o]graphisches Hochzeit-DIVERTISSEMENT* (TWV 11:21), das Telemann 1718 in Frankfurt am Main veröffentlichte, geht darüber deutlich hinaus. In ihm werden alle Sätze – sogar die Overtüre – zugleich musiziert, gesungen und getanzt, ein Werk, das als Gratulations-, Ball- und womöglich auch als Tafelmusik gleich auf mehreren funktionalen Ebenen spielte und einen theatraischen Usus in barocker Weise in die Wirklichkeit holte.

In anderen – hier ebenfalls nicht vertretenen – Fällen bündelt Telemann die Folgesätze zu ei-

ner Programmatik, denn überschaubare Formen eignen sich hervorragend für außermusikalische »Schilderungen«, wie sie schon bei Lully vom jeweiligen Opersujet ausgingen. Telemann schöpfte die Ideen für seine beliebten »charakterisierenden« Ouvertüren unter anderem aus der Mythologie (z. B. in der Alster-Ouvertüre), der Literatur (*Don Quijote*), der Moral (Suite *tragi-comique*), aus Naturerscheinungen (*Hamburger Ebb' und Fluth*), aus dem Tagesgeschehen (*L'Esperence de Mississippi*) oder einfach von der Opernbühne (*L'Omphale*). Die Frage, ob eine »Tafelmusik« als autonome Konzertmusik oder als »Löffelmusik« anzusehen sei, existierte wahrscheinlich gar nicht. Ihre Auffassung hing von Anspruch und Qualität des Dargebotenen und vom Kunstverständnis ihrer Adressaten ab. Die vielfältigen Funktionen – heute auf das hörende Erleben reduziert – trugen damals zum universellen Charakter der Ouvertüresuite bei und machen ihren hohen Rang bei Kennern und Liebhabern verständlich. Die aufkommenden Gattungen *Concerto* und *Sinfonie* konnten diese Eigenschaften nur teilweise bieten. Daher dürfte in Telemanns VI *Ouvertures* auch eine Geste des Bewahrens liegen, zu deutlich nähert sich das Konzept einem Kompendium aller bekannten Tanzsätze. Nur das Menuett (*Menuet*), das seinen Platz in der künftigen Sinfonik behaupten wird, darf fünfmal erscheinen.

Die fakultative Mitwirkung von zwei Hörnern bei den Ouvertüren Nr. 1 in F-Dur, Nr. 3 in Es-Dur und Nr. 5 in D-Dur hebt die Sammlung aus Telemanns übrigen Ouvertüreschaffen insofern heraus, als sie auf ein Klangbild abzielt, das dem vorlauten Getöse der italienischen Opersinfonie Paroli bieten will. Hier wirken sie in der Mittellage klangverstärkend und unterstreichen Motive und harmonische Verläufe.

Während die Pariser Verleger mit Vorliebe nach Telemanns italienisch gesinnter Kammermusik griffen (bis 1737 allein sieben Raubdrucke), zeigten sie für die VI *Ouvertures* offenbar kein Interesse. Musik in so großer Besetzung erschien ihnen wohl zu heikel. Dagegen berichtet der *MERCURE DE FRANCE* 1752 letztmalig über die Aufführung einer – nicht näher bezeichneten – Ouvertüre in Paris. Man hatte sie als Vorspiel zu einer Darbietung des Intermezzos *La Serva Padrona* von Giovanni Battista Pergolesi ausgewählt. Vor der öffentlichen Erregung über die hier ungewohnte italienische Opernmusik musste Telemanns Werk allerdings verblasen.

– Peter Huth

Das **L'Orfeo Barockorchester** gehört seit mehr als 25 Jahren zu den markantesten Stimmen der Alten Musik. Die Neue Zürcher Zeitung attestiert dem Ensemble rund um Orchestergründerin und Dirigentin Michi Gaigg einen »individuellen Charakter abseits globalisierter Einheitsklanglichkeit«, der auf ein fruchtbares Zusammenwirken unterschiedlicher musikalischer Wurzeln zurückzuführen ist. Hingabe, Kontinuität und ein wertschätzender Ensemblegeist, der auch große Lust auf Neues in sich trägt, sind die Basis, auf der Michi Gaigg ihre farbenreiche, klangsinnliche wie temperamentvolle Handschrift entwickelt.

Die umfangreiche Diskografie (mit über 40 CDs), darunter einige Opern- und zahlreiche Ersteinstrumentalwerke, wurde mehrfach ausgezeichnet: u. a. von Diapason, Le Monde de la Musique, BBC Music Magazine, Gramophone, Forbes, Fono Forum, Pizzicato, ORF Ö1 sowie mit je einem Echo Klassik und einem Opus Klassik.

Zum 25. Geburtstag des Orchesters ist unter der Leitung von Michi Gaigg eine bei Publikum und Presse hochgelobte Gesamteinspielung aller Schubert-Sinfonien und der dazugehörigen Fragmente erschienen. Sie ist das aktuelle Glanzstück eines vielschichtigen Repertoires – von der Suite des französischen, deutschen und österreichischen Barocks über die Sinfonia der Mannheimer Schule bis hin zur Wiener Klassik und Frühromantik.

L'Orfeo begeistert aber auch als Opernorchester mit Produktionen wie Joseph Haydns Türkenoper *L'incontro improvviso* und dem Album *MoZart. From Zero to Hero* mit Tenor Daniel Behle. Raritäten und Meisterwerke der Bühnenkunst von Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, Jean-Philippe Rameau, Georg Anton Benda, Christoph Willibald Gluck sowie eine Trilogie früher

Operneinakter von Gioachino Rossini sind hier zu nennen.

Das L'Orfeo Barockorchester ist Gast internationaler Podien, darunter die Salzburger Festspiele, das Lucerne Festival, die Händel-Festspiele Halle, Schubertiade Hohenems, das Wiener Konzerthaus, der Musikverein Wien sowie die Elbphilharmonie Hamburg.

www.lorfeo.com

Carin van Heerden wurde in Kapstadt (Südafrika) geboren. Sie studierte Blockflöte bei Günther Höller (Köln) und Walter van Hauwe (Amsterdam) sowie Barockoboe bei Helmut Hücke (Köln). Während ihrer Studienzeit gewann sie mehrere internationale Wettbewerbe, u. a. den renommierten internationalen ARD-Wettbewerb in Deutschland (1988).

Sie ist Gründungsmitglied des L'Orfeo Barockorchesters (Leitung Michi Gaigg) und konzertiert mit diesem Orchester, auch als Solistin, in ganz Europa und in Südafrika. Carin van Heerden arbeitete außerdem mit verschiedenen Ensembles (Das Kleine Konzert, Cantus Cölln, Il Complesso Barocco, Akademie für Alte Musik Berlin) und Dirigenten wie Ton Koopman, Alan Curtis, Konrad Junghänel und Hermann Max. Kammermusikalisch ist sie als Leiterin des L'Orfeo Bläserensembles tätig sowie als Mitglied des Linzer Blockflötenconsorts Element of Prime.

Solo-CDs ihres Spiels erschienen bei **cpo** (Telemann und Mysliveček), Cavalli Records (Hotteterre) und dhm/Sony Music (Telemann). Als erste Oboistin des L'Orfeo Barockorchesters ist sie zudem auf über 40 CDs zu hören.

Carin van Heerden hatte eine Professur für Blockflöte an der Universität Mozarteum in Salzburg ab 1993 und anschließend von 2004 bis 2008 an der Musikhochschule Köln inne. Bis 2023 unterrichtete sie Barockoboe und Blockflöte an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz und leitete zehn Jahre lang das dortige Institut für Alte Musik und Historische Aufführungspraxis.

Von internationalen Wettbewerben für Alte Musik wird sie oft als Jurymitglied eingeladen und ist international gern gesehene Gastdozentin bei Meisterkursen.

Carin van Heerden ist künstlerische Leiterin der Linzer Landeskonzertreihe »Alte Musik – neu gelesen« und übersetzte das bahnbrechende Buch »The eloquent oboe« von Bruce Haynes.



Carin van Heerden

Georg Philipp Telemann: VI Ouwertures à 4 ou 6
Hamburg 1736, Published by the Author

An Engaging Genre

Following announcements in his publishing catalogs since 1734 and a subscription offer in early March 1736, Georg Philipp Telemann finally released the collection of overtures that forms the subject of this recording around Ascension Day of that same year. Of the copies, whose sale at the time helped the composer extricate himself from a financial bind, only a single one has survived. Formerly housed in the Prussian State Library in Berlin, this copy, long considered a war loss—partly due to an erroneous entry in the RISM catalog—resurfaced only in 1999 in the Russian State Library in Moscow.

It is very likely, though not definitively ascertainable, that Telemann had the VI Ouwertures à 4 ou 6 in his luggage when, around October 10, 1737, the year following their publication, he stepped out of a stagecoach in Paris *vis à vis la porte de l'hôtel du Temple*. The title page, engraved in Hamburg, is directed not only—customarily—at a French-speaking, educated audience but also deliberately invokes a tradition through the designation of the parts according to their function in the musical texture (*Dessus, Hautcontre, Taille, Basse*). This tradition had given rise to the overture itself as a musical genre, even though it appears only in four-part scoring here. Moreover, this formulation was commercially effective, as it encompassed a wide variety of string and wind instruments. This recording reflects that freedom through differentiated instrumentation. The general significance and shifting history of the French overture in 17th- and 18th-centu-

ry European music, as well as Telemann's role within it, justify a brief excursus.

The French overture was “invented” by the Florentine Jean-Baptiste Lully (1632–1687), a musician, dancer, composer, and successful theater impresario in France. Thanks to his immense energy, extraordinary talent for declamation, and harmonic and melodic inventiveness, Lully rose to the highest honors under the Sun King in the realms of ballet comedies, musical tragedies, and sacred motets. In the 1650s, Lully selected a type of entrance music, derived initially from the pavane and occasionally referred to as *Entrée*, which distinguished itself through dotted rhythms (*saccadé* = “chopped”) and sometimes through emphatic musical runs (*Tiraden*), setting it apart from other movements of the same name. To this, he appended a second part, often in triple meter and, in any case, at a faster tempo, which provided a striking contrast to the preceding section through the use of imitative counterpoint in the individual parts. At their junction, he harmonically connected the two sections with a half cadence (in the dominant; in overtures in minor keys sometimes leading to the tonic parallel) and often rounded off the distinctive structure by reprising the character of the opening section. This three-part structure, ranging from solemn gravity to dramatic insistence, from the lightheartedness of a march tempo to provocative fugato passages or choral interplay of instruments, captivated audiences and elicited the desired attention. The format allowed for variation in musical texture, mood, and expressive content, depending on the occasion, subject matter, or the desire for variety. This striking model proved to be a durable framework for musical openings, with a sophisticated form that had an enduring influence in the theater

(even extending to Mozart), in the church, and on keyboard music.

When Lully began publishing his stage works in the 1670s, publishers in the Netherlands began extracting the overtures along with the instrumental pieces interspersed throughout the dramas—consisting of dances, character movements, and entrance pieces—reprinting them and distributing them through their distribution channels across half of Europe. Thus was born the *Overture Suite*, independent of the theater, which soon developed a life of its own through its imitators. The *VI Overtures* belong to this branch of the genre, where the series of six subsequent movements takes on a role equivalent to the emblematic opening movement.

The genre also became widely known through other channels. Musicians from France performed abroad, and foreign musicians studied in Paris. Some of Lully's students themselves became multipliers of his style with their own works. Among the intermediaries in Germany, Georg Muffat (1653–1704) stands out particularly. Muffat, a pioneer of the *vermischter Geschmack* (“mixed style”), also explored France’s musical counterpart. After several years with Lully, Muffat spent a year in Italy in 1682, studying the Roman style and the *concerto grosso* under Arcangelo Corelli (1653–1712) and adapting it. In one of his richly detailed forewords, Muffat already hints at the potential of the new instrumental music for public concerts. He writes that he composed it

“...for the special delight of the ear... chiefly for the entertainment of great princes and lords, to please noble guests at magnificent feasts, serenades, and gatherings of music lovers and virtuosos....” (Foreword to *Concerti*, 1701).

Telemann, largely self-taught in his musical development, first encountered the French style as a Hildesheim gymnasium student at the Hanover court chapel. Later, from his university base in Leipzig (1704/05), he accepted a position with Count Erdmann von Promnitz in Sorau, Lower Silesia, where he deepened this knowledge:

“Indeed, here I first began to work diligently and to attempt in instrumental music, particularly in overtures, what had been achieved in vocal music in Leipzig, since His Excellency the Count had recently returned from France and thus favored the style. I acquired works by Lully, Campa, and other good authors, and although I had already gained a considerable foretaste of this type in Hanover, I now delved into it even further, devoting myself wholly and entirely to it. The urge remained with me in the following times, such that I could well bring together up to 200 overtures of my pen.” (Telemann, *Autobiography*, 1718; printed 1731).

When he moved to the ducal court in Saxe-Eisenach in 1708, where he was initially *Konzertmeister* and soon after *Kapellmeister*, he encountered in the *Kapelldirektor* Pantaleon Hebestreit (1667–1750) a witness to French performance practice. In his 1740 autobiography, he attested that the Eisenach court orchestra *“...was organized most in the French manner and surpassed the Parisian, so highly renowned opera orchestra....”* It was here, scholars believe, that he first encountered a newer Italian innovation: the *concerto*. Developed from the principles of opera arias and the *concerto grosso*, it met with interested curiosity everywhere. Its first masters, inspired by Giuseppe Torelli (1658–1709), were at this time the renowned Venetians, with Antonio Vivaldi (1678–1743) as the most innovative and productive. Its manifestations as solo, dou-

ble, triple, quadruple, and other concertos captivated both virtuosi and listeners. Telemann, who saw himself less as a virtuoso than an all-round composer, remained skeptical. It was Georg Friedrich Händel (1685–1759) who, as early as 1707 in Venice (*Sonata à cinque* in B-flat major, HWV 288), had undertaken an experiment in this style and finally introduced the violin solo, likely as the first to do so, into the fast section of an opera overture (*Rinaldo*, London 1711, HWV 7). This created a hybrid form of solo concerto and overture that better suited Telemann's sensibilities. Indeed, he, too, continually experimented with it in various ways, demonstrating how both principles could be combined. His love for French music resulted in his concertos "... mostly smelling of France," as he confessed. Conversely, one could add that his overture suites with concertante instruments strongly "smell of Italy." Pertinent examples can be found in the overtures of the *Musique de Table* (1733), where Telemann applies the concertante principle to the subsequent movements as well, as in many other overtures. Another symbiosis are the *Suitenkonzerte*, where a concerto movement opens the sequence instead of an overture.

Typically, as in the *VI Ouwertures*, the series of subsequent pieces is dominated by movements systematically structured in terms of scope (number of measures) and harmonic development, "...to which my ear had been accustomed by French music...." Their repertoire of forms—independent of dance type—ranges from binary reprise (with repeats) to rondeau (A-B-A-C-A[-D-A]), da capo forms, and doubles (*alternativement*). The challenge for the composer lay in making these forms interesting yet recognizable through endless variation. The fundamentally unfixed sequence presented audiences

with the engaging task of distinguishing between gavotte, bourrée, loure, gigue, menuet, canarie, chaconne, forlane, gaillard, branle, passepied, polonoise, rigaudon, sarabande, etc. It mattered little if character titles occasionally obscured their connection to a specific dance type. Above all, their suitability for dancing must have been paramount—from ceremonial divertissements to "dance teas" of noble or bourgeois youth. A *Musicalisch=Choréographisches Hochzeit-Divertissement* (TWV 11:21), which Telemann published in Frankfurt am Main in 1718, clearly goes beyond this. In it, all movements—even the overture—are simultaneously played, sung, and danced, a work that functioned on multiple levels as congratulatory, ballroom, and possibly even banquet music, bringing a theatrical practice into reality in a baroque manner.

In other cases—also not represented here—Telemann groups the subsequent movements thematically, as manageable forms are excellently suited for extra-musical "depictions", as already originated with Lully from the respective opera subjects. Telemann drew ideas for his popular "characterizing" overtures from mythology (e.g., in the *Alster-Ouwertüre*), literature (*Don Quixote*), morality (*Suite tragi-comique*), natural phenomena (*Hamburger Ebb' und Fluth*), current events (*L'Esperence de Mississippie*), or simply from the opera stage (*L'Omphale*). The question of whether *Tafelmusik* ("table music") should be considered autonomous concert music or mere "spoon music" probably didn't exist at all. Its interpretation hung on the ambition and quality of what was presented and on the artistic understanding of its recipients. The manifold functions—now reduced to auditory experience—contributed then to the universal character of the overture suite and make its high standing among

connoisseurs and enthusiasts understandable. The emerging genres of concerto and symphony could only partially offer these qualities. Therefore, Telemann's *VI Overtures* may also represent a gesture of preservation, as the concept clearly approaches a compendium of all known dance movements. Only the *Menuet*, which would maintain its place in future symphonic writing, appears five times.

The optional inclusion of two horns in overtures No. 1 in F major, No. 3 in E-flat major, and No. 5 in D major distinguishes this collection from Telemann's other overture works insofar as it aims for a sound image that counters the forward din of the Italian operatic *sinfonia*. Here, they strengthen the middle register and underscore motifs and harmonic progressions.

While Parisian publishers eagerly seized upon Telemann's Italian-influenced chamber music (with seven unauthorized prints appearing before 1737), they apparently showed no interest in the *VI Overtures*. Music requiring such large forces probably seemed too precarious to them. By contrast, the *Mercur de France* reported in 1752 for the last time on the performance of an—unspecified—overture in Paris. It had been selected as a prelude to a performance of the intermezzo *La Serva Padrona* by Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736). However, in the face of public excitement over the unfamiliar Italian opera music, Telemann's work had to fade into the background

– Peter Huth

For more than twenty-five years now the **L'Orfeo Barockorchester** has ranked among the most prominent players on the Early Music stage. According to the *Neue Zürcher Zeitung* the international ensemble, directed by its founder Michi Gaigg, boasts uniqueness that sets it apart from any globalized uniformity. This quality is based on widely diverse musical synergies. A spirited approach, a sense of continuity, healthy dynamics in the ensemble and an inquisitive nature are the ingredients for Michi Gaigg's recipe. Against this background she creates her own colorful, sensual, temperamental, and unmistakable signature.

L'Orfeo now boasts an extensive discography (comprising more than 40 CDs up to date) containing some world premieres and opera productions which have received international awards from BBC Music Magazine, Diapason, Gramophone, Forbes, Pizzicato ("Supersonic Award"), Le Monde de la Musique, *Fono Forum*, Radio Österreich 1 ("Pasticcio Prize") as well as the "Echo Klassik" and "Opus Klassik" German music awards.

In 2021, on occasion of its twenty-fifth anniversary, the orchestra released Schuberts complete symphonies and symphonic fragments. This is the current showpiece in L'Orfeo's multi-faceted repertoire ranging from the French, German and Austrian Baroque to the symphonic music of the Mannheim School, First Viennese School and the early Romantics.

L'Orfeo has also made its mark as an opera orchestra, recently with Joseph Haydn's "Turkish" opera *L'incontro improvviso* and the Mozart disc *From Zero to Hero* with the tenor Daniel Behle. Further rarities and master works include operas by George Frideric Handel, Georg Philipp Telemann, Jean-Philippe Rameau, Georg Anton Benda, and Chris-

troph Willibald Gluck as well as a trilogy of early works by Gioachino Rossini.

The orchestra regularly receives invitations from international festivals such as Salzburg Festival, Lucerne Festival, Halle Handel Festival and from renowned concert halls such as Vienna's Konzerthaus and Musikverein and Hamburg's Elbphilharmonie.

www.lorfeo.com

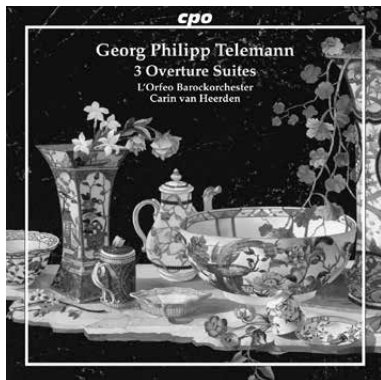
the German translator of Bruce Haynes' monumental work „The eloquent Oboe“. She is often invited as member of the jury at international competitions for Early Music and for master classes internationally.

Carin van Heerden was born in Cape Town (South Africa). She studied in Cologne, Germany and in Amsterdam, Netherlands, recorder with Günther Höller and Walter van Hauwe and baroque oboe with Helmut Hücke. She was the winner of international music competitions, among them the renowned international ARD competition in Munich (1988).

Carin van Heerden is co-founder of the Austrian L'Orfeo Barockorchester, directed by Michi Gaigg, and performs with this orchestra (also as soloist) in Europe and South Africa. More than 40 discs have been released by the orchestra. As a fervent chamber musician, she directs the L'Orfeo Wind Ensemble and is also a member of the recorder consort Element of Prime with which she toured South Africa in February 2024. As soloist and chamber musician she recorded for **cpo**, Cavalli Records and Sony.

She was professor for recorder at the Mozarteum in Salzburg and the Cologne Musikhochschule. She taught the baroque oboe and recorder (1993 to 2023) and headed the Institute for Early Music and Performance Practice (2010 to 2019) at the Anton Bruckner Privatuniversität in Linz.

She is the artistic director of the concert series „Alte Musik – neu gelesen“ in Linz, Austria, and was



Already available

cpo 555 389-2



Already available

cpo 555 690-2

cpo 555 519-2

Recorded: Minoriten Wels (A), November 12–15, 2021

Recording Producer, Editing & Mastering: Bernhard Hanke

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover: "Allégorie de la musique", 1764, by François Boucher, 1703–1770, Samuel H. Kress Collection, Washington, National Gallery of Art. © Photo: akg-images, 2024

Photography: Engraving by Georg Lichtensteger, 1700–1781 (p. 2), Reinhard Winkler (pp. 13, 20)

English Translation: Erik Lloyd Dorset

Design: Lothar Bruweleit

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany, info@**cpo**.de

© 2025 – Made in Germany



L'Orfeo Barockorchester & Carin van Heerden

cpo 555 519-2