

GEORG PHILIPP TELEMANN

# Violin Concertos

OVERTURE · SUITE · FANTASIE

ISABELLE FAUST

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

BERNHARD FORCK



## GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

**Ouverture-Suite** for violin, strings and continuo TWV 55:h4  
B minor / *si mineur* / h-Moll

- |   |  |                                    |      |
|---|--|------------------------------------|------|
| 1 |  | I. Ouverture                       | 8'10 |
| 2 |  | II. Gavotte                        | 2'45 |
| 3 |  | III. Loure                         | 1'31 |
| 4 |  | IV. Réjouissance. <i>Très vite</i> | 3'06 |
| 5 |  | V. La Bravoure                     | 2'36 |
| 6 |  | VI. Menuet I - VII. Menuet II      | 3'17 |
| 7 |  | VIII. Rodomontate                  | 2'16 |

**Sonata** for trumpet, strings and continuo TWV 44:1  
D major / *ré majeur* / D-Dur

- |    |  |                                |      |
|----|--|--------------------------------|------|
| 8  |  | I. Sinfonia. <i>Spirituoso</i> | 2'46 |
| 9  |  | II. Largo                      | 2'54 |
| 10 |  | III. Vivace                    | 2'57 |

**Concerto 'The Frogs'** for violin, strings and continuo TWV 51:A4  
A major / *la majeur* "Les Rainettes" / A-Dur „Die Relinge“

- |    |  |                               |      |
|----|--|-------------------------------|------|
| 11 |  | I. Allegro                    | 5'40 |
| 12 |  | II. Adagio                    | 3'25 |
| 13 |  | III. Menuet - Alternativement | 2'40 |

**Suite 'Gulliver's Travels'** for 2 violins TWV 40:108  
D major / *ré majeur* / D-Dur

- |    |  |  |      |
|----|--|--|------|
| 14 |  | I. Intrada. <i>Spirituoso</i>                                    | 1'18 |
| 15 |  | II. Lilliputsche Chaconne  | 0'25 |
| 16 |  | III. Brobdingnagische Gigue                                      | 2'21 |
| 17 |  | IV. Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern. <i>Andante</i> | 2'29 |
| 18 |  | V. Loure der gesitteten Houyhnhnms - Furie der unartigen Yahoos  | 1'04 |

- |    |  |   |      |
|----|--|---|------|
| 19 |  | <b>Fantasia no. 3</b> TWV 40:4. I. Largo/Vivace. Largo/Vivace. II. Allegro<br>B minor / <i>si mineur</i> / h-Moll<br>(extr. <b>12 Fantasias for Flute without Bass</b> , TWV 40:2-13) | 4'06 |
|----|--|---|------|

- |    |  |   |      |
|----|--|---|------|
| 20 |  | <b>Circle Canon</b> ('Canone infinito') for 2 violins. Più tosto vivace<br>E minor / <i>mi mineur</i> / e-Moll<br>TWV Anh. 40:103, now attributed to JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697-1773)<br>( <b>Sonata op. 2 no. 6 in E minor: IV. Allegro</b> QV 3:2.3,<br>originally published with Telemann's <i>XVIII Canons mélodieux</i> TWV 40:118-123) | 4'18 |
|----|--|---|------|

**Concerto** for violin, strings and continuo TWV 51:a1  
A minor / *la mineur* / a-Moll

- |    |  |                      |      |
|----|--|----------------------|------|
| 21 |  | I. Adagio            | 3'01 |
| 22 |  | II. Allegro - Adagio | 2'21 |
| 23 |  | III. Presto          | 1'36 |

**Concerto** for violin, trumpet, cello, strings and basso continuo TWV 53:D5  
D major / *ré majeur* / D-Dur

- |    |  |              |      |
|----|--|--------------|------|
| 24 |  | I. Vivace    | 3'37 |
| 25 |  | II. Adagio   | 3'42 |
| 26 |  | III. Allegro | 5'01 |

Isabelle Faust, *violin Antonio Stradivari 'The Sleeping Beauty' (1704)*

Akademie für Alte Musik Berlin

Bernhard Forck, *concertmaster*

Ute Hartwich, *trumpet*

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

*Violins I* Bernhard Forck (*concertmaster*) [14-18, 20], Gudrun Engelhardt,  
Kerstin Erben, Barbara Halfter  
*Violins II* Edi Kotlyar [9], Dörte Wetzel, Edburg Forck, Thomas Graewe  
*Violas* Clemens-Maria Nuszbaumer [9], David Agaiarov, Annette Geiger  
*Violoncellos* Katharina Litschig [9, *cello obbligato*: 24, 26], Antje Geusen  
*Double bass* Harald Winkler  
*Harpichord* Raphael Alpermann  
*Lute* Thor-Harald Johnsen  
*Bassoon* Christian Beuse  
*Trumpet* Ute Hartwich [8, 10, 24, 26]

[solos]

**La vitalité**, l'énergie et la puissance créative de Georg Philip Telemann (1681-1767) nous paraissent encore aujourd'hui un phénomène quasi unique dans une période baroque où, pourtant, les corpus sont particulièrement généreux. "Comment pourrais-je me souvenir de tout ce que j'ai inventé pour les cordes et les vents ?" nous confie-il dans son autobiographie de 1740, lui dont la production protéiforme est estimée à environ 6000 œuvres.

Dès ses premiers postes (Sorau, Eisenach, Francofurt), le voici confronté au concerto de soliste qui a émergé dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle en Italie ( Torelli, Albinoni) et se répand rapidement dans les pays germaniques. Maîtrisant un grand nombre d'instruments mais peu attiré par la virtuosité et le goût de la performance, il n'en saisit pas moins au bond cette nouvelle mode : "Parce que le changement amuse, écrit-il en 1718, je me suis mis aussi à écrire des concertos, mais je dois avouer qu'ils ne sont jamais venus directement du cœur, bien que j'en aie fait déjà une assez grande quantité..." Ainsi, parmi les 125 concertos répertoriés de Telemann (dont 25 sont écrits pour violon seul et à peu près le même nombre pour violon et d'autres instruments solistes), le **Concerto en la mineur (TWV 51:a1)** semble avoir été composé entre 1708 et 1715, peut-être à Eisenach, où il bénéficie d'un contexte musical de haut niveau grâce à la présence du violoniste virtuose Pantaléon Hebenstreit et de l'orchestre exceptionnel qu'il a mis en place. Selon le musicologue Wolfgang Hirschmann, il pourrait avoir été originalement composé pour hautbois, vu sa tessiture plutôt restreinte et son écriture assez peu idiomatique pour le violon. Le compositeur choisit une forme "da chiesa" issue de Corelli (lent-vif-lent-vif) mais sans se contenter d'un simple moule préétabli. En effet, la pièce ne manque pas d'originalité avec son étonnant *Adagio* initial d'une expression intense, accentuée par les dissonances et l'étrangeté de son harmonie. L'*Allegro* énergique qui suit fait peu de distinctions entre l'écriture du *tutti* et celle du soliste, puis aboutit un peu abruptement sur un court *Adagio* conclusif qui fera office de mouvement lent. Le *Presto* final emploie une forme binaire et entraîne tout l'orchestre dans un tourbillon exigeant, où les premiers violons montrent presque autant de dextérité que le soliste.

Probablement plus tardif, le **Concerto en la majeur (TWV 51:A4)** a un profil atypique. En effet, si Telemann a montré un goût et un talent pour le portrait musical (qui lui vient de ses modèles français), l'utilisation d'un procédé imitatif est rare dans le genre concertant avec, ici, une scène pittoresque et zoologique "imitiert die Relinge", soit les grenouilles d'un étang. Si le choix du violon au service d'une peinture animale n'est pas sans antécédent (par exemple, dès 1627 dans le *Capriccio stravagante* de Carlo Farina), il a rarement été au service d'un tel tableau pastoral, ambitieux par ses proportions (plus de 300 mesures pour le premier mouvement), sa richesse thématique, ses effets sonores, son effectif orchestral augmenté (trois parties de violons distinctes en plus du soliste) avec un rôle actif pour tous les pupitres. Pour imiter les coassements de la grenouille soliste et du chœur de ses congénères, Telemann utilise une technique de bariolage (alternant deux cordes pour la même note, avec un doigt posé et une corde à vide), procédé qui sera d'ailleurs réutilisé par Haydn dans son *Quatuor op. 50 n°6 "La Grenouille"* de 1787. L'influence de Vivaldi transparaît dans la forme (vif-lent-vif) et les exigences techniques de la partie soliste (exploration du registre aigu et variété des bariolages). Les coassements ne disparaissent pas dans l'*Adagio* à l'ambiance nocturne (notamment confiés au pupitre d'altos) alors qu'un élégant menuet rompt avec le pittoresque et clôt le concerto en *tutti* avec des batraciens qui semblent avoir revêtus leurs habits de cour.

Le **Concerto en ré majeur (TWV 53:D5)** pour trompette, violon et violoncelle nous a été transmis par deux manuscrits, l'un conservé à Darmstadt et le second à Dresde, avec certaines adaptations (notamment une transcription de la partie de trompette pour cor) réalisées par Johann Georg Pisendel. On peut supposer que l'original a été composé pour ce dernier, violoniste virtuose, ami de Vivaldi et *Konzertmeister* de l'orchestre de Dresde. À la mesure de son talent, le violon y joue un rôle dominant (les interventions de la trompette et du violoncelle étant limitées et absentes du deuxième mouvement), accompagné par un orchestre renforcé qui contient exceptionnellement six parties (trois de violons, deux d'alto et la basse) dans une pièce ambitieuse par ses dimensions (avec ici un final particulièrement développé) et par la variété du traitement de la partie soliste (doubles cordes, bariolages).

Le musicologue Steven Zohn rattache la **Sonate en ré majeur (TWV 44:1)** pour trompette et cordes aux 19 concertos *a ripieno* (sans parties solistes) de Telemann qui sont parvenus jusqu'à nous. Le manuscrit conservé à la bibliothèque universitaire de Darmstadt précise l'utilisation optionnelle (*se piace*) de la trompette, qui intervient périodiquement comme doublure de la partie de premier violon. Ici, malgré l'esprit concertant, pas d'alternance entre *tutti* et soliste dans les mouvements rapides, alors que seul l'intense *Largo* central en *ré* mineur incite par son écriture ornée au dialogue entre deux violons.

En novembre 1728, alors qu'il est en poste à Hambourg depuis sept ans, Telemann lance la publication de *Der getreue Music-Meister* (Le fidèle maître en musique), premier périodique contenant uniquement des pièces musicales, qui paraîtra jusqu'en novembre 1729 à raison de deux numéros par mois. Cet événement illustre la volonté du compositeur de fournir un répertoire aux musiciens amateurs avec des pièces variées et abordables. C'est dans ce contexte qu'il y édite sa **Suite pour deux violons (TWV 40:108)**, inspirée des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift (publiés deux ans plus tôt), où son goût de la satire et son l'humour trouvent un terrain particulièrement propice en se matérialisant non seulement dans le discours musical mais aussi dans le graphisme de la partition. Ainsi, la chaconne des lilliputiens est écrite avec les valeurs les plus brèves (des quadruples croches) alors qu'une gigue ironique des géants de Brobdingnag utilise une improbable unité métrique à 24 rondes par mesure. Quant au dernier mouvement de la suite, elle superpose deux discours, la loure raffinée des *Houyhnhnms* (chevaux élégants), imperturbable face aux arpegges et gammes rageurs des *vilains Yahoos*.

Bien que présent dans le catalogue de Telemann, le "**Canone infinito**" (TWV Anh. 40:103) est en fait le dernier mouvement du 6<sup>e</sup> *Duo en mi mineur des Sei duetti a due flauti traversi* de Johann Joachim Quantz (1697-1773), publiés à Berlin en 1759, l'auteur précisant dans son avant-propos qu'ils peuvent "néanmoins s'exécuter encore sur d'autres instruments". Il s'agit ici d'un canon circulaire, d'où son titre *canon infinito*, où les deux voix s'enchaînent sans fin et où seule une *coda* libératrice permet de mettre un terme au discours perpétuel. Jouer une partie destinée à la flûte sur un violon et vice-versa est chose courante à cette époque, comme nous l'indiquent nombre de publications de Telemann (dont ses *Douze Sonates méthodiques* ou ses *Six Sonates corellisantes*). On notera que les *Douze Fantaisies pour flûte* nous sont parvenues par un exemplaire unique conservé à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles sous le titre erroné de *Fantaisie per il violino senza basso*. En effet, l'ambitus réduit et l'écriture sans doubles-cordes ne laisse guère de doute sur leur destination originale pour la flûte traversière, ce qui n'empêche pas le violon d'être parfaitement convaincant dans cette **Fantaisie n°3 en si mineur (TWV 40:4)** avec son *largo* introductif méditatif et ce *vivace* fugué, où Telemann sait parfaitement cultiver l'illusion polyphonique par sa virtuosité d'écriture.

Si on ignore le nombre exact des ouvertures (terme qui désigne une suite pour orchestre composée d'une ouverture à la française suivie d'une série de danses) composées par Telemann au cours de son existence (peut-être 600 selon certaines sources), environ 130 sont parvenues jusqu'à nous, dont 22 avec un à trois violons solistes. L'auteur semble particulièrement à l'aise avec cette forme hybride entre suite et concerto (que Bach utilisera dans sa *Deuxième Suite* BWV 1067 avec flûte soliste), où il peut mêler éléments traditionnels de la suite française et écriture issue du concerto italien. Ainsi, dès le *fugato* du premier mouvement de l'**Ouverture en si mineur (TWV 55:h4)**, le *violino concertino* est sollicité dans plusieurs longs passages *arpeggio*. Il règne en maître dans les parties centrales de la gavotte, de la réjouissance et dans le deuxième menuet et s'il rejoint le *tutti* dans la loure, deux pièces de caractère semblent rendre particulièrement hommage à son aplomb : *La Bravoure*, où les triolets du soliste font écho à l'énergie des rythmes pointés du *tutti*, et cette *Rodomontate* qui évoque, avec ses arpegges survoltés un peu vains, Rodomonte, personnage arrogant et vantard du *Roland furieux* de L'Arioste. Faut-il y voir un trait d'humour du compositeur, ironique face à la virtuosité parfois gratuite des concertos italiens, portée par le violon, l'incontestable diva de la famille des cordes ?

FRÉDÉRIC LAINÉ

**Anyone** who endeavours to assess the artistic world of the great Baroque master Georg Philipp Telemann (1681-1767) would do well to begin by ignoring the chequered, yet mostly one-sided and distorted reception history of his music in the twentieth century. For, after a phase of blanket disdain, there came a long period when it was almost exclusively his numerous compositions for amateurs and dilettantes that attracted attention. Generations of amateur musicians got to know Telemann as an accomplished, but at the same time somewhat innocuous master of *Hausmusik* (music for domestic consumption), while his large-scale, serious works were largely neglected. It was not until later that virtuosos tackled the other, one might say the 'real' Telemann, and musicologists – above all the meritorious staff of the Telemann-Zentrum in Magdeburg – laid the foundations for a fair evaluation of this composer, whose fame radiated throughout Europe during his lifetime, by cataloguing and analysing his impressive oeuvre.

During his long creative career – as a student in Leipzig, as Kapellmeister in Sorau<sup>1</sup> and Eisenach and finally as city music director in Frankfurt and Hamburg – Telemann explored a variety of musical genres, styles and performance situations, which he skilfully integrated into a wealth of works. This recording presents a selection of concertante instrumental pieces that demonstrate the well-nigh inexhaustible range of his musical ideas.

In his autobiography of 1718, Telemann himself wrote extensively about his work with the Eisenach Hofkapelle, which he directed for four years, first as Konzertmeister and then as Kapellmeister. As the ensemble – like many court orchestras in central Germany at the time – chiefly cultivated French music, he composed numerous overture-suites during this period. However, Telemann was not interested in limiting himself to one genre: 'Nevertheless, since variety is a source of amusement, I also turned my hand to concertos. I must confess that they have never really come from the heart, although I have already written quite a few of them . . . At least it is true that most of them smack of France . . . On the other hand, I found I had more of a proclivity for sonatas, of which I have produced a large number, ranging from two or three to eight or nine parts. In particular, people persuaded me that the trios showed me at my best because I laid them out in such a way that one voice had as much to do as the other.'

Even if we no longer share Telemann's critical verdict on his concertos today, his treatment of the various genres is remarkable – French overtures with concertante instruments in the style of Italian concertos on the one hand, Italian concertos that 'smack of France' on the other, and finally sonatas for forces approaching orchestral proportions. From his time in Eisenach onwards, Telemann favoured a blend of the previously rigidly separate national and genre styles, combining different formal models with one another and thereby creating an unmistakable personal idiom in which he was able to unite lightness and profundity as well as elegance and expressivity in a highly convincing manner. We encounter these qualities at every turn in the works recorded here.

The **Overture in B minor for violin, strings and continuo TWV 55:h4** has survived in a set of parts written by a Hamburg copyist, apparently at Telemann's instigation, which is now kept in the music collection of the Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek. Telemann probably sent the work to his friend Johann Georg Pisendel, Konzertmeister of the Dresden court orchestra, though with a proviso that the recipient noted on the title page: 'fatto per un altro e così non devo comunicare nisuno' (Written for someone else; therefore I must not communicate it to anyone). It is not known who actually commissioned the work, but he was obviously a skilled violinist.

In this seven-movement overture-suite, the melancholy mood is gradually brightened by means of ironic refractions. The serious first movement is followed by a light-footed Gavotte, whose middle section encloses the virtuoso figuration of the solo violin within the measured regularity of the four-bar periods. The dignified Loure with its extremely abbreviated solo sections leads to the unbridled agility of the 'Réjouissance'. We do not know whether some specific significance lies behind the programmatic titles of the movements 'La Bravoure' (movement 5) and 'Rodomontate' (movement 7). Rodomonte is a boastful, self-important character in Ariosto's epic poem *Orlando furioso*, whose name has become a byword for grandiloquence. And indeed, the braggadocio of the finale forms an odd contrast with the 'bravery' apostrophised in movement 5. Between these two movements comes an elegant Menuet with a Trio in the unearthly key of B major.

At the beginning of the 1730s, Telemann was at the height of his fame. Even though he had been primarily occupied with the genre of the church cantata for years, he always found time to compose sophisticated chamber music. He was obviously well aware of his extraordinary productivity over a period many years. In the preface to his collection *Der Getreue Music-Meister* (The constant music master), published in 1728, he comments that he had always been able to 'rely to some extent' on the fact 'that, thus far, the notes have come to find me almost as soon as I have looked for them'.

Telemann self-published his twelve *Fantaisies à Traversière sans Basse* in 1733. Composing for an unaccompanied melody instrument poses a fundamental problem in terms of compositional technique: how can an implicit harmonic framework be convincingly presented in a single voice? On a melody instrument, this is achieved by means of rapid changes of register, which create the impression of an intrinsic two- or three-part texture. Telemann's mastery of this art is exemplified in the **Fantasia in B minor TWV 40:4**, performed on the violin in this recording. The two-section first movement (Largo/Vivace) functions with broken triads and leaps that form meaningful harmonic progressions in the listener's mind. The concluding Allegro, which takes on the character of a gigue, follows the same principle.

Like the overture-suite, the **Sonata in D major for trumpet, two violins, viola and continuo TWV 44:1** mixes aspects of different genres and hence subverts traditional listening expectations; the individual sonata movements contain both concertante features and dance-like elements. Behind the introductory Sinfonia lurks a *chaconne en rondeau*, whose refrain is reminiscent of the ritornello structure of a concerto. The reference to this French dance form is also remarkable in that the *chaconne* is usually used as the solemn final movement of suites and operatic acts, whereas here it serves as the first movement of a concerto-like structure. The Largo, with its alternating violins in dialogue, corresponds most closely to the conventions of an Italian ensemble work, while the finale adopts the character and rhythm of a jaunty *bourrée*.

The **Concerto in A minor for violin, strings and continuo TWV 51:a1** embraces the four-movement formal scheme of a *sonata da chiesa*, although the composer fills the movements with unexpected content. The introductory Adagio is like a grand operatic scena in which the tragic heroine, afflicted by fate, sings a poignant lament accompanied by the ripieno strings. At the first appearance of the imaginary protagonist, Telemann pushes the rapprochement with vocal models to the point of imitating the 'deixis' (the beginning of the vocal part shortened to a few notes) familiar from arias of the time.

The ensuing Allegro cheekily plays with the conventions of ritornello and episode. The concertante violin, which elsewhere tends to play a prominent soloistic role, is subtly integrated into the musical dialogue of the ensemble. The frantic goings-on lead without a break into a brief Adagio, which harks back to the solo lament. In the concluding Presto, Telemann once more calls the concerto form into question: the binary form seems more consistent with a movement from a suite, and the hierarchy of the parts is reversed at the beginning of both sections – the concertante violin accompanies the first violin line of the ripieno for a change.

The two-part **Canon in E minor TWV Anh. 40:103** was long regarded as a work by Telemann, since it is found at the end of a copy of his Canonical Sonatas (*XVIII Canons mélodieux TWV 40:118-123*) published in Paris in 1738. However, the piece was actually written by Johann Joachim Quantz (1697-1773) – it is the last movement of the final duo from his *Sei Duetti a due Flauti Traversi*, which was published in Berlin in 1759. The misattribution was all the more plausible as Quantz modelled his pieces on Telemann's duos, which were highly esteemed at the time. The particular compositional challenge here lies in the art of omission. According to a view propagated more especially by the Berlin school of musical aesthetics, only those who could reveal the intricate secrets of harmony and counterpoint in a two-part texture without the ear sensing the slightest lack of euphony and musical logic (J. P. Kirnberger) had truly mastered them. The work, designated 'Canone infinito', utilises the technique of double counterpoint at the octave in a playful, *galant* manner and achieves a balanced harmonic development despite the constraints imposed by strict imitation.

<sup>1</sup> Then a town in Prussia; now Żary in Poland. (Translator's note)

His contemporaries regarded Telemann as the ‘painter composer’; he had an unmatched ability to transform natural sounds, images and situations into musical onomatopoeia. One example of this is the **Concerto in A major for violin, five-part string orchestra and continuo TWV 51:A4**, which is preserved in the Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek (Music library of the princes of Bentheim-Tecklenburg) in Rheda, Westphalia. The cover of this work reads: ‘Imitiert die Reelinge’. According to Grimm’s Dictionary (*Wörterbuch der deutschen Sprache*), *Reling* means a ‘marsh or pond frog’, which ‘sits and sings in dirty puddles in spring and summer’. The word *Reling* (or *Roeling*) is derived from the verb *röcheln* (‘to wheeze’ or ‘to rattle’ (in the throat)) and refers to the reptile’s ‘characteristic sound’. The impressive concert of frogs is deployed most prominently in the first movement, beginning with the solo violin’s bariolage and gradually involving all the strings. Under the pretence of a naturalistic imitation of amphibian song, Telemann conceives extended harmonic expanses which are musically differentiated only by dynamics and chord positions. The ensuing massive chord progressions thus produce an even stronger effect. In the Adagio, the frogs’ song is framed by gentle harmonies reminiscent of a pastorale. A courtly minuet appears at the end of the work as, so to speak, a counterbalance to the natural sounds; only its middle section once again displays something of the untamed ferocity of the opening movement.

The private musical life of the Hamburg bourgeoisie, which has hardly been researched to date, seems to have been of outstanding significance for Telemann’s output. He wrote with palpable pride in 1728 that he was ‘in a place where music seems to have its fatherland, where the highest and most respectable persons honour the art of music with their attention, where several distinguished families count virtuosos among their number, where many a skilled prentice musician affords hope that it will reside here permanently’. The works published in the Hamburg years too are characterised by their boundless delight in performance and an almost inexhaustible wealth of innovative ideas. Telemann catered for this auspicious scene with *Der Getreue Music-Meister*, which was published in regular instalments containing chamber music and short vocal pieces for a wide variety of forces. Among these works is the **Suite for two violins without bass in D major TWV 40:108**, whose movement titles allude to Jonathan Swift’s novel *Gulliver’s Travels*, published in German translation as *Des Capitains Lemuel Gulliver Reisen in unterschiedlichen entfernte und unbekandte Länder* in Hamburg in 1727. An ‘Intrada’ is followed by a ‘Lilliputian Chaconne’, which depicts the dwarfish stature of the Lilliputians with the smallest note values and the time signature 3/32. We meet the giants of the land of Brobdingnag in the ‘Brobdingnagische Gigue’ with its adventurous time signature 24/1. The fourth movement, ‘Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern’ (Reverie of the Laputians, with their awakers), refers to the inhabitants of the island of Laputa, who are so absorbed in their intellectual games that they tilt their heads to one side and look inwards with one eye and upwards with the other. As they themselves are unaware of the outside world, they have servants who slap their ears and mouths to prevent their minds from wandering too far. The final movement refers to Gulliver’s journey to see the repulsive Yahoos and the friendly Houyhnhnms; Telemann combines the two opposing characters by having the first violin play a ‘Loure der gesitteten Houyhnhnms’ (Loure of the civilised Houyhnhnms), while the second violin is assigned a ‘Furie der unartigen Yahoos’ (Furia of the vicious Yahoos).

Nothing is known about the genesis of the **Concerto in D major for trumpet, violin, cello, strings and continuo TWV 53:D5**. Nevertheless, the demanding violin part and the festive scoring of the work point to a special occasion. A number of parallels suggest the large-scale violin concertos that the Venetian priest and violin virtuoso Antonio Vivaldi composed for high ecclesiastical feast-days. Here, as in the *Prete rosso*’s works of this kind, the solo violin takes centre stage, while the trumpet and the obbligato cello primarily enrich the timbres of the accompanying orchestra, which is particularly lavishly scored for three ripieno violins and two violas. Only rarely did Telemann come so close to the Italian concerto style. The introductory Vivace features a splendid ritornello with solemn dotted rhythms and limpid triadic harmony. In the solo episodes, the violin ascends to high registers with sequential figuration or shines with virtuoso multiple stopping. In the Adagio, on the other hand, the soloist presents a long-drawn-out cantilena, which is accompanied by the other strings with sustained chords or succinct unison interjections (the trumpet is silent in this movement). The concluding Allegro reverts to the festive mood of the first movement, but lends it a somewhat lighter atmosphere with the choice of a dancelike 3/4 metre.

PETER WOLLNY  
Translation: Charles Johnston

**Wer** sich dem großen Barockmeister Georg Philipp Telemann (1681–1767) zuwendet und sich um eine Würdigung seines Künstlertums bemüht, der tut gut daran, die wechselvolle, doch meist einseitig verzerrende Rezeptionsgeschichte des 20. Jahrhunderts zunächst einmal beiseite zu lassen. Denn nach einer Phase der generellen Missachtung fanden lange Zeit fast ausschließlich seine zahlreichen Kompositionen für Amateure und Dilettanten Aufmerksamkeit. Generationen von Laienmusikern haben Telemann als einen versierten, zugleich aber eher harmlosen Meister der Hausmusik kennengelernt, während seine großen, ernsthaften Werke weitgehend vernachlässigt wurden. Erst spät nahmen sich die Virtuosen des anderen, man möchte sagen: des ‚echten‘ Telemann an, legten Musikforscher – allen voran die verdienstvollen Mitarbeiter des Telemann-Zentrums in Magdeburg – mit der Erschließung und Aufarbeitung des beeindruckenden Gesamtschaffens die Grundlage für eine gerechte Beurteilung dieses Komponisten, dessen Ruhm zu seinen Lebzeiten in ganz Europa strahlte.

In seiner langen Schaffenszeit – als Student in Leipzig, als Kapellmeister in Sorau und Eisenach und schließlich als Musikdirektor in Frankfurt und Hamburg – hat sich der Komponist mit einer Vielzahl von musikalischen Gattungen, Stilen und Aufführungsbedingungen auseinandergesetzt, die er geschickt in eine Fülle von Werken integrierte. Die vorliegende CD stellt eine Auswahl von konzertierenden Instrumentalstücken vor, die den schier unerschöpflichen Ideenreichtum von Telemanns Musik demonstrieren.

Telemann selbst hat in seiner Autobiographie von 1718 ausgiebig über seine Arbeit mit der Eisenacher Hofkapelle berichtet, der er vier Jahre zunächst als Konzert- und sodann als Kapellmeister vorstand. Da das Ensemble – wie seinerzeit viele mitteldeutsche Hoforchester – in erster Linie die französische Musik pflegte, schuf er in dieser Zeit zahlreiche Ouvertüren-Suiten. Grundsätzlich war die Beschränkung auf eine Gattung jedoch nicht Telemanns Sache: „Alldieweil aber die Veränderung belustiget, so machte mich auch über Concerte her. Hiervon muß bekennen, daß sie mir niehmals recht von Hertzen gegangen sind, ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe [...]. Zum wenigsten ist dieses wahr, daß sie mehrentheils nach Franckreich riechen. [...] Hingegen fand eine bessere Neigung zu Sonaten, deren ich von 2. 3. biß 8. à 9. Partien ein grosse Anzahl verfertigt. Besonders aber hat man mich überreden wollen, die Trio wiesen meine beste Stärke, weil ich sie so einrichtete, daß eine Stimme so viel zu arbeiten hätte, als die andre.“

Auch wenn wir Telemanns selbstkritisches Urteil über seine Konzerte heute nicht mehr teilen mögen, ist seine Behandlung der verschiedenen Gattungen bemerkenswert – französische Ouvertüren mit konzertierenden Instrumenten in der Art von italienischen Konzerten auf der einen Seite, italienische Konzerte, die „nach Frankreich riechen“ auf der anderen, und schließlich Sonaten mit Besetzungen, die an orchestrale Verhältnisse heranreichen. Seit seiner Eisenacher Zeit favorisierte Telemann eine Vermischung der vordem streng getrennten National- und Gattungsstile, verknüpfte unterschiedliche Formmodelle miteinander und schuf auf diese Weise ein unverwechselbares persönliches Idiom, in dem er Leichtigkeit und Tiefsinn sowie Eleganz und Expressivität auf höchst überzeugende Weise miteinander zu vereinigen wusste. Diese Eigenschaften begegnen uns in den hier eingespielten Werken auf Schritt und Tritt.

Die **Ouvertüre in h-Moll für Violine, Streicher und Continuo TWV 55:h4** ist in einem offenbar auf Telemanns Veranlassung von einem Hamburger Kopisten geschriebenen Stimmensatz überliefert, der heute in der Musiksammlung der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek aufbewahrt wird. Wahrscheinlich sandte Telemann das Werk seinem Freund Johann Georg Pisendel, dem Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle, allerdings mit einer Auflage, die der Empfänger auf der Titelseite festgehalten hat: „fatto per un altro e così non devo comunicare nisuno“ („Für jemand anderen gemacht; deshalb darf ich es niemandem mitteilen“). Wer der eigentliche Auftraggeber des Werks gewesen sein mag, ist nicht bekannt, doch offensichtlich handelte es sich um einen fähigen Geiger.

In der siebensätzigen h-Moll-Ouvertüre wird die melancholische Grundstimmung mittels ironischer Brechungen schrittweise aufgehellt. Auf den ersten Kopfsatz folgt eine leichtfüßige Gavotte, die in ihrem Mittelteil die virtuoson Figuretionen der Solovioline in das abgezirkelte Ebenmaß der viertaktigen Perioden einhegt. Die würdevolle Loure mit ihren aufs Äußerste verkürzten Soli leitet über zu der ungezügelt flinken „Régouissance“. Ob sich hinter den programmatischen Titeln der Sätze „La Bravoure“ (Satz 5) und „Rodomontate“ (Satz 7) eine spezifische Bedeutung verbirgt, wissen wir nicht. Rodomonte ist eine immer prahlende, wichtigtuerische Gestalt aus Ariosts Versepos „Orlando furioso“, dessen Name zu einem Terminus für Großtuererei wurde. In der Tat bildet die Prahlerie des Schlusssatzes einen merkwürdigen Kontrast zu der in Satz 5 apostrophierten „Tapferkeit“. Zwischen diesen beiden Sätzen steht ein elegantes Menuett mit einem Trio in der überirdischen Tonart H-Dur.

Anfang der 1730er Jahre stand Telemann auf der Höhe seines Ruhms. Auch wenn er sich seit Jahren vor allem mit der Gattung der Kirchenkantate beschäftigte, fand er immer wieder Zeit für die Komposition anspruchsvoller Kammermusik. Offensichtlich war er sich seiner über lange Jahre konstanten außergewöhnlichen Produktivität durchaus bewusst. Im Vorwort seines 1728 erschienenen *Getreuen Music-Meisters* kommentiert er, er habe sich stets „einiger massen darauf verlassen“ können, „daß mich die Noten bisher fast sobald gesucht, als ich mich nach ihnen umgesehen“.

1733 veröffentlichte Telemann im Selbstverlag seine zwölf *Fantaisies à Traversière sans Basse*. Das Komponieren für ein unbegleitetes Melodie-Instrument birgt grundsätzlich ein satztechnisches Problem: Wie kann in einer einzelnen Stimme ein implizites harmonisches Gerüst überzeugend dargestellt werden? Bei einem Melodieinstrument gelingt dies mittels rascher Registerwechsel, die den Eindruck einer immanenten Zwei- oder Dreistimmigkeit erzeugen. Die – in der vorliegenden Aufnahme von einer Violine ausgeführte – **Fantasie in h-Moll TWV 40:4** zeigt exemplarisch wie meisterhaft Telemann diese Kunst beherrscht hat. Der zweiteilige erste Satz (Largo/Vivace) arbeitet mit Dreiklangbrechungen und Sprüngen, die sich im Kopf des Hörers zu sinnvollen harmonischen Fortschreitungen zusammensetzen. Nach demselben Prinzip ist das abschließende Allegro gestaltet, das den Charakter einer Gigue annimmt.

Wie die Ouvertüre vermischt auch die **Sonata in D-Dur für Trompete, 2 Violinen, Viola und Continuo TWV 44:1** Aspekte verschiedener Gattungen und untergräbt damit traditionelle Hörerwartungen; in den einzelnen Sonatensätzen finden sich sowohl konzertante Züge als auch tänzerische Elemente. Hinter der einleitenden Sinfonia verbirgt sich eine Chaconne en rondeau, deren Refrain an die Ritornell-Struktur eines Konzerts erinnert. Die Anlehnung an diese französische Tanzform ist auch insofern bemerkenswert, als die Chaconne in der Regel als feierlicher Finalsatz von Suiten und Opernaktten eingesetzt wird, hier hingegen als Kopfsatz eines konzertartigen Gebildes dient. Das Largo entspricht mit den dialogisch alternierenden Violinen noch am ehesten den Konventionen eines italienischen Ensemblewerks, während das Finale den Charakter und die Rhythmik einer kecken Bourrée annimmt.

Das **Konzert in a-Moll für Violine, Streicher und Continuo TWV 51:a1** greift den viersätzigen Formplan einer Sonata da chiesa auf, allerdings füllt der Komponist die Sätze mit unerwarteten Inhalten. Das einleitende Adagio wirkt wie eine große Opernszene, in der die vom Schicksal heimgesuchte tragische Heldin einen von den Ripien-Streichern begleiteten ergreifenden Klagegesang anstimmt. Telemann treibt die Annäherung an vokale Vorbilder hier so weit, dass er beim ersten Auftritt der imaginierten Heroin die aus Arien der Zeit vertraute „Devis“ (den auf wenige Noten verkürzten Beginn des Vokalteils) nachbildet. Das nachfolgende Allegro spielt keck mit den Konventionen von Ritornell und Episode. Die sonst eher solistisch hervorstechende konzertierende Violine ist subtil in den musikalischen Dialog des Ensembles integriert. Das wilde Treiben mündet ohne Zäsur in ein kurzes Adagio, das den solistischen Klagegesang wieder aufgreift. Im abschließenden Presto hinterfragt Telemann die Konzertform ein weiteres Mal: Die zweiteilige Repriseform scheint eher einem Suitensatz zu entsprechen und am Anfang der beiden Abschnitte ist die Hierarchie der Partien vertauscht – die konzertierende Violine begleitet hier zur Abwechslung einmal die erste Ripien-Violine.

Der zweistimmige **Kanon in e-Moll TWV Anh. 40:103** galt lange Zeit als ein Werk Telemanns, da er sich am Ende einer Abschrift von dessen 1738 in Paris veröffentlichten Kanonischen Sonaten befindet. Tatsächlich stammt das Stück aber von Johann Joachim Quantz (1697-1773) – es handelt sich um das Finale des abschließenden Duets aus dessen *Sei Duetti a due Flauti Traversi*, die 1759 in Berlin erschienen. Die Fehlzuschreibung war umso plausibler, als Quantz für seine Stücke die – seinerzeit sehr geschätzten – Duette Telemanns zum Vorbild nahm. Die besondere kompositionstechnische Herausforderung liegt hier in der Kunst des Weglassens. Nach einer besonders von der Berliner Musikästhetik propagierten Ansicht beherrscht nur der wirklich die intrikatsten Geheimnisse von Harmonie und Kontrapunkt, der sie unverhüllt im zweistimmigen Satz darstellen kann, ohne dass das Ohr den geringsten Mangel an Wohlklang und musikalischer Logik verspürt (J. P. Kirnberger). Das als „Canone infinito“ bezeichnete Werk nutzt in spielerisch-galanter Manier die Technik des doppelten Kontrapunkts in der Oktave und gelangt trotz der durch die strenge Nachahmung bedingten Zwänge zu einer ausgewogenen harmonischen Entwicklung.

Seinen Zeitgenossen galt Telemann als der „malende“ Komponist, wie kein anderer konnte er Naturlaute, Bilder und Situationen in musikalische Klangmalereien umsetzen. Ein Beispiel hierfür ist das in der Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgischen Musikbibliothek im westfälischen Rheda überlieferte **Konzert in A-Dur für Violine, fünfstimmiges Streichorchester und Continuo TWV 51:A4**. Auf dem Umschlag heißt es zu diesem Werk: „Imitiert die Reeling“. Mit „Reling“ ist laut Grimms *Wörterbuch der deutschen Sprache* ein „Sumpf- oder Teichfrosch“ gemeint, „so im Frühling und Sommer in den unsaubern Pfützen sitzt und singt“. Der Name Reling (oder auch Roeling) leitet sich von dem Verb „röcheln“ ab und bezeichnet den „ihm eigenen Ton“. Das eindrucksvolle Froschkonzert entfaltet sich insbesondere im ersten Satz, wo es mit dem Bariolage-Spiel der Solo-Violine beginnt und nach und nach sämtliche Streicher einbezieht. Unter dem Vorwand der naturalistischen Imitation des Amphibien-Gesangs entwirft Telemann hier große harmonische Flächen, die lediglich durch die Dynamik und die Lage der Akkorde klanglich differenziert werden. Eine umso stärkere Wirkung entfalten die anschließenden wuchtigen Akkordfortschreitungen. Im Adagio wird der Gesang der Frösche sodann durch sanfte Harmonien eingehegt, die an eine Pastorale erinnern. Gleichsam als Gegengewicht zu den Naturlauten erscheint am Schluss des Werks ein höfisches Menuett, das lediglich in seinem Mittelteil noch einmal etwas von der ungebändigten Wildheit des Kopfsatzes erahnen lässt.

Das bislang noch kaum erforschte private bürgerliche Musikleben Hamburgs scheint für Telemanns Schaffen von herausragender Bedeutung gewesen zu sein. Mit spürbarem Stolz schrieb er 1728, dass er sich „an einem Orte befinde, wo die Music gleichsam ihr Vaterland zu haben scheint, wo die höchsten und ansehnlichsten Personen die Ton-Kunst ihrer Aufmerksamkeit würdigen, wo verschiedene vornehme Familien Virtuosen und Virtuosen unter den ihrigen zehlen, wo so mancher geschickte Lehrling der Music die Hoffnung machet, daß sie hier beständig wohnen werde“. Die in den Hamburger Jahren erschienenen Werke zeichnen sich denn auch durch ihre unbändige Spielfreude und einen schier unerschöpflichen Reichtum an neuartigen Ideen aus. Diese vielversprechende Szene bediente Telemann mit seinem in regelmäßigen Lieferungen erschienenen *Getreuen Music-Meister*, in dem er Kammermusik und kleine Vokalstücke für die verschiedensten Besetzungen veröffentlichte. Unter diesen Werken findet sich auch die **Suite für zwei Violinen ohne Bass in D-Dur TWV 40:108**, deren Satztitel auf den 1727 in Hamburg in deutscher Sprache veröffentlichten Roman *Des Capitains Lemuel Gulliver Reisen in unterschiedliche entfernte und unbekante Länder* von Jonathan Swift anspielen. Auf eine „Intrada“ folgt eine „Lilliputsche Chaconne“, die die Zwergenhaftigkeit der Liliputaner mit kleinsten Notenwerten und der Taktangabe 3/32 darstellt. Die Riesen des Landes Brobdingnag begegnen uns in der „Brobdingnagischen Gigue“ mit ihrer abenteuerlichen Taktart 24/1. Der vierte Satz, „Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern“, bezieht sich auf die Einwohner der Insel Laputa, die von ihren Gedankenspielen derart eingenommen sind, dass sie den Kopf zur Seite neigen und mit einem Auge nach innen, mit dem anderen nach oben blicken. Da sie selbst ihre Außenwelt nicht wahrnehmen, haben sie Diener, die ihnen mit einer Klatsche auf Ohren und Mund schlagen, damit ihr Geist nicht zu weit abschweift. Der Schlusssatz bezieht sich auf Gullivers Reise zu den abscheulichen Yahoos und den freundlichen Houyhnhnms; Telemann vereinigt die beiden gegensätzlichen Charaktere, indem er die erste Violine eine „Loure der gesitteten Houyhnhnms“ spielen lässt, der zweiten hingegen eine „Furie der unartigen Yahoos“ zuweist.

Über die Entstehungsgeschichte des **Konzerts in D-Dur für Trompete, Violine, Violoncello, Streicher und Continuo TWV 53:D5** ist nichts näher bekannt. Immerhin deuten die anspruchsvolle Violinpartie und die feierliche Besetzung des Werks auf einen besonderen Anlass. Manche Ähnlichkeiten erinnern an die großen Violinkonzerte, die der venezianische Priester und Geigenvirtuose Antonio Vivaldi zu hohen Kirchenfesten komponierte. Hier wie dort steht die Solo-Violine im Vordergrund, während die Trompete und das obligate Violoncello vor allem die Klangfarben des begleitenden Orchesters bereichern, das mit drei Ripien-Violinen und zwei Bratschen besonders üppig ausgestattet ist. Nur selten hat Telemann sich dem italienischen Konzertstil so sehr angenähert. Das einleitende Vivace enthält ein prächtiges Ritornell mit feierlichen punktierten Rhythmen und klarer Dreiklangsharmonik. In den Soli steigt die Violine mit sequenzierendem Figurenwerk bis in hohe Lagen auf oder brilliert mit virtuosem akkordischem Spiel. Im Adagio präsentiert sie hingegen eine weit ausgespannene Kantilene, die von den übrigen Streichern mit ausgehaltenen Akkorden oder lapidaren Unisono-Einwürfen begleitet wird (die Trompete schweigt in diesem Satz). Das abschließende Allegro kehrt zu der festlichen Stimmung des Kopfsatzes zurück, verleiht ihr jedoch mit der Wahl des tänzerischen 3/4-Takts ein etwas leichteres Flair.

PETER WOLLNY

## ISABELLE FAUST | AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN - Selected Discography

Available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Complete **Violin Concertos**  
**Sinfonia – Overture – Sonatas**  
*Isabelle Faust, violin, Xenia Löffler, oboe*  
2 CD HMM 902335.36

Complete **Brandenburg Concertos**  
*Isabelle Faust, violin, Antoine Tamestit, viola*  
2 CD HMM 902686.87

Complete **Orchestral Suites nos. 1-4**  
2 CD HMG 501578.79

**Die Kunst der Fuge** BWV 1080  
CD HMC 902064

**Triple Concerto** BWV 1044  
*Zvi Meniker, pianoforte*  
**Harpichord Concerto** BWV 1052  
*Raphael Alpermann, harpsichord*  
CD HMA 1951740



**Complete Sonatas & Partitas for solo violin**  
*Isabelle Faust, violin*  
CD HMC 902124  
CD HMC 902059

**Sonatas for violin & harpsichord**  
*Isabelle Faust, violin*  
*Kristian Bezuidenhout, harpsichord*  
2 CD HMM 902256.57



**LATEST RELEASE**  
**Sonatas for violin & basso continuo**  
*Isabelle Faust, violin*  
*Kristin von der Goltz, harpsichord*  
*Kristin von der Goltz, cello*  
CD HMM 902698



CARL PHILIPP EMANUEL BACH

**Symphonies** Wq. 174, 176, 177  
& Wq. 182/1-3-4-5  
**'From Berlin to Hamburg'**  
CD HMM 902317



**Oboe Concertos**  
**Symphonies** Wq. 180 & 181  
*Xenia Löffler, oboe*  
CD HMM 902601



**Organ Concertos** Wq. 34 & 182  
**Symphonie** Wq. 183  
*Christine Schornsheim, organ*  
CD HMC 901622



**Symphonies** Wq. 173, 178 & 179  
**Harpichord / Cello Concertos**  
*Raphael Alpermann, harpsichord*  
*Peter Bruns, violoncello*  
CD HMG 501711



JOHANN CHRISTIAN BACH  
**Symphonies & Concertos**  
C.P.E. BACH **Flute Concerto** Wq. 22  
*Raphael Alpermann, harpsichord*  
*Christoph Huntgeburth, flute*  
CD HMC 901803



GEORG PHILIPP TELEMANN  
**Viola Concertos**  
**Overtures – Fantasias**  
*Antoine Tamestit, viola*  
CD HMM 902342



**Concerti per molti stromenti**  
CD HMM 902261

**A Telemann Companion**  
*RIAS Kammerchor Berlin, Maurice Steger,*  
*René Jacobs, Georg Kallweit*  
7 CD Box Set HMX 2908781.87



The Akademie für Alte Musik Berlin would like to thank the



**harmonia mundi musique s.a.s.**

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : octobre 2024, Villa Siemens, Berlin (Allemagne)

Réalisation, direction artistique, montage et mixage : Michael Havenstein

Prise de son : Till Rotter

Accord clavecin : Erina Nishida

Photo : Marco Borggreve

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

**akamus.de**