

Doch die übernommenen „Gefäße“ einfach weiter zu benutzen, war Telemanns Sache nicht. Interessant ist, was er aus ihnen machte und zu welchen Mischformen er sie entwickelte. So gibt es u. a. „Concerti“, denen das Solo-Instrument fehlt, wie etwa beim d-Moll-Werk unseres Programms für zwei Violinen, Viola und Basso continuo; hier sind zwar konzertierende Phasen für die beiden Violinen durchaus vorhanden, aber sie rechtfertigen nicht eine kontrastierende Besetzung mit Solo-Instrumenten und „Tutti“, weshalb man die Bezeichnung „Ripienkonzerte“ für sie erfunden hat: Jedes Instrument kann wechselweise hervortreten. Die Frage, ob die Werke dieser Art mehrfach oder einfach zu besetzen sind, ist nicht leicht zu beantworten. Von Aufführung zu Aufführung, von Kapelle zu Kapelle wechselten damals die zur Verfügung stehenden Kräfte, das Spektrum der Funktionen reichte von häuslichem Musizieren bis hin zur fürstlichen Repräsentation, und der Komponist wird seinerseits mit verschiedenen klanglichen Varianten gerechnet haben. Das Ensemble „Musica Fiorita“ hat sich entschlossen, der einfachen Besetzung den Vorzug zu geben, den Bass aber, unter Berücksichtigung zeitgenössischer Hinweise aus dem erhaltenen Notenmaterial, mit einem Violone zu verstärken. Dass ein Generalbass-Instrument vorausgesetzt wird, bestätigt schon Johann Joachim Quantz (Berlin 1752): „Den Clavicymbal verstehe ich bey

allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey“

Das spielerische „Jonglieren“ mit den Formen ist aber nur möglich, wenn man von festen, klar umrissenen, verbindlichen Normen ausgehen kann, egal, ob es sich um Gattungen oder Nationalstile, Tänze oder „Tempo giusto“, Regeln der Rhetorik oder Tonarten-Charaktere handelt (oder um die Strukturen des Lebens und die Hierarchien in der Gesellschaft). Die überbordende Phantasie der Barock-Komponisten scheint ihre Ursachen gerade daher zu beziehen, dass sie von festen Systemen und Traditionen herausgefordert wird, dass sie Grenzen überwinden, neue Spielarten finden möchte. Strawinsky spricht genau dieses dialektische Verhältnis zwischen Limitationen und Kreativität an, wenn er in seiner *Musikalischen Poetik* (Paris 1945) sagt: „Wer mich eines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, umso mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.“

So gesehen, sind es vielleicht gerade die verbindlichen, Widerstand bildenden Grenzen der barocken Kunstauffassung, die jenen Reichtum an Formen, harmonischen Überraschungen, rhythmischer Frische und melodischer Phantasie hervorgebracht haben, die beim Hören dieser Musik bis heute eine Quelle der Freude sind.

Peter Reidemeister

Georg Philipp Telemann Musical Geography

It is hard to believe that there are still works by Georg Philipp Telemann which are "new" for the music scene of today, but only a handful of Telemann aficionados will be familiar with the *Musical Geography* recorded on this CD, even if they are aware of the existence of the *Singing Geography* as one of the composer's few works originating in his youth. The works contained on this recording are in themselves not new, but have been placed within a new context and in a new sequence, shedding fresh light on the individual pieces. The particular charm of this collection is its highly varied musical manifestation of the differences in national character while simultaneously highlighting the shared identity of the international community.

These charming pieces with original titles such as *France, Spain and Switzerland* originate from various instrumental suites by Telemann which were recompiled to form new collections of movements by the musicologist and editor Adolf Hoffmann in 1959. In his selection of *Musical Geography* as the title of this edition, he was inspired by the name of an original collection which Telemann had composed early in his career comprising 36 songs for voice and basso continuo entitled

Singende Geographie [Singing Geography]. This volume contained settings of texts from a kind of geographical textbook in verse form written by a certain Johann Christoph Losius (*Singing Geography, in which the core of this essential field of knowledge is set in German songs accompanied by comprehensive explanations from the latest findings with all sorts of useful knowledge about all parts of the world, presented for the purpose of further edification in a convenient handbook*, Hildesheim 1708). Hoffmann's intention in his own words was to provide an "instrumental counterpart" to Telemann's song collection (both editions were published by Möslers-Verlag, Wolfenbüttel) and he even adhered to the sequence of national and regional titles as in the volume of songs.

This song volume must have been originally created at least seven years prior to the issue of the printed volume of poems in 1708 (unfortunately without music), as Telemann attended the Hildesheim school Andreanum-Gymnasium, where the author of the texts J. Chr. Losius was headmaster; between 1697 and 1701: Telemann would therefore not have been more than 20 when he set the songs to music, but these brief movements

for voice and basso continuo already appear to encapsulate all his humour, his natural touch and his infinite creative imagination which would accompany him throughout the entire 60 years of his composing career.

Hoffmann's well-selected choice of instrumental movements adheres to two principles: on the one hand, he chooses pieces which had already received "programmatic" titles associated with different countries within their original context as movements of orchestral suites, for example *Les Turcs* = TWV 55:B5/3; *Les Suisses* = B5/4; *Les Portugais* = B5/6; *Les Allemands* = G4/3; *Les Janissaires* = D17/2, *Hanaquoise* = D3/6 and *Polonaise* = D13/6, although the term "Hanaken" [Hanaks] (for "Bohemia") was actually a name for a group of the population originating from Moravia rather than Bohemia, and the "Jannissaries" (for "Asia") was the term used to describe a military unit of soldiers in the Ottoman empire. On the other hand, he also assigned certain instrumental movements to the appropriate national categories according to particular associations and links with national characteristics such as a *Hornpipe* = g2/6 for "Scotland", *Les Flots* (waves) = A2/2 for the United Netherlands, a *Menuet* = B5/2 as a typical dance for France and a *Gigue* = D10/6 inspired by bagpipes for England/Scotland/Ireland based on a model from the *Singing Geography*. This selection

process has created a series of instrumental movements with a highly original variety of different characters and dance forms combined in new entities. The final movement of the *Singing Geography* based on the poem "Nun senkt euch, ihr Master" was not set to music by Telemann. On the strength of the verse metre and text association, Adolf Hoffmann selected the melody of *Nun ruhen alle Wälder* which fits the text and adopted the version of this chorale from Telemann's *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Liederbuch* (Hamburg 1730, p. 82, No. 163) which also provides the concluding movement of the *Musical Geography* on this CD.

In an autobiographical article written in 1740, Telemann related that he had played many instruments and explored their potential and limitations in his youth: "alongside clavier, violin and recorder," he also tried out "the oboe, traverse flute, shawm, viola da gamba etc, and also the double bass and quint trombone". A further characteristic of the young self-taught musician from Magdeburg was his insatiable curiosity for strange, unknown and challenging knowledge which he acquired through his own diligent method of "learning by doing". No teacher had equipped him with fixed opinions or sacrosanct priorities: Telemann's thirst for interesting and modern topics remained unquenched throughout his life. Just as linguistic talents are able to acquire

new idioms through listening, speaking and reading, Telemann succeeded in absorbing French, Italian and even Polish stylistic characteristics to prove to "native speakers" that he was able to speak their language "without an accent" as proficiently as they themselves. His success within this sphere was demonstrated for example by the great popularity of his compositions in the French style during his sojourn in France (1737/38), including the famous *Quadri* which were later known as *Paris Quartets*. Even then, the "Grande Nation" was not always so easy to please...

Telemann appears to have particularly admired two aspects of French music: firstly the art of characterisation which frequently also involved onomatopoeia and programme music and secondly the aspect of dance, i.e. the different movement types with their wide range of tempos. These two characteristics had been skilfully incorporated into the genre "overture suite" created by Lully.

Telemann was presumably attracted to the Italian style through its vitality, great contrasts and dramatic element. These traits were all present in the concerto form which provided further scope for experimentation. An extract from Telemann's autobiographical article dating from 1718 documents his effortless and even playful treatment of the foreign genres and forms: "In my delight of variety, (I) also pounced on the concertos."

This type of musical ability has no need of any struggle, "delight" is sufficient to release creative energy: Telemann as "homo ludens".

It was however not Telemann's intention simply to re-use these adopted "receptacles". It is interesting to see what he made of these forms and how he was able to develop new hybrid structures based on these genres. In numerous overtures, Telemann contrasts the string tutti with a concertino group of solo instruments, evoking associations with the Italian concerto grosso which has thrown up overblown terminological terms such as "concertante group suite" among analytical musicological circles. Conversely, some "concertos" by Telemann such as the work in D minor for two violins, viola and basso continuo in our programme have no specific solo instrument; while these compositions feature solo passages for the two violins, they certainly do not correspond to the conventional pattern of a concerto for solo instrument(s) and tutti and have led to the creation of the term "ripieno concertos" in which each instrument can periodically come to the fore in alternation. It is not easy to determine whether these types of work were to be performed purely with soloists, or with several instruments to a part. The available musical forces differed in each individual performance and musical formation and the works were intended for a wide range of purposes ranging from domestic

music-making to lavish representational functions and the composer presumably made allowance for the tonal variations in different performances. The ensemble Musica Fiorita decided to give priority to single instruments per part, but to reinforce the basso continuo line with a double bass in accordance to instructions contained in contemporary musical material surviving from this period. Johann Joachim Quantz (Berlin 1752) confirmed that a thoroughbass instrument was a permanent fixture: "It is a matter of course that a harpsichord is included in all instrumental ensembles whether small or large."

The playful juggling of forms is however only possible through the existence of fixed, clear-cut and dependable norms irrespective of the genre or musical style employed, dance forms, tempo giusto, rules of rhetoric or characters of specific keys (or the structure of life itself and the hierarchies of society). It appears

that the exuberant imagination of Baroque composers was especially nourished by the challenge of fixed systems and traditions, encouraging them to overcome limitations and discover new musical fields. Stravinsky homes in on this dialectic relationship between limitation and creativity in his *Poetics of Music* (Paris 1945): "Whoever robs me of a resistance robs me of a power. The more constraints are imposed, the more one frees oneself from the chains which shackle the spirit."

Viewed from this perspective, it is perhaps specifically the mandatory and resistance-generating limitations of the Baroque concept of art which produced this great abundance of forms, unexpected harmonic turns, rhythmic vitality and melodic imagination which have continued to be a source of joy to listeners right up to the present day.

Peter Reidemeister

Georg Philipp Telemann *Géographie sonore*

Difficile d'imaginer que la création de Georg Philipp Telemann recèle aujourd'hui encore des œuvres « nouvelles » aux oreilles du monde musical. Et pourtant, rares seront les connaisseurs de Telemann à avoir déjà entendu parler de la *Géographie sonore* qui fait l'objet de ce CD – même s'ils savent qu'il existe la *Géographie chantante*, l'une des quelques œuvres de jeunesse du compositeur. Les œuvres de ce programme ne sont pas nouvelles, c'est plutôt la manière dont elles sont réunies qui leur donne un sens nouveau et les révèle sous un jour différent. Elles possèdent un attrait particulier dans la mesure où elles expriment avec une grande diversité les différences des caractères nationaux par des moyens musicaux tout en soulignant les points communs faisant le lien entre les peuples.

Les charmantes compositions intitulées *France, Espagne, Suisse* proviennent de différentes suites instrumentales du compositeur et furent réunies en 1959 par le musicologue et éditeur Adolf Hoffmann en de nouvelles combinaisons. Le titre de *Géographie sonore* choisi pour cette édition s'inspire d'un recueil « original » intitulé *Géographie chantante* que Telemann avait composé dans ses jeunes années sous la forme de 36 mélodies

pour voix et basse continue. Les textes issus du manuel de géographie en rimes d'un certain Johann Christoph Losius y sont mis en musique (*Géographie chantante qui retient l'essence de cette science nécessaire en des mélodies claires et élaborée avec explications complémentaires des connaissances les plus actuelles avec toutes sortes d'avantages à travers toutes les parties du monde avec l'intention d'en faire une instruction et un manuel pratique*, Hildesheim, 1708). Selon ses propres mots, Hoffmann avait l'intention de créer un « pendant instrumental » au recueil de Telemann (il publia les deux éditions chez Mössler, Wolfenbüttel), suivant scrupuleusement le modèle vocal jusque dans la succession des titres de pays et de régions.

Ce modèle doit être antérieur d'au moins sept ans à l'édition imprimée des poèmes datant de 1708 (malheureusement sans musique), car Telemann fréquenta le lycée Andreanum d'Hildesheim – dont le recteur était le poète J. Chr. Losius – de 1697 à 1701 ; Telemann était tout au plus âgé de 20 ans au moment de la composition et pourtant, ces brèves pièces pour voix et basse continue contiennent déjà tout son humour, sa simplicité et son inépuisable imagination qui ne

devaient jamais l'abandonner tout au long des 60 années de sa vie de compositeur.

La sélection réussie qu'opère Hoffmann dans les compositions instrumentales obéit à deux principes : d'une part, il choisit celles qui possèdent déjà dans leur contexte original en tant que mouvements d'une suite d'orchestre des titres de pays dans le sens d'une « musique à programme », p. ex. *Les Turcs* = TWV 55:B5,3; *Les Suisses* = B5,4; *Les Portugais* = B5,6; *Les Allemands* = G4,3; *Les Janissaires* = D17,2; également *Hanaquoise* = D3,6 ou encore *Polonoise* = D13,6, les « Hanaquois » (pour « Bohême ») désignant une ethnie venant de Moravie plutôt que de Bohême et les janissaires (pour « Asie ») étant une troupe de soldats dans l'empire ottoman. D'autre part, il attribue le titre de pays souhaité aux compositions instrumentales qui reposent sur des associations et soulignent certains aspects des caractères nationaux, par exemple un *Hornpipe* = g2,6 pour l'Écosse, *Les Flots* = A2,2 pour les Provinces-Unies, un *Ménuet* = B5,2 comme essence de la danse pour la France ou encore une *Gigue* inspirée de la cornemuse = D10,6 pour Angleterre/Écosse/Irlande, tous inspirés du modèle de la *Géographie chantante*. Il en naît pour la succession des compositions instrumentales une variété très originale de caractères et de types de mouvements qui se marient en une nouvelle forme. Telemann n'a pas mis en musique le numéro de conclusion de la *Géographie chantante* sur

le poème « Nun senket euch, ihr Masten ». Pour des raisons de mètre et d'association textuelle, Adolf Hoffmann a doté le texte de la mélodie *Nun ruhen alle Wälder* et choisi la version du *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Liederbuch* [Livre de cantiques musical protestant presque général] de Telemann (Hamburg 1730, p. 82, n° 163) sur laquelle se réfère aussi la *Géographie sonore* de ce CD.

Comme il le rapporte dans son autobiographie de 1740, Telemann joua un grand nombre d'instruments dans sa jeunesse, sondant leurs possibilités et leurs limites : « en dehors du clavier, du violon et de la flûte », dit-il ... il avait encore eu en main « le hautbois, la flûte traversière, le chalumeau, la viole de gambe etc. jusqu'à la contrebasse et au trombone à la quinte ». Trait de caractère tout aussi typique du jeune autodidacte de Magdebourg : son insatiable curiosité de l'inconnu, de l'étranger, du défi qu'il faisait sien avec une assiduité dans le sens du « learning by doing ». Aucun professeur ne lui avait inculqué des jugements tout faits ou posé des priorités sacro-saintes et Telemann resta toute sa vie totalement ouvert à tout ce qui était intéressant, moderne. Comparable à des personnes très douées pour les langues pouvant assimiler en un temps record d'autres idiomes en écoutant, en parlant et en lisant, il saisissait les particularités stylistiques françaises, italiennes, polonaises même et voulait prouver aux « locuteurs natifs » qu'il était



"Perpetuum mobile" de TWV 55:D12

tout aussi capable qu'eux de maîtriser leur idiome musical pour le moins « sans accent ». Qu'il y soit parvenu, c'est ce que démontre p. ex. l'incroyable succès qu'il remporta lors de son séjour en France (1737/38) avec ses compositions dans le style français, dont les célèbres *Quadri* appelés plus tard *Quatuors parisiens*. Déjà à l'époque, la « Grande Nation » n'était pas si facile que cela à contenter ... Deux choses peuvent l'avoir séduit dans la musique française : d'abord l'art de la caractérisation qui comprenait souvent l'onomatopée

et la musique à programme et ensuite les danses, à savoir les différents mouvements, la riche variété des tempi. Deux qualités pouvant être idéalement mises à profit dans le genre créé par Lully de la suite d'ouvertures. Et il appréciait sans doute du style italien la force vitale, les contrastes, l'élément dramatique. La forme du concerto permettait d'expérimenter tous ces aspects. Une phrase de son autobiographie de 1718 montre la facilité déconcertante avec laquelle il contournait les genres et formes traditionnels : « Parce qu'il