



CD-1185 DIGITAL

G.P. Telemann

Overture & 3 Concertos

Dan Laurin recorder

Mark Caudle viola da gamba

Arte dei Suonatori



TELEMANN, Georg Philipp (1681-1767)

Overture (Suite) in A minor (Moeck) 30'58

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | I. Ouverture | 9'51 |
| [2] | II. Les Plaisirs. <i>Presto</i> – <i>Trio</i> | 3'08 |
| [3] | III. Air à l'Italien. <i>Largo</i> – <i>Allegro</i> – <i>da capo</i> | 7'12 |
| [4] | IV. Menuet I. Alternativement. (<i>Moderato</i>) – Menuet II – Menuet I <i>da capo</i> | 3'31 |
| [5] | V. Réjouissance. (<i>Presto</i>) <i>Viste</i> | 2'12 |
| [6] | VI. Passepied I (<i>Allegro</i>) – Passepied II (<i>Allegro</i>) – Passepied I <i>da capo</i> | 2'13 |
| [7] | VII. Polonaise (<i>Moderato</i>) – (Trio) – Polonaise <i>da capo</i> | 2'50 |
-

Concerto in F major (Bärenreiter) 13'25

- | | | |
|------|---|------|
| [8] | I. <i>Affettuoso</i> | 3'16 |
| [9] | II. <i>Allegro</i> | 3'42 |
| [10] | III. <i>Adagio</i> | 2'48 |
| [11] | IV. Menuett I – Menuett II – Menuett I <i>da capo</i> | 3'37 |
-

Concerto in A minor (Moeck) 14'29

for flauto dolce and viola da gamba

- | | | |
|------|--------------------|------|
| [12] | I. <i>Grave</i> | 3'51 |
| [13] | II. <i>Allegro</i> | 3'55 |
| [14] | III. <i>Dolce</i> | 3'16 |
| [15] | IV. <i>Allegro</i> | 3'27 |

Concerto in C major (Moeck)

16'48

16	I. <i>Allegretto</i>	3'47
17	II. <i>Allegro</i>	3'30
18	III. <i>Andante</i>	4'11
19	IV. Tempo di Minuet	5'16

Dan Laurin, recorder

Mark Caudle, viola da gamba (**12** - **15**)

Arte dei Suonatori

Violins:	Aureliusz Goliński, Jiřina Doubravská, Leszek Firek, Ewa Golińska, Marta Mamulska, Viola Szopa-Tomczyk
Violas:	Dymitr Olszewski, Joanna Michalak
Cellos:	Mark Caudle, Leszek Pelc [in <i>Concerto for Recorder and Viola da gamba</i> only]
Bass:	Stanisław Smółka
Harpsichord, Organ:	Joanna Boślak-Górniok

INSTRUMENTARIUM

Dan Laurin

F major Concerto and *Double Concerto*: Carved ivory alto recorder after Jacob Denner by Friedrich von Huene

C major Concerto: Alto recorder in G by Frederick G. Morgan

A minor Overture: Alto recorder after Jacob Denner by Frederick G. Morgan

Mark Caudle

Viola da gamba: Guy Derat, Paris 1980 after Nicholas Bertrand, Paris 1720.

‘And how would it be possible for me to remember everything that I have invented for strings and winds?’ **Georg Philipp Telemann** wrote despairingly in the last of his three autobiographies. When he was writing this text for his friend Mattheson’s chronicle of the greatest composers – living as well as dead – Telemann was at the peak of his reputation and fame. Adored by public and colleagues alike, in one of the most entertaining and intimate testimonies from a composer’s hand he wrote of the importance of music to him and of the importance of spreading its message. As a musical jack of all trades, Telemann’s reputation spread throughout Western Europe during a career lasting 75 years. A performer, teacher and composer, Telemann was famous from St. Petersburg to Lisbon, both among the *bourgeoisie* and at court. He was constantly interested in new forms of expression and was inspired by such disparate sounds as Polish bagpipes and bugles or the seabirds at Lake Alster in Hamburg.

On the surface Telemann’s life might seem to be a story of constant happiness and success, but a closer look at the facts paints a different picture. The freedom to compose was something that Telemann had to struggle for. He was born in a strict Lutheran *milieu*, and it was by no means self-evident that the young, fatherless boy should choose an artistic career – at least not to his nearest family. A precocious opera début ended in personal catastrophe for the thirteen-year-old. Puritan Lutherans sought out his mother and prophesied that her son would suffer a terrible fate as a clown, a tightrope walker and marmot-trainer (!) if he did not give up music: ‘No sooner said than done! They took away my scores, my instruments, and with them half of my life’, Telemann wrote of this event which he never forgot. Soon thereafter he was sent to a provincial boarding school as a punishment.

During his years at school Telemann was forbidden to devote himself to music, but he continued to compose secretly at night with the restless energy that seems to have been part of his character. Thus it was in violent opposition to his surroundings and with pangs of conscience that he composed. The first commercial successes naturally altered his situation, but discussions on the right to compose and listen to music at times assumed ideological proportions in Telemann’s writings. The independent artist was born.

Apart from a couple of traumatic lessons in German organ tablature – which, with its letters and rhythmic codes offers a rebus-type method of reading sheet music – Telemann was entirely self-taught. As he later noted: ‘Much more cheerful music was already res-

onating in my head', and after these '14 long days of torture' the teaching was discontinued and therewith his formal musical training. Telemann, now aged 12, never allowed himself to be taught music again.

Telemann suffered several personal tragedies during his lifetime: for example, his first wife died in childbirth after a year of marriage. 'Thus I saw you, me dear treasure, on the bier! Is it possible that I can still breathe in my pain?' the widower wrote, and devoted himself with manic energy to the composition of cantatas, perhaps in order to forget his grief, perhaps to enter into a discussion with a grim God. He clearly felt that his wife's death was punishment for his having devoted too much attention to earthly passion: 'You alone are just, and I am deserving of punishment, because I loved my blessed wife more than I loved you'. His second marriage was also problematic, for his second wife was addicted to gambling and she would have driven the family into bankruptcy if the citizens of Hamburg had not organized a collection in order to cover the debts. Love was evidently a difficult business.

In 1705 Telemann became court composer to Count Erdmann II von Promnitz at his newly established court in Sorau (Żary). Von Promnitz had just returned from France, and his impressions from the customary educational journey to Europe's leading cultural centres were overwhelming. *Le Roi soleil* was surrounded by music from the hour of his morning toilet via the stables to dinnertime, so why should not Sorau become the equal of Paris? Count von Promnitz introduced Telemann to the music of Lully and Campra. And Telemann, of course, started composing like a madman: within two years he had produced 200 overtures in the French style. But for Telemann there was another event of greater artistic importance. The court moved for a period to Plesse (Pszczyna), a town in Upper Silesia. Here, and on visits to Cracow, Telemann became familiar with Polish and Chanasian music 'in its true, Barbarian beauty', as he wrote. Telemann studied this folk music and its performers with empirical thoroughness in the inns and, in 1740, Telemann included a lively description in his autobiography:

'At the simpler inns music was performed on a fiddle fixed round the waist and tuned a third higher than usual, which could drown half a dozen normal fiddles. On one occasion I heard 36 bagpipes and eight fiddles playing at the same time. You can hardly imagine the wonderful ideas that these bagpipes and fiddles invented when they were resting during the dancing. A careful listener would receive enough inspiration in the course of eight days to last for a lifetime.'

The educational ideas that reigned during Telemann's lifetime were characterized by the early Enlightenment. Encyclopædic knowledge was aided by an ever improving printing technique that gave an increasingly curious middle class access to it as, with constant educative efforts, they worked their way up in a society that was increasingly giving priority to ability rather than birth. The new discoveries of foreign continents and cultures placed mankind in a complex world in which earlier ideas about man's natural origin and place in the universe were gradually being called into question.

All the new knowledge that was produced by science naturally led to friction with another institution that had always claimed absolute certainty, namely the Church. In rational philosophy, whose foremost exponent Descartes had long since left this earthly life, attempts were made to bind together the different systems of knowledge and theology, but every new scientific discovery called into question the beliefs that had dominated for a thousand years. At the same time there were attempts from other directions to undermine the cultural notion of the Enlightenment that it should at all be possible to define universal rules that would be applicable to all people for all of time regardless of place. Thus philosophers like Vico maintain that mankind can only have knowledge about such things as he has produced himself, and that scientific observations do not contribute to truth, since truth can only be understood by the person who is united with it: 'The rule and criterion of truth is to have made it'. It is in this spiritual climate that mankind as creator comes increasingly to play a major part, and it is in this environment that Telemann steps out as what one might call the first modern artist.

New musical forms followed as the baroque era progressed, so new that one did not know what to call them. The heroic part was played by the sonata, the favourite offspring of the baroque. The term 'sonata', 'something that sounds', is almost laughably imprecise; perhaps it was felt that a start had been made in investigating an idea and form that could, quite simply, not be given a name – yet. For the new type of artist, the modern artist who dictated his own terms, instrumental music acted as a catalyst. Freed from the demands of the text to be described or the required rituals of religion, the sonata broke new ground in the æsthetic field; its structural freedom encouraged experiment. The old-fashioned forms gave way to new constructions such as *Affektlehre* and encouraged greater freedom of musical expression. Subjectivity was the motto – but guided by good taste, *le bon goût*. Music is now everything. It has become sufficient in itself, become abstract, its own norm. In

pictorial art, as we know, we had to wait until the twentieth century for Duchamp to make art out of the work of art itself.

Parallel with the increased economic strength of the *bourgeoisie* and the beginnings of the public concert institutions came a growing consumption of cultural artefacts. Telemann was not slow to see the inherent financial possibilities. In an attempt to protect his rights as author with something similar to the copyright of our day, he first wrote the music, then engraved the printing plates and distributed the music by a subscription system. In this way he gained control of the printed work and its production.

The works included on this record show a composer who was at home in the most commonly used forms of instrumental music in the baroque era: the suite and the four-movement church sonata. The *Overture (Suite) in A minor* is characterized by an ambitious structure which, with its constant changes of mood and contrasting movements, is highly dramatic and serious. The entire register of the recorder and its full expressivity are displayed with great expertise and love – it was, of course, the first instrument that Telemann learned to play. Telemann skilfully balances the characteristics of the different movements. The mighty harmonies of the *Overture* and the punchy bass line frame a subtle fugato with a playful counterpoint, while the concluding *Polonaise* directs one's thoughts to Telemann's years with von Promnitz. Most experimental is, perhaps, the *Air à l'Italien* with its different tempi.

The two concertos are, outwardly, formed around the same Italian mould – but the richness of variety is without limits. The four-movement church sonata form is, thus, not constricting; rather, the composer seems to find inspiration in the challenge of discovering something as yet undiscovered within the concentration of a given form.

The *Concerto in F major* is a contemporary transposition of a concerto for *flauto traverso*. The range is extremely large (two and a half octaves) and the writing is highly virtuosic. The *tremoli* of the second movement seem taken direct from the thunderstorms of the operatic stage. The breathless third movement's *ostinato* figure leads one's thoughts to Fate and the Wheel of Life, and this is countered by an extraordinarily naïve minuet with variations to brighten our mood.

The *Concerto in C major* 'feels' more modern with asymmetrical phrases and a strange harmonic language in the bass. The string treatment in the bright opening movement surprises with *pizzicati* and brief articulation. The continuo seems less important than in the *F major Concerto*: the soloist is generally accompanied by the viola and the two violin

parts. A strange feature is the number of high F sharps in the solo part. (I have, therefore, chosen to play the concerto on a treble recorder in G, which sounds in C major when played with the fingerings for B flat major.)

The *Double Concerto in A minor* is a typical representative of the fusional style with elements of folk music of which Telemann, more than any other, is the exponent. The constantly curious cosmopolitan, composer and educator took a giant step and brought popular music into the rigorous system of rules that governed notated music. 'Since that time [in Poland] I have written various large concertos and trios in this style which I have dressed in an Italian coat with alternating *adagios* and *allegros*.' He does this not as a gimmick, not to quench the thirst for the exotic of the luxury tourist, but with empathy and love for the music and the musicians that have so captivated him.

The treatment of the instruments is, of course, balanced so that neither of the two soloists shines at the expense of the other. The high register of the viola da gamba is used assiduously, which suits the somewhat heavier and more robust construction of the German instrument excellently. The work is broadly conceived with a first movement that is similar to a French overture, an Italian firework display in the second movement, a German Christmas carol as the pastoral third movement and a Polish dance band that really swings in the finale.

One can hardly overestimate the importance of Georg Philipp Telemann to his contemporaries since he became the first modern artist to emulate today's artists – like Prince – who have complete control of their works and their creativity. He was also one of the first composers to interest himself in folk music and to succeed in integrating his own compositions into a sort of 'world music'. Telemann left behind one of the largest *œuvres* known to music. As Mattheson writes in a celebratory poem: 'Doch frag' ich auch mit Billigkeit: Woher nähmst du die Zeit?' ('And yet I ask myself justly: where would you find the time?')

© **Dan Laurin 2002**

In recent years the recorder virtuoso **Dan Laurin** has performed in most parts of the world. Tours to the USA, Japan and Australia as well as appearances in the major European musical centres have confirmed his reputation as one of the most interesting – and sometimes controversial – performers on his instrument. His efforts to rediscover the sonic possibilities of the recorder have resulted in a technical facility and a style of playing that

have won him numerous awards including a Swedish Grammy and the Society of Swedish Composers' prize for the best interpretation of contemporary Swedish music. A lengthy collaboration with the Australian instrument maker Frederick Morgan resulted in a succession of reconstructions of instruments from earlier times, and this has greatly enriched the world of recorder music. Special mention should be made here of the instrument that was designed specifically for Dan Laurin's recording of Jacob van Eyck's monumental *Der Fluyten Lust-hof* (BIS-CD-775/780), the largest work ever written for a wind instrument. Besides working with early music, Dan Laurin has also premièred numerous works by Swedish and other composers. His efforts to broaden the repertoire and to gain for the recorder the status of a concert instrument together with a large orchestra has resulted in several concertos that are already considered classics. Dan Laurin is professor of the recorder and teaches at Stockholm's Royal University College of Music. He is a member of the Royal Swedish Academy of Music and in 2001 he received the medal 'Litteris et Artibus' from the King of Sweden.

The orchestra **Arte dei Suonatori** was formed in Poznań, Poland, in 1993 by the violin players Ewa and Aureliusz Goliński, and collected a group of young and highly talented Polish period-instrument performers. At the core of the group are Polish string and continuo players, joined by international wind players and singers when necessary. In October 1998, after five years of less regular activities, the orchestra's leaders, together with the lawyer, philosopher and editor of the early music magazine *Canor* Cezary Zych, initiated an extensive series of early music events called 'Early Music – Persona Grata. Endless festival'. The series is based on co-operation between the orchestra and famous artists from all over the world. Each month the orchestra and its guests present a new programme, performed in some of the most important Polish cultural centres and broadcast by Polish Radio. The festival has established itself quickly as one of the bravest and most original musical projects in Poland. Among the artists with whom Arte dei Suonatori have performed are Paul Goodwin, Micaela Comberti, Mark Caudle, Martin Gester, Hidemi Suzuki, Rachel Brown, Sirkka-Liisa Kaakinen, Gabriele Cassone, Eduardo Lopez Banzo, Davitt Moroney, Hille Perl, Veronika Skuplik, Alice Piérot, Alberto Rasi, Roberta Invernizzi, Monique Zanetti, Nele Gramss, Petra Noskaiova, Matthew White, Barthold Kuijken, Ryo Terakado, Reinhard Goebel, Olga Pasiecznik and Alexis Kossenko. Many of these

artistic contacts have evolved into closer and regular co-operation, as has been the case with the Swedish recorder player Dan Laurin.

Mark Caudle was born in England in 1953. Since 1974 he has been performing on the baroque violoncello and viola da gamba with most of the early music groups in London, including the Consort of Musick, the Taverner Players, the English Baroque Soloists, the Academy of Ancient Music, the Orchestra of the Sixteen, the Parley of Instruments, the Brandenburg Consort, the Kings Consort, the Gabrieli Consort and the St. James Baroque Players. In Poland, where he spends most of his time, he works with Concerto Polacco, Arte dei Suonatori and his own group Harmonia Parnassia besides performing solo recitals and concerti. Other engagements include performing as principal cellist with Concerto Copenhagen directed by Lars Ulrik Mortensen and directing more choral and orchestral concerts in Poland with Concerto Polacco as well as playing cello continuo for Roy Goodman in Handel's *Giulio Cesare* at Drottningholm in Sweden.

„Und wie wäre es möglich, mich alles zu erinnern, was ich zum Geigen und Blasen erfunden?“ – napisał w ostatniej ze swych trzech autobiografi zdesperowany **Georg Philipp Telemann**. W momencie, gdy pisał ją z myślą o publikacji w przygotowywanym przez swego przyjaciela, Johannesa Matthesona, leksykonie wielkich kompozytorów (współczesnych i dawnych), Telemann był u szczytu sławy. Uwielbiany zarówno przez publiczność, jak i kolegów, w jednym z najzabawniejszych i najintymniejszych świadectw, które wyszły spod jego ręki, pisał o znaczeniu, jakie miała dla niego muzyka i o jej przesłaniu. Reputacja Telemanna jako muzyka uniwersalnego w ciągu 75 lat jego kariery sięgnęła najodleglejszych zakątków Europy. Jako wykonawca, nauczyciel i kompozytor, Telemann był sławny wśród mieszczaństwa i arystokracji od Sankt Petersburga po Lizbonę. Interesował się ciągle nowymi formami wyrazu artystycznego i inspirował go dźwięki tak różne, jak polskie dudy, róg pocztowy czy świergot ptaków nad jeziorem Alster w Hamburgu.

Na pierwszy rzut oka życie Telemanna mogłoby wydać się nieprzerwanym pasmem sukcesów i szczęścia, ale wystarczy pochylić się nad nim nieco niżej, by odkryć fakty, które

nakreślał całkiem inny obraz. Kompozytorska wolność była czymś, o co Telemann musiał walczyć. Urodził się w środowisku ortodoksyjnie luterzańskim i nie było wcale czymś oczywistym, że młody, wychowujący się bez ojca chłopiec powinien wybrać karierę artysty – w każdym razie nie było to oczywiste dla jego najbliższej rodziny. Bardzo wczesny debiut operowy zakończył się dla trzynastolatka osobistą katastrofą. Purytańscy luteranie dotarli do jego matki i przepowiedzieli, że syna czeka przerażający los clowna, skoczka na linie albo tresera gryzoni, o ile natychmiast nie porzuci muzyki: „Gesagt, gethan! Mit wurden Noten, Instrumente, und mit ihnen das halbe Leben genommen“, jak Telemann pisał o tym wydarzeniu, które na zawsze utkwilo w jego pamięci. Wkrótce potem, za karę, został wysłany do prowincjonalnej szkoły z internatem.

W okresie spędzonym w szkole Telemannowi nie wolno było zajmować się muzyką, ale nocami, potajemnie, wciąż komponował z niewyczerpywalną energią, która, jak się wydaje, była nieodłączną częścią jego charakteru. Pozostawał więc w gwałtownej opozycji do swego otoczenia i z wyrzutami sumienia, że dopuszczał się rzeczy zakazanych. Pierwsze sukcesy komercyjne odmieniły oczywiście tę sytuację, ale kwestia prawa do komponowania i słuchania muzyki zajmuje w pismach Telemanna pozycję niemal ideologiczną. Narodził się artysta niezależny.

Jako kompozytor Telemann był samoukiem. Oprócz kilku traumatyzujących lekcji na temat niemieckich tabulatur organowych, które przy swoim zapisie literowym i kodach rytmicznych oferowały zbliżoną do odszyfrowywania rebusów metodę odczytywania muzyki, Telemann studiował muzykę samodzielnie. Jak napisał wiele lat później: „In meinem Kopffe spuckten schon muntre Töngens, als ich hörte“, i po tych „czternastu dniach tortur“ przerwał naukę, a tym samym formalne studia muzyczne. Telemann, liczący sobie wówczas lat 12, nigdy później nie był już niczym uczniem.

Telemann przeżył także kilka tragedii osobistych: jedną z nich była śmierć pierwszej żony, która zmarła w czasie połogu zaledwie rok po ślubie. „So sah ich dich mein lieber Schatz, auf einer Todtenbaare! Ists möglich, daß ich noch für Jammer athmen kann!“ – napisał wdowiec i z szaloną energią rzucił się do komponowania kantat, być może, by zapomnieć o swoim bólu, a być może, by wdać się w dyskusję z okrutnym Bogiem. Wyraźnie dawał wyraz przekonaniu, że śmierć żony była karą za to, że poświęcał zbyt dużo czasu ziemskim namiętnościom: „Allein, du bist gerecht; und ich der Strafe werth, Weil ich die Seilige mehr, als dich selbst, geliebet“. Również jego kolejne małżeństwo nie było wolne od

problemów, ponieważ druga żona była nałogową hazardzistką i doprowadziłaby rodzinę do bankructwa, gdyby nie mieszkańcy Hamburga, którzy zorganizowali publiczną składkę, by spłacić długi. Miłość okazała się trudną sprawą.

W roku 1705 Telemann został kompozytorem na służbie hrabiego Erdmanna von Promnitz w jego nowo wzniesionym dworze w Sorau (Żary). Von Promnitz powrócił właśnie z Francji i wciąż pozostawał pod wrażeniem przeżyć, jakich doznał w czasie swej typowo edukacyjnej podróży po wiodących ośrodkach kulturalnych Europy. Jeśli *Le Roi Soleil* otoczony był przez muzykę od swej porannej toalety, poprzez królewskie tajnie, aż do kolacji, to dlaczego Sorau nie miałoby dorównać pod tym względem Paryżowi? Hrabia von Promnitz zapoznał Telemanna z muzyką Lully'ego i Campri. Telemann zaś, co zrozumiałe, zaczął komponować jak szalony: w ciągu dwóch lat stworzył 200 uwertur w stylu francuskim. Jednak dla Telemanna inne wydarzenie miało większe znaczenie artystyczne. Dwór przeniósł się na pewien czas do Pszczyny na Górnym Śląsku. Tutaj, oraz w czasie wizyt w Krakowie, Telemann poznał muzykę polską w jej, jak pisał, „prawdziwym, dzikim pięknie”. Telemann poznawał muzykę ludową i jej wykonawców z empiryczną naocznością w lokalnych karczmach, a w roku 1740 do swojej autobiografii włączył żywy opis:

„W swej najprostszej postaci muzyka w karczmie wykonywana była na skrzypcach przymocowanych do talii muzyka sznurem i strojonych tercję wyżej niż normalnie, co mogło zagłuszyć pół tuzina normalnych skrzypiec. Jednego razu slyszalem 36 dudziarzy i 8 skrzypków grających jednocześnie. Trudno sobie wyobrazić cudowne pomysły, które przychodziły do głowy tym dudziarzom i skrzypkom, gdy tancerze odpoczywali. Uważny słuchacz mógł w ciągu 8 dni zdobyć tyle inspiracji, że starczyłyby mu na całe życie”.

Idee edukacyjne panujące za czasów Telemanna pozostawały pod wpływami wczesnego oświecenia. Wiedzy encyklopedycznej sprzyjała wciąż udoskonalana technika druku. Dzięki niej dostęp do wiedzy zyskiwała coraz bardziej zainteresowana światem klasa średnia, a w rezultacie pięła się w górę hierarchii społecznej, w której coraz bardziej liczyły się zdolności, a nie urodzenie. Odkrycia nowych kontynentów i kultur sprawiały, że ludzkość znajdowała się w skomplikowanym otoczeniu, w którym dawne idee dotyczące naturalnego pochodzenia i miejsca człowieka we wszechświecie były stopniowo kwestionowane.

Nowa wiedza naukowa prowadziła w sposób naturalny do spięcia z inną instytucją, która rościła sobie zawsze prawa do nieomylności, z Kościołem. W filozofii racjonalistycznej, której najsłynniejszy przedstawiciel, Kartezjusz, już dawno opuścił ziemski padół,

podejmowano próby powiązania ze sobą różnych systemów wiedzy i teologii, ale każde nowe odkrycie naukowe poddawało w wątpliwość wierzenia, które panowały od tysiąca lat. W tym samym czasie pojawiały się próby podważenia oświeceniowych poglądów głoszących, że jest możliwe zdefiniowanie uniwersalnych zasad, które można by stosować do ludzi niezależnie od tego, gdzie i kiedy żyli. Filozofowie tacy jak Vico utrzymywali, że rodzaj ludzki może posiadać wiedzę wyłącznie o rzeczach, które sam wytworzył oraz, że obserwacje naukowe wcale nie przyczyniają się do poznania prawdy, ponieważ prawda może zostać zrozumiana wyłącznie przez kogoś, kto jest z nią zjednoczony: „Zasadą i kryterium prawdy jest to, że została stworzona“. To w takim klimacie duchowym, wskazującym na człowieka jako twórcę o coraz większym znaczeniu, i w takim otoczeniu Telemann pojawia się jako ktoś, kogo moglibyśmy nazwać pierwszym artystą modernistycznym.

Wraz z rozwojem epoki baroku pojawiają się nowe formy muzyczne – tak nowe, że nie wiadomo, jak je nazwać. Szczególną rolę odegrała sonata – ulubiony owoc baroku. Termin „sonata“ – „coś co rozbrzmiewa“ – jest do bólu nieprecyzyjny; być może przeczuwano, że właśnie narodziła się idea i forma, które po prostu nie mogą póki co uzyskać właściwej nazwy. Dla artysty nowego typu, artysty modernistycznego, który sam określał zasady swojej twórczości, muzyka instrumentalna była katalizatorem. Uwolniona od wymogów tekstu, który trzeba było opracować muzycznie oraz od wymogów religijnego rytuału, sonata była nową głębią rozrzuconą na polu estetyki. Charakteryzująca ją swoboda strukturalna zachęcała do eksperymentów. Staromodne formy uitorwały drogę nowym konstrukcjom, takim jak *Affektlehre* i sprzyjały większej swobodzie ekspresji muzycznej. Mottem była subiektywność – ale subiektywność prowadzona przez dobry smak, *le bon goût*. Muzyka jest teraz wszystkim. Staje się samowystarczalna, staje się abstrakcyjna, staje się normą sama dla siebie. W sztukach przedstawieniowych, jak wiemy, będziemy musieli czekać aż do dwudziestego wieku, by Duchamp zrealizował ideę sztuki wychodzącej od dzieła sztuki.

Wraz z rosnącą potęgą ekonomiczną burżuazji oraz narodzinami instytucji koncertów publicznych postępowała coraz większa konsumpcja dóbr kultury. Telemann szybko dostrzegł tkwiące w tym możliwości finansowe. By chronić swoje prawa jako autora w sposób podobny do tego, jak dzisiaj chroni się prawa autorskie, najpierw pisał muzykę, przygotowywał matryce drukarskie, a następnie dystrybuował muzykę za pośrednictwem systemu subskrypcyjnego. W ten sposób uzyskiwał kontrolę nad wydrukowanym dziełem i procesem jego produkcji.

Utwory zawarte na niniejszej płycie ukazują kompozytora poruszającego się swobodnie wśród najpowszechniej stosowanych form muzyki instrumentalnej epoki baroku – suity oraz czteroczęściowej sonaty kościelnej. **Suita a-moll** charakteryzuje się ambitną strukturą, która poprzez ciągłe zmiany nastroju oraz skonstrastowanie części jest bardzo dramatyczna i poważna. Kompetentnie i z uczuciem ukazany jest tutaj cały rejestr i potencjał ekspresyjny fletu – a był to, oczywiście, pierwszy instrument, na którym Telemann nauczył się grać. Telemann umiejętnie kształtuje równowagę pomiędzy charakterem różnych części. Potężne harmonie *Uwertury* oraz punktowana linia basowa tworzą ramę dla subtelnego *fugato* z radosnym kontrapunktem, podczas gdy końcowy *Polonaise* kieruje nasze myśli ku latom spędzonym przez Telemanna na dworze von Promnitz. Jednak najbardziej eksperymentalny charakter ma prawdopodobnie *l'Air à l'Italien* ze swymi różnorodnymi tempami.

Dwa koncerty są pozornie skonstruowane wokół tego samego włoskiego wzorca – jednak bogactwo różnorodności nie zna w ich przypadku granic. Forma czteroczęściowej sonaty kościelnej nie stanowi zatem żadnego ograniczenia; przeciwnie, jak można sądzić, kompozytora inspiruje wyzwanie, jakim jest odkrywanie czegoś jeszcze nieodkrytego w obrębie dobrze znanej formy.

Koncert F-dur jest transkrypcją koncertu przeznaczonego oryginalnie na flet traverso. Skala jest niezwykle szeroka (dwie i pół oktawy), a partia solowa niezwykle wirtuozowska. Tremola z drugiej części sprawiają wrażenie, jakby wzięto je wprost ze spotykanych na barokowej scenie operowej efektów burzy z piorunami. Stała figura ostinatowa w trzeciej części prowadzi nasze myśli do filozoficznych zagadnień losu i koła fortuny, a towarzyszy jej wyjątkowo naiwny menuet z wariacjami, które rozjaśniają nasz nastrój.

Koncert C-dur sprawia wrażenie bardziej „nowoczesnego” zwłaszcza dzięki asymetrycznym frazom i dziwnemu językowi harmonicznemu w basie. Opracowanie najwyższego głosu smyczkowego w radosnej części pierwszej zaskakuje *pizzicati* i krótkimi artykulacjami. Continuo wydaje się mniej istotne niż w *koncercie F-dur*: soliście towarzyszą z reguły altówka i skrzypce. Dziwną cechą utworu jest duża liczba wysokich dźwięków fis w partii solowej. Dlatego też do wykonania tego koncertu wybrałem flet prosty sopranowy G, który gra w tonacji C-dur, jeśli zastosuje się aplikaturę właściwą dla tonacji B-dur.

Koncert podwójny a-moll jest typowym reprezentantem stylu „mieszanego” z elementami muzyki ludowej, którego Telemann, bardziej niż ktokolwiek inny, jest przedstawicielem. Nieustannie ciekawy świata kosmopolita, kompozytor i nauczyciel zrobił ogromnie wiele

dla wprowadzenia muzyki ludowej w ramy rygorystycznego systemu reguł, który rządzi muzyką zapisaną. „Od tego czasu [spędzonego w Polsce] napisałem różne duże koncerty i tria utrzymane w tym stylu, które odziałem we włoskie szaty, układając na zmianę *adagia* i *allegro*.“ Nie jest to ani tani chwyt, ani coś, co miałoby zaspokoić apetyt na egzotykę u przyzwyczajonego do luksusów turysty, ale rzecz wyrastająca z empatii oraz miłości dla muzyki i muzyków, którzy tak go zachwycili.

Instrumenty potraktowane są oczywiście równorzędnie, więc żaden z solistów nie popisuje się kosztem drugiego. Wysoki rejestr violi da gamba stosowany jest konsekwentnie, co doskonale odpowiada nieco ciężkawej i mocnej konstrukcji niemieckiego instrumentu. Dzieło pomyślane jest z rozmachem: pierwsza część zbliżona jest charakterem do francuskiej uwertury, w części drugiej następuje prawdziwa eksplozja włoskich fajerwerków, w pastoralnej części trzeciej pojawia się niemiecka kolęda, a w finale swinguje orkiestra rodem z polskiej karczmy.

Trudno nie docenić znaczenia Georga Philippa Telemanna dla współczesności, zwłaszcza, że stał się pierwszym nowoczesnym twórcą, który mógłby iść w zawody z dzisiejszymi artystami, takimi choćby jak Prince, którzy uzyskali pełną kontrolę nad swoimi dziełami i swoją twórczością. Był także jednym z pierwszych kompozytorów, którzy zainteresowali się muzyką ludową, i którym udało się uczynić ze swoich kompozycji swego rodzaju „world music“. Telemann pozostawił po sobie jedno z największych dzieł znanych historii muzyki. Jak w wychwalającym kompozytora poemacie pisze Mattheson: „Doch frag’ ich auch mit Billigkeit; Woher nämst du die Zeit?“

© *Dan Laurin 2002*

W ostatnich latach szwedzki flecista, **Dan Laurin**, występował niemal we wszystkich zakątkach świata. Tournee w USA, Japonii i Australii oraz występy w najważniejszych europejskich centrach muzycznych potwierdziły jego pozycję jednego z najciekawszych i niekiedy kontrowersyjnych artystów grających dzisiaj na fletach prostych. Starania zmierzające do odkrycia możliwości brzmieniowych fletu prostego zaowocowały swobodą techniczną i stylem gry, który przyniósł mu liczne nagrody, między innymi Grammy i nagrodę Stowarzyszenia Kompozytorów Szwedzkich za najlepszą interpretację szwedzkiej muzyki współczesnej. Wieloletnia współpraca z australijskim budowniczym fletów, Fredrickiem Morganem, doprowadziła do powstania całej serii rekonstrukcji dawnych instru-

mentów, które znacząco wzbogaciły świat muzyki fletowej. Szczególną uwagę warto zwrócić na instrument, który został przygotowany specjalnie na potrzeby nagrania monumentalnego zbioru *Der Fluyten Lust-hof* Jacoba van Eycka, największego dzieła, jakie kiedykolwiek napisano na instrument dęty. Dan Laurin nagrał je w całości jako pierwszy muzyk na świecie. Dan Laurin nie zajmuje się wyłącznie muzyką dawną i był autorem wielu premierowych wykonań dzieł kompozytorów współczesnych. Jego działania zmierzające do poszerzenia repertuaru przeznaczonego na flet prosty i zapewnienia mu statusu instrumentu koncertowego, któremu towarzyszyć może nawet orkiestra symfoniczna, doprowadziły do powstania kilku koncertów, które uważa się dzisiaj za pozycje klasyczne. Dan Laurin jest profesorem fletu prostego w Królewskim Konserwatorium Muzycznym w Sztokholmie. Jest członkiem Szwedzkiej Królewskiej Akademii Muzyki i w roku 2001 otrzymał z rąk króla Szwecji order „Litteris et Artibus“.

Orkiestra **Arte dei Suonatori** została założona w roku 1993 w Poznaniu przez skrzypków, Ewę i Aureliusza Golińskich, skupiając wokół siebie grupę młodych i bardzo utalentowanych polskich muzyków specjalizujących się w grze na instrumentach dawnych. Główną część zespołu stanowią polskie smyczki oraz continuo, do których dołączają w razie potrzeby muzycy zagraniczni, zwłaszcza instrumentalści grający na instrumentach dętych oraz śpiewacy. W październiku 1998, po pięciu latach mniej regularnej aktywności, założyciele orkiestry wraz z Cezarym Zychem, prawnikiem i filozofem, redaktorem naczelnym pisma *Canor*, zainicjowali zakrojony na bardzo szeroką skalę cykl projektów pod nazwą „Muzyka Dawna – Persona Grata. Festiwal bez końca“. Cykl oparty jest na współpracy orkiestry i słynnych artystów z całego świata. Każdego miesiąca orkiestra oraz jej goście prezentują nowy program i wykonują go w kilku polskich miastach. Festiwal szybko zyskał sobie miano jednego z najodważniejszych i najbardziej oryginalnych projektów muzycznych w Polsce. Wśród współpracowników Arte dei Suonatori są między innymi: Paul Goodwin, Micaela Comberti, Mark Caudle, Martin Gester, Hidemi Suzuki, Rachel Brown, Sirkka-Liisa Kaakinen, Gabriele Cassone, Eduardo Lopez Banzo, Davitt Moroney, Hille Perl, Veronika Skuplik, Alice Piérot, Alberto Rasi, Roberta Invernizzi, Monique Zanetti, Nele Gramss, Petra Noskaiova, Matthew White, Olga Pasiecznik, Alexis Kossenko, Barthold Kuijken, Ryo Terakado, Reinhard Goebel. Wiele z tych artystycznych kontaktów przekształciło się natychmiast w regularną współpracę, tak jak w przypadku szwedzkiego flecisty, Dana Laurina.

Mark Caudle urodził się w Anglii w roku 1953. Od roku 1974 grał na wiolonczeli barokowej oraz na violi da gamba z większością zespołów muzyki dawnej działających w Londynie. Koncertował i nagrywał z The Consort of Musick, The Taverner Players, The English Baroque Soloists, The Academy of Ancient Music, the Orchestra of the Sixteen, the Parley of Instruments, The Brandenburg Consort, The Kings Consort, The Gabrieli Consort oraz St. James Baroque Players. W Polsce, gdzie spędza większość czasu, współpracuje z Concerto Polacco, Arte dei Suonatori oraz prowadzi własny zespół Harmonia Parnassia, a także występuje solo. W 2001 został zaproszony jako pierwszy wiolonczelista do regularnej współpracy z kierowaną przez Larsa Ulrika Mortensena orkiestrą Concerto Copenhagen, a także do poprowadzenia w Polsce instrumentalnych i wokalnych koncertów zespołu Concerto Polacco. W szwedzkim Drottningholmie realizował partię continuo w przedstawieniach *Juliusza Cezara* Handla pod dyktando Roya Goodmana.

„Und wie wäre es möglich, mich alles dessen zu erinnern, was ich zum Geigen und Blasen erfunden?“ schrieb ein verzweifelter **Georg Philipp Telemann** im letzten seiner drei Lebensläufe. Als er dies für das große Komponistenlexikon seines Freundes Mattheson schrieb, war Telemann auf der Höhe seines Ruhms. Von Publikum wie Kollegen gleichermaßen bewundert, berichtete er in einem der unterhaltendsten und persönlichsten Zeugnisse aus Komponistenhand von der Bedeutung, die die Musik für ihn hatte, und von der Wichtigkeit, ihre Botschaft zu verbreiten. Der Ruf dieses Allround-Musikers verbreitete sich während einer Karriere, die 75 Jahre währte, in ganz Westeuropa. Als Interpret, Lehrer und Komponist war Telemann bei Hofe wie im Bürgertum berühmt, von St. Petersburg bis Lissabon. Ständig war er an neuen Ausdrucksformen interessiert und ließ sich von so unterschiedlichen Klängen wie denjenigen der polnischen Dudelsäcke und Hörner oder der Vögel der Alster-Seen in Hamburg inspirieren.

Oberflächlich gesehen, könnte Telemanns Leben als eine Geschichte ununterbrochenen Glücks und Erfolgs erscheinen; blickt man indes genauer auf die Tatsachen, so ergibt sich ein anderes Bild. Den Komponistenberuf hatte er sich erkämpfen müssen. Er war in ein strenges protestantisches Umfeld hineingeboren worden; daß der vaterlose Junge eine künstlerische Laufbahn würde einschlagen werden, war alles andere als selbstverständlich

– wenigstens für den engsten Familienkreis. Eine frühreife Oper führte den Dreizehnjährigen in eine persönliche Katastrophe. Puritanische Protestanten nahmen seine Mutter beiseite und prophezeiten, ihr Sohn werde ein schreckliches Schicksal als Gaukler, Seiltänzer und „Murmeltierführer“(!) erleiden, wenn er die Musik nicht aufgebe: „Gesagt, gethan! mir wurden Noten, Instrumente, und mit ihnen das halbe Leben genommen“, schrieb Telemann über dieses Ereignis, das er nie vergessen sollte. Bald darauf kam er zur Strafe in ein Internat auf dem Lande.

Während seiner Schuljahre war es ihm verboten, sich mit Musik zu beschäftigen, doch er komponierte weiter, heimlich, des Nachts, mit der rastlosen Energie, die seinem Charakter eigen gewesen zu sein scheint. Komponieren war mithin nur im Widerstand zu seiner Umgebung und unter Gewissensbissen möglich. Die ersten kommerziellen Erfolge änderten seine Lage selbstverständlich; Erörterungen über das Recht zu komponieren und Musik zu hören aber nehmen in Telemanns Schriften mitunter ideologische Ausmaße an. Der unabhängige Künstler war geboren.

Als Komponist war Telemann Autodidakt – von einigen traumatischen Unterrichtsstunden in deutscher Orgeltabulatur abgesehen, die mit ihren Buchstaben und rhythmischen Chiffren eine Art Bilderrätsel darstellt. Wie er später schrieb: „In meinem Kopfe spuckten schon muntre Töngens, als ich hörte“; nach dieser „vierzehntägigen Marter“ wurde der Unterricht abgebrochen – und damit seine formale musikalische Ausbildung. Telemann, damals gerade 12 Jahre alt, ließ sich fortan nicht mehr unterrichten.

Telemann erlitt einige persönliche Schicksalsschläge in seinem Leben: Ein Jahr nach der Hochzeit starb seine erste Frau im Kindbett. „So sah ich dich mein lieber Schatz, auf einer Todtenbaare! Ists möglich, daß ich noch für Jammer athmen kann!“, schrieb der Witwer und begann auf manische Weise, Kantaten zu komponieren – vielleicht, um seinen Schmerz zu vergessen, vielleicht aber auch, um sich mit einem grausamen Gott auseinanderzusetzen. Er fühlte deutlich, daß der Tod seiner Frau die Bestrafung dafür war, daß er den irdischen Leidenschaften zu viel Aufmerksamkeit geschenkt hatte: „Allein, du bist gerecht; und ich der Strafe werth, Weil ich die Selige mehr, als dich selbst, geliebet“. Auch seine zweite Ehe war problematisch, weil seine Frau eine Spielerin war, die die Familie in den Bankrott getrieben hätte, hätten die Hamburger Bürger nicht Geld gesammelt, um die Schulden zu begleichen. Liebe war offenkundig eine schwierige Angelegenheit.

1705 wurde Telemann Hofkomponist bei Graf Erdmann II. von Promnitz an seinem

neu errichteten Hof in Sorau (Zary). Von Promnitz war gerade erst aus Frankreich zurückgekehrt, und die Eindrücke, die er bei der obligatorischen Bildungsreise in die führenden Hauptstädte Europas gewonnen hatte, waren überwältigend gewesen. *Le Roi soleil* war von der Morgentoilette über den Ausritt bis zum Abendessen von Musik umgeben – warum also sollte Sorau es Versailles nicht gleichtun? Graf von Promnitz brachte Telemann mit der Musik von Lully und Campra in Kontakt. Und natürlich begann Telemann wie ein Wahnsinniger zu komponieren: Innerhalb von zwei Jahren entstanden 200 Overtüren im französischen Stil. Doch gab es für Telemann noch ein Ereignis von größerer künstlerischer Bedeutung. Der Hof ging für eine Weile nach Plesse (Pszczyna), eine Stadt in Oberschlesien. Hier (und bei Besuchen in Krakau) wurde Telemann mit der polnischen und hanakischen Musik „in ihrer“, so Telemann, „wahren barbarischen Schönheit“ vertraut. Telemann studierte diese Volksmusik und ihre Interpreten mit empirischer Gründlichkeit in den Wirtshäusern und berichtete 1740 davon anschaulich in seinem Lebenslauf:

„Sie [die Musik] bestand, in gemeinen Wirtshäusern, aus einer um den Leib geschnallten Geige, die eine Terzie höher gestimmt war, als sonst gewöhnlich, und also ein halbes Dutzend andre überschreien konnte [...] Einst habe ich 36 Böcke [Dudelsäcke] und 8 Geigen beisammen gefunden. Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft die Tanzenden ruhen, fantaisiren. Ein Aufmerkender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein ganzes Leben erschnappen.“

Die Bildungsideale zu Telemanns Lebzeiten waren von der Frühaufklärung geprägt. Enzyklopädisches Wissen wurde von einer immer perfekteren Drucktechnik gefördert, die einer immer neugierigeren Mittelschicht hierzu den nötigen Zugang verschaffte, als sie mit unablässigen erzieherischen Bemühungen in einer Gesellschaft nach oben stieg, die den Fähigkeiten zusehends mehr Bedeutung beimaß als der Geburt. Mit den neuentdeckten Kontinenten und Kulturen sah der Mensch sich einer komplexen Welt gegenüber, die frühere Vorstellungen von der natürlichen Abstammung des Menschen und seinem Platz im Universum allmählich in Frage stellte.

Die neuen Kenntnisse, die die Wissenschaft vermittelte, erzeugten naturgemäß Spannungen mit einer anderen Institution, die stets absolute Gewißheit für sich in Anspruch genommen hatte – die Kirche. Der Rationalismus – dessen prominentester Vertreter, Descartes, lange schon das Zeitliche gesegnet hatte – hatte Versuche unternommen, die beiden

unterschiedlichen Systeme des Wissens und der Theologie zusammenzudenken, doch jede neue wissenschaftliche Entdeckung stellte Glaubenssätze in Frage, die ein Jahrtausend lang vorgeherrscht hatten. Gleichzeitig gab es von anderer Seite Versuche, die aufklärerische Vorstellung zu unterminieren, derzufolge es möglich sein sollte, universale Gesetze zu bestimmen, welche für alle Menschen zu allen Zeiten allerorten gelten. Philosophen wie Vico behaupten, daß der Mensch nur um solche Dinge wissen könne, die er selber geschaffen habe, und daß wissenschaftliche Beobachtungen nicht zur Wahrheit beitragen, da Wahrheit nur von der mit ihr verbundenen Person erkannt würde: „Grundsatz und Kriterium von Wahrheit ist, sie gemacht zu haben.“ In diesem geistigen Klima kommt dem Menschen als Schöpfer eine zusehends größere Rolle zu, und dies ist auch das Umfeld, aus dem Telemann als – so könnte man sagen – der erste moderne Künstler hervortritt.

Im Verlauf des Barock entstanden neue musikalische Formen, so neu, daß man sie nicht zu benennen wußte. Den heroischen Part übernahm die Sonate, das Lieblingskind des Barock. Der Begriff „Sonata“ („Klingstück“) ist nachgerade lächerlich unpräzise; vielleicht dachte man, daß man mit der Erforschung dieser Formidee erst einmal einen Anfang gemacht hatte, dem man, schlicht und einfach noch keinen passenden Namen geben konnte – vorerst. Für den neuen Künstlertypus – der moderne Künstler, der sich seine Bedingungen selber setzte – war Instrumentalmusik ein Katalysator. Befreit von den Vorgaben eines Textes oder der traditionellen Glaubensrituale, eroberte die Sonate neuen Boden im Gefilde der Ästhetik; ihre strukturelle Freiheit beflügelte Experimente. Altmodische Formen wichen neuen Systemen wie der Affektenlehre und begünstigten eine größere Freiheit des musikalischen Ausdrucks. Subjektivität war das Motto, freilich geleitet vom guten Geschmack, *le bon goût*. Musik ist jetzt alles. Sie genügt sich nun selbst, ist abstrakt geworden, hat ihr eigenes Gesetz aufgestellt. In den bildenden Künsten mußte man, wie wir wissen, noch lange warten, bis Duchamp im 20. Jahrhundert Kunst aus dem Kunstwerk selber legitiimierte.

Mit der wachsenden wirtschaftlichen Macht des Bürgertums und den Anfängen der öffentlichen Konzertinstitutionen ging ein wachsender Kulturverbrauch einher. Telemann brauchte nicht lange, die darin liegenden finanziellen Möglichkeiten zu erkennen. Er entwickelte eine Art frühen Urheberrechtsschutz, indem er seine Musik selber in Kupfer stechen ließ und dann auf Subskriptionsbasis verkaufte. Auf diese Weise hatte er die volle Kontrolle über das gedruckte Werk und seine Produktion.

Die hier eingespielten Werke zeigen einen Komponisten, der in den gebräuchlichsten Formen des Barock zu Hause war: der Suite und der viersätzigen Kirchensonate. Die ***Ouvertüre (Suite) a-moll*** weist eine ambitionierte Struktur auf, die mit ihren unablässigen Stimmungswechseln und ihren kontrastierenden Satzcharakteren hochdramatisch angelegt ist. Das gesamte Register der Flöte und ihre ganze Expressivität werden mit großer Kenntnis und Liebe erkundet – natürlich war sie das erste Instrument, das Telemann erlernt hatte. Geschickt achtet Telemann darauf, die unterschiedlichen Satzcharaktere auszubalancieren. Die mächtigen Harmonien der *Ouvertüre* und das hämmernde Bassmotiv umrahmen ein subtiles Fugato mit einem spielfreudigen Kontrapunkt, während die abschließende *Polonaise* an Telemanns Jahre bei von Promnitz denken lässt. Ausgesprochen experimentell erscheint das *Air à l'Italien* mit seinen verschiedenen Tempi.

Äußerlich betrachtet, sind beide Konzerte nach demselben italienischen Muster gestrickt – doch der Abwechslungsreichtum ist grenzenlos. Das Modell der viersätzigen Kirchen-sonate ist mithin nicht bindend; der Komponist scheint die Herausforderung als anregend zu empfinden, etwas bislang Unentdecktes in der Dichte einer gegebenen Form zu entdecken.

Das ***Konzert F-Dur*** ist die zeitgenössische Transposition eines Konzerts für Traversflöte. Der Tonumfang ist ausgesprochen groß (zweieinhalb Oktaven) und die Partie hochvirtuos. Die Tremoli im zweiten Satz scheinen dem Donnergetöse der Opernbühne entlehnt zu sein. Das atemlose Ostinatomotiv des dritten Satzes lässt an das Schicksalsrad denken; als Gegensatz folgt ein außerordentlich naives Minuett, das mit seinen Variationen unsere Stimmung aufhellt.

Mit seinen moderneren, asymmetrischen Phrasen und seiner merkwürdigen Baßharmonik klingt das ***Konzert C-Dur*** „moderner“. Der Streichersatz des strahlenden Eingangssatzes überrascht mit Pizzikato und kurzer Artikulation. Das Continuo scheint nicht so bedeutend wie im *F-Dur-Konzert*: Der Solist wird in der Regel von der Viola und den beiden Violinparts begleitet. Ein seltsames Phänomen sind die hohen fis-Töne im Solopart. Ich habe deshalb das Konzert auf einer Altblockflöte in G gespielt, die in C-Dur erklingt, wenn man sie mit den B-Dur-Fingersätzen spielt

Das ***Doppelkonzert a-moll*** ist ein typischer Vertreter des mit Volksmusik vermischten Stils, als dessen vornehmster Repräsentant Telemann mehr als jeder andere gelten kann. Der stets neugierige Kosmopolit, Komponist und Erzieher machte einen großen Schritt, indem er die Volksmusik in das rigorose Regelsystem fügte, das die notierte Musik lenkte.

„Ich habe, nach der Zeit [in Polen], verschiedene grosse Concerte und Trii in dieser Art geschrieben, die ich in einen italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekleidet.“ Er macht dies nicht etwa als bloßes Schmankerl, nicht, um den Durst des Luxustouristen nach Exotischem zu stillen, sondern mit Einfühlungsvermögen und der Liebe zu der Musik und den Musikern, die ihn so gefesselt haben.

Die Instrumentenbehandlung ist selbstverständlich bestens ausgewogen, so daß keiner der beiden Solisten auf Kosten des anderen hervortritt. Das hohe Register der Viola da gamba wird ausführlich erkundet, was der schweren und robusteren Bauart des deutschen Instruments sehr entgegenkommt. Das Werk ist von ausgedehntem Umfang, sein erster Satz ähnelt der französischen Ouvertüre, der zweite Satz ist ein italienisches Feuerwerk, der pastorale dritte Satz ein deutsches Weihnachtslied, und im Finale „swingt“ eine polnische Tanzkapelle.

Man kann die Bedeutung, die Georg Philipp Telemann für seine Zeitgenossen hatte, schwerlich überschätzen, war er doch der erste moderne Künstler, der heutigen Künstlern – z.B. Prince – in der allseitigen Kontrolle von Werk und Kreativität voranging. Außerdem war er einer der ersten Komponisten, die sich für Volksmusik interessierten und sie erfolgreich mit ihren eigenen Kompositionen zu einer Art „Weltmusik“ verschmolzen. Telemann hat eines der umfangreichsten musikalischen Œuvres hinterlassen, das wir kennen. Wie Mattheson in seiner *Ode auf Telemann* schrieb: „Doch frag’ ich auch mit Billigkeit: Woher nähmst du die Zeit?“

© *Dan Laurin 2002*

In der letzten Zeit ist der Blockflötenvirtuose **Dan Laurin** in den meisten Teilen der Welt aufgetreten. Tournéen in die USA, nach Japan und Australien wie auch Konzerte in den großen europäischen Musikzentren haben seinen Ruf bestärkt, einer der interessantesten – und manchmal kontroversesten – Blockflötenspieler zu sein. Seine Bemühungen, die klänglichen Möglichkeiten der Blockflöte wiederzuentdecken, haben zu einer technischen Virtuosität und einer Vortragsweise geführt, die ihm zahlreiche Preise eingebracht haben, u.a. einen Grammy und den Preis des Schwedischen Komponistenverbandes für die beste Interpretation zeitgenössischer schwedischer Musik. Die langjährige Zusammenarbeit mit dem Instrumentenbauer Frederick Morgan hat zur Rekonstruktion von alten Instrumenten geführt, was die Welt der Blockflötenmusik erheblich bereichert hat. Besonders

erwähnt werden soll hier das Instrument, das eigens für Dan Laurins Aufnahme von Jacob van Eycks monumentalem *Der Fluyten Lust-hof* (BIS-CD-775/780) – dem größten je für ein Blasinstrument geschriebenen Werk – entwickelt wurde. Neben seiner Beschäftigung mit Alter Musik hat Dan Laurin zahlreiche Werke schwedischer und anderer Komponisten uraufgeführt. Seine Bemühungen, das Repertoire zu erweitern und der Blockflöte den Rang eines Soloinstruments für Konzerte mit großem Orchester zu verschaffen, hat verschiedene Konzerte auf den Plan gerufen, die bereits jetzt als Klassiker betrachtet werden. Dan Laurin ist Professor für Blockflöte und unterrichtet an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Er ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie; im Jahr 2001 überreichte ihm der schwedische König die Medaille „Litteris et Artibus“.

Das Orchester **Arte dei Suonatori** wurde 1993 in Poznań/Polen von den Geigern Ewa und Aureliusz Goliński gegründet und versammelt eine Gruppe von jungen, hochtalentierten Musikern Polens im Zeichen authentischer Aufführungspraxis. Den Kern des Ensembles bilden polnische Streicher und Continuumusiker, zu denen, je nach Bedarf, internationale Bläser und Sänger hinzukommen. Nach fünf Jahren unregelmäßigen Konzertierens initiierten die Ensembleleiter gemeinsam mit dem Rechtsanwalt, Philosophen und Herausgeber des Alte-Musik-Magazins *Canor* Cezary Zych im Oktober 1998 eine ausgedehnte Veranstaltungsreihe mit Alter Musik unter dem Titel „Early Music – Persona Grata. Endless Festival“. Die Reihe ist eine Zusammenarbeit des Orchesters mit berühmten Künstlern aus der ganzen Welt. Monatlich präsentiert das Orchester mit seinen Gästen ein neues Programm, das in den bedeutendsten Kulturzentren Polens aufgeführt und vom Polnischen Rundfunk übertragen wird. Schnell hat sich dieses Festival als eines der mutigsten und originellsten Musikprojekte Polens etabliert. Zu den Künstlern, mit denen Arte dei Suonatori konzertierte, gehören Paul Goodwin, Micaela Comberti, Mark Caudle, Martin Gester, Hidemi Suzuki, Rachel Brown, Sirkka-Liisa Kaakinen, Gabriele Cassone, Eduardo Lopez Banzo, Davitt Moroney, Hille Perl, Veronika Skuplik, Alice Piérot, Alberto Rasi, Roberta Invernizzi, Monique Zanetti, Nele Gramss, Petra Noskaiova, Matthew White, Barthold Kuijken, Ryo Terakado, Reinhard Goebel, Olga Pasiecznik und Alexis Kossenko. Aus vielen dieser Kontakte hat sich eine enge und regelmäßige Zusammenarbeit ergeben, so auch mit dem schwedischen Flötisten Dan Laurin.

Mark Caudle wurde 1953 in England geboren. Seit 1974 spielt er Barock-Cello und Viola da gamba in den meisten Londoner Ensembles für Alte Musik, u.a. im Consort of Musick, den Taverner Players, den English Baroque Soloists, der Academy of Ancient Music, dem Orchestra of the Sixteen, dem Parley of Instruments, dem Brandenburg Consort, dem Kings Consort, dem Gabrieli Consort und den St. James Baroque Players. In Polen, wo er hauptsächlich lebt, arbeitet er mit Concerto Polacco, Arte dei Suonatori und seinem eigenen Ensemble Harmonia Parnassia und tritt außerdem mit Recitals und als Konzertsolist auf. Außerdem ist er Solo-Cellist beim Concerto Copenhagen unter Lars Ulrik Mortensen, leitet Chor- und Orchesterkonzerte in Polen mit dem Concerto Polacco und spielte Cello-Continuo in Händels *Giulio Cesare* unter Roy Goodman im schwedischen Drottningholm.

«**E**t comment serait-il possible que je me rappelle de tout ce que j'ai composé pour cordes et pour vents?», écrit avec désespoir **Georg Philipp Telemann** dans la dernière de ses trois autobiographies. Quand il écrit ce texte pour la chronique de son ami Mattheson sur les plus grands compositeurs – vivants ou morts – Telemann était au faite de sa renommée et de sa réputation. Adulé par le public et ses collègues, il écrit, dans l'un des témoignages les plus divertissants et intimes qui soient de la main d'un compositeur, sur l'importance de la musique pour lui et l'importance de répandre son message. En tant qu'homme à tout faire musical, Telemann vit sa réputation s'étendre dans toute l'Europe occidentale au cours d'une carrière qui a duré 75 ans. Exécutant, professeur et compositeur, Telemann était célèbre de St-Petersbourg à Lisbonne, dans la bourgeoisie comme à la cour. Il s'intéressait continuellement aux nouvelles formes d'expression et ses sources d'inspiration furent aussi disparates que la cornemuse polonaise et les clairons ou les oiseaux marins du lac Alster à Hambourg.

En surface, la vie de Telemann pourrait sembler être une histoire de bonheur et de succès constants mais un second regard sur les faits brosse un tableau différent. La liberté de composer était quelque chose pour laquelle Telemann devait lutter. Il était né dans un milieu strictement luthérien et il était loin d'être évident que le jeune orphelin opte pour une carrière artistique – c'était du moins l'avis de ses proches parents. Un début précoce en opéra se ter-

mina en catastrophe personnelle pour le jeune garçon de 13 ans. Des Luthériens puritains allèrent trouver sa mère et prophétisèrent que son fils aurait un destin terrible comme clown, funambule et dresseur de marmottes (!) s'il n'abandonnait pas la musique: « Sitôt dit, sitôt fait! On me ravit mes cahiers de musique, mes instruments et avec cela la moitié de ma vie », écrivit Telemann au sujet de cet incident qu'il n'oublia jamais. Peu après, il fut envoyé à un pensionnat national en guise de punition.

Pendant ses années à l'école, Telemann n'avait pas le droit de se consacrer à la musique mais il continua de composer en secret la nuit avec l'infatigable énergie qui semble avoir fait partie de son caractère. C'est ainsi qu'il composait en violente opposition à son environnement et avec des remords de conscience. Ses premiers succès commerciaux changèrent naturellement sa situation mais des discussions sur le droit de composer et d'écouter de la musique prirent parfois des proportions idéologiques dans les écrits de Telemann. L'artiste indépendant était né.

Telemann était autodidacte comme compositeur. Sauf quelques leçons traumatisantes en tablature allemande pour orgue – qui, avec ses lettres et codes rythmiques a l'air d'une méthode de lecture de la musique tenant du rébus – Telemann était entièrement autodidacte. Il nota plus tard: « Des sons plus gais se déversaient dans ma tête à l'écoute » et, après ces « 14 longs jours de torture », les cours cessèrent et, avec eux, son éducation musicale formelle. Agé maintenant de 12 ans, Telemann ne permit plus jamais qu'on lui enseigne la musique.

Telemann traversa plusieurs tragédies personnelles au cours de sa vie: par exemple, sa première femme mourut en couches après un an de mariage. « Je t'ai donc vue, mon trésor bien-aimé, sur ta bière! Est-il possible que ma douleur me laisse respirer? », écrivit le veuf qui consacra une énergie maniaque à la composition de cantates, peut-être pour oublier son chagrin, peut-être pour entrer en pourparlers avec un Dieu cruel. Il sentit nettement que la mort de sa femme était une punition pour son attention exagérée à la passion terrestre: « Toi seul es juste; et je mérite une punition parce que j'ai aimé ma chère femme plus que toi ». Son second mariage fut aussi épineux parce que sa seconde femme avait le démon du jeu et elle aurait ruiné la famille si les citoyens de Hambourg n'avaient pas organisé une collecte pour payer les dettes. De toute évidence, l'amour n'était pas chose de tout repos.

En 1705, Telemann devint compositeur du comte Erdmann II von Promnitz à sa nouvelle cour à Sorau (Żary). Le comte revenait juste de France et il fut extrêmement impressionné par le voyage éducatif coutumier dans les grands centres culturels de l'Europe. Le Roi-

Soleil était bien entouré de musique à partir de l'heure de sa toilette matinale jusqu'à celle du dîner en passant par les écuries, alors pourquoi ne pas faire de Sorau l'égale de Paris? Le comte von Promnitz fit connaître à Telemann la musique de Lully et de Campra. Et Telemann, évidemment, commença à composer comme un maniaque: en deux ans, il avait produit 200 ouvertures dans le style français. Or, pour Telemann, il y eut un autre événement d'importance plus grande. La cour s'installa pour un moment à Plesse (Pszczyna), une ville en haute Silésie. C'est là, et lors de visites à Cracovie, que Telemann se familiarisa avec la musique polonaise et chanassique «dans sa véritable beauté barbare» écrivit-il. Telemann étudia cette musique folklorique et ses exécutants avec une minutie empirique dans les auberges et, en 1740, il inclut une description vivante dans son autobiographie:

« Dans les auberges modestes, la musique était jouée sur un violon fixé autour de la taille et accordé une tierce plus haut que normal, qui ouvait couvrir une demi-douzaine de violons normaux. On peut difficilement imaginer les merveilleuses idées que ces cornemuses et violons inventaient quand ils se reposaient pendant la danse. Un auditeur attentif pouvait recevoir en huit jours assez d'inspiration pour toute une vie. »

Les idées en matière d'éducation qui couraient du temps de Telemann étaient typiques du début du siècle des Lumières. Le savoir encyclopédique était étendu par une technique d'impression toujours améliorée qui en donnait accès à une classe moyenne de plus en plus curieuse quand, grâce à des efforts éducatifs constants, elle s'élevait dans une société qui donnait de plus en plus la priorité à l'habileté plutôt qu'à la naissance. Les nouvelles découvertes de continents et de cultures étrangères placèrent l'humanité dans un monde complexe où les idées d'antan sur l'origine naturelle de l'homme et sa place dans l'univers furent graduellement remises en question.

Les nouvelles connaissances établies par la science produisirent naturellement des frictions avec une autre institution qui avait toujours proclamé une certitude absolue, soit l'Eglise. En philosophie rationnelle, dont le principal représentant Descartes avait quitté la vie terrestre depuis longtemps, on fit des tentatives de relier les différents systèmes de connaissance et de théologie mais chaque nouvelle découverte scientifique remettait en question les croyances établies depuis mille ans. D'autres cercles faisaient simultanément des tentatives de saper la notion culturelle du siècle des Lumières qu'il soit du tout possible de définir des lois universelles qui s'appliqueraient à tous les peuples de tous les temps et de partout. C'est ainsi que des philosophes comme Vico soutenaient que l'humanité ne pouvait avoir des connaissances que sur

ce qu'elle avait créé elle-même et que les observations scientifiques n'apportent rien à la vérité puisque la vérité ne peut être comprise que par la personne avec laquelle elle est en union: «L'empire et critère de la vérité est de l'avoir faite.» C'est dans ce climat spirituel que l'humanité en vint graduellement à tenir un rôle important comme créatrice et c'est dans ce milieu que Telemann se distingua comme celui que l'on pourrait appeler le premier artiste moderne.

De nouvelles formes musicales suivirent au cours de l'ère baroque, si nouvelles qu'on ne savait pas quel nom leur donner. La sonate, le rejeton préféré du baroque, tenait la partie héroïque. Le terme de «sonate», «quelque chose qui sonne», est ridiculement flou; on sentait peut-être qu'on avait commencé à étudier une idée et une forme auxquelles on ne pouvait tout simplement pas donner – encore – de nom. La musique instrumentale servit de catalyseur au nouveau type d'artiste, l'artiste moderne qui dictait ses propres conditions. Libéré des exigences du texte devant être décrit ou des rites exigés par la religion, la sonate défricha de nouvelles terres dans le domaine esthétique; sa liberté structurelle encourageait l'expérimentation. Les formes anciennes firent place à de nouvelles constructions comme l'*Affektlehre* et encouragèrent une plus grande liberté d'expression musicale. La subjectivité était le mot d'ordre – mais guidée par le bon goût. La musique est maintenant tout. Elle se suffit à elle-même, devient abstraite, sa propre norme. On sait qu'en peinture, on a dû attendre jusqu'au 20^e siècle pour que Duchamp fasse de l'art de l'œuvre d'art elle-même.

Parallèlement à la force économique accrue de la bourgeoisie et aux débuts des institutions de concerts publics, la consommation d'objets culturels fabriqués prit de l'ampleur. Telemann ne tarda pas à en voir les possibilités financières inhérentes. Dans un essai de protéger ses droits d'auteur avec quelque chose ressemblant au copyright de nos jours, il écrivit d'abord la musique puis il grava les plaques d'imprimerie et distribua la musique au moyen d'un système d'abonnement. C'est ainsi qu'il contrôla l'œuvre imprimée et sa production.

Les œuvres présentées sur ce disque montrent un compositeur à l'aise dans les formes les plus souvent utilisées de musique instrumentale à l'ère baroque: la suite et la *sonata da chiesa* en quatre mouvements. L'*Ouverture (Suite) en la mineur* se caractérise par une structure ambitieuse qui, avec ses changements constants d'humeur et ses mouvements contrastants, est tout autant dramatique que sérieuse. L'étendue entière de la flûte à bec et son entière expressivité sont exploitées avec grande compétence et affection – c'était évidemment le premier instrument dont Telemann avait appris à jouer. Telemann équilibre habilement les caractéristiques des différents mouvements. Les harmonies grandioses de l'*Ouverture* et la

basse incisive encadrent un *fugato* subtil au contrepoint enjoué tandis que la *Polonaise* terminale conduit nos pensées aux années de Telemann avec von Promnitz. Avec ses différents tempi, l'*Air à l'Italien* est peut-être ce qu'il y a de plus expérimental.

Vus de l'extérieur, les deux concertos sont coulés dans le même moule italien – mais la variété est d'une richesse illimitée. La forme de *sonata da chiesa* en quatre mouvements n'est ainsi pas gênante; le compositeur semble plutôt y puiser de l'inspiration dans le défi de découvrir quelque chose d'encore inconnu dans la concentration d'une forme donnée.

Le *Concerto en fa majeur* est une transposition contemporaine d'un concerto pour *flauto traverso*. L'étendue est extrêmement vaste (deux octaves et demie) et l'écriture est hautement virtuose. Les trémolos du second mouvement semblent venir directement des orages de la scène d'opéra. L'*ostinato* essoufflé du troisième mouvement nous amène à penser au Destin et à la Roue de la vie; une riposte est apportée par un menuet extraordinairement naïf avec des variations pour alléger notre humeur.

Le *Concerto en do majeur* « donne l'impression » d'être plus moderne avec des phrases asymétriques et un étrange langage harmonique à la basse. Les *pizzicati* et la brève articulation aux cordes surprennent dans le brillant mouvement d'ouverture. Le continuo semble moins important que dans le *Concerto en fa majeur*: le soliste est généralement accompagné par l'alto et les deux parties de violon. Le nombre de fa dièses aigus dans la partie solo est un trait étrange. C'est pourquoi j'ai choisi de jouer le concerto sur une flûte à bec alto en sol qui sonne en do majeur quand elle est jouée avec les doigtés de si bémol majeur.

Le *Concerto pour deux instruments en la mineur* est un représentant typique du style de fusion avec des éléments de musique folklorique dont Telemann, plus que quiconque d'autre, est le représentant. Le cosmopolite, compositeur et éducateur constamment curieux fit un pas de géant et introduisit la musique populaire dans le système rigoureux de lois qui contrôlait la musique notée. « Depuis ce temps [en Pologne], j'ai écrit divers grands concertos et trios dans ce style que j'ai habillé d'un manteau italien avec une alternance d'*adagios* et d'*allegros*. » Il ne recherchait pas avec cela à faire de l'effet ni à assouvir la soif d'exotisme du touriste de luxe; il s'agissait plutôt d'empathie et d'affection pour la musique et les musiciens qui l'avaient tant intéressé.

Le traitement des instruments est évidemment équilibré de sorte qu'aucun des solistes ne brille aux dépens de l'autre. Le registre aigu de la viole de gambe est utilisé à profusion, ce qui convient parfaitement à la construction un peu plus lourde et plus robuste de l'instrument

allemand. L'œuvre est de construction large avec un premier mouvement semblable à une ouverture française, un éclat de feu d'artifice italien dans le second mouvement, un Noël allemand comme troisième mouvement pastoral et un véritable orchestre de danse polonais qui bat la cadence dans le finale.

On peut difficilement surestimer l'importance de Georg Philipp Telemann pour ses contemporains car il devint le premier artiste moderne, pour imiter les artistes d'aujourd'hui – comme Prince – à avoir le contrôle total de ses œuvres et de sa créativité. Il fut aussi l'un des premiers compositeurs à s'intéresser à la musique populaire et à réussir à intégrer ses propres compositions dans une sorte de « musique du monde ». Telemann laissa l'un des plus grands œuvres connus dans le monde de la musique. Comme Mattheson écrit dans un poème d'éloges: « Et je me demande pourtant fort à propos: où trouverais-tu le temps? »

© Dan Laurin 2002

Ces dernières années, le virtuose de la flûte à bec **Dan Laurin** a joué presque partout au monde. Des tournées aux États-Unis, Japon et Australie ainsi que des apparitions dans les grands centres musicaux européens ont confirmé sa réputation comme l'un des exécutants les plus intéressants – et parfois controversés – sur son instrument. Ses efforts pour redécouvrir les possibilités soniques de la flûte à bec ont abouti en une facilité technique et un style de jeu qui lui ont mérité de nombreux prix dont un Grammy et le prix de la Société des Compositeurs Suédois pour la meilleure interprétation de musique suédoise contemporaine. Une longue collaboration avec le facteur d'instruments australien Frederick Morgan donna lieu à une suite de reconstructions d'instruments des anciens temps, ce qui a grandement enrichi le monde de la musique pour flûte à bec. On devrait mentionner spécialement ici l'instrument qui fut dessiné spécifiquement pour l'enregistrement par Dan Laurin du monumental *Der Flyuten Lust-hof* de Jacob van Eyck (BIS-CD-775/780), la plus longue œuvre jamais écrite pour un instrument à vent. En plus de son travail en musique ancienne, Dan Laurin a créé de nombreuses œuvres de compositeurs suédois et autres. Ses efforts pour élargir le répertoire et gagner à la flûte à bec le statut d'instrument de concert en compagnie d'un grand orchestre ont résulté en plusieurs concertos qui sont déjà considérés comme des classiques. Dan Laurin est professeur de flûte à bec et enseigne au Conservatoire Universitaire Royal de Musique de Stockholm. Il est membre de l'Académie Royale Suédoise de Musique et, en 2001, il reçut la médaille "Litteris et Artibus" de la main du roi de Suède.

Fondé en 1993 à Poznań, Pologne, par les violonistes Ewa et Aureliusz Goliński, l'orchestre **Arte dei Suonatori** rassemble un groupe de jeunes musiciens d'époque polonais de grand talent. Le noyau est formé d'un ensemble de cordes et de continuo polonais auquel s'ajoutent, si nécessaire, des vents et chanteurs internationaux. En octobre 1998, soit après cinq ans d'activités sporadiques, les premiers pupitres de l'orchestre, en collaboration avec l'avocat, philosophe et éditeur du magazine de musique ancienne Canor Cezary Zych, entreprirent une importante série d'événements de musique ancienne appelée « Musique ancienne – Persona Grata. Festival illimité ». La série repose sur une coopération entre l'orchestre et des artistes célèbres de partout au monde. Chaque mois, l'orchestre et ses invités présentent un nouveau programme joué dans l'un des centres culturels polonais les plus importants et diffusé par la radio polonaise. Le festival s'est rapidement établi comme l'un des projets musicaux les plus vaillants et originaux de la Pologne. Parmi les artistes qui se sont produits avec Arte dei Suonatori se trouvent Paul Goodwin, Micaela Comberti, Mark Caudle, Martin Gester, Hidemi Suzuki, Rachel Brown, Sirkka-Liisa Kaakinen, Gabriele Cassone, Eduardo Lopez Banzo, Davitt Moroney, Hille Perl, Veronika Skuplik, Alice Piérot, Alberto Rasi, Roberta Invernizzi, Monique Zanette, Nele Gramss, Petra Noskajova, Matthew White, Barthold Kuijken, Ryo Terakado, Reinhard Goebel, Olga Pasiecznik et Alexis Kossenko. Plusieurs de ces contacts artistiques se sont développés en une coopération plus étroite et régulière, comme ce fut le cas avec Dan Laurin, le Suédois qui joue de la flûte à bec.

Mark Caudle est né en Angleterre en 1953. Il joue du violoncelle baroque et de la viole de gambe depuis 1974 avec la majorité des groupes de musique ancienne de Londres, dont The Consort of Musick, The Taverner Players, The English Baroque Soloists, The Academy of Ancient Music, The Orchestra of the Sixteen, The Parley of Instruments, The Brandenburg Consort, The Kings Consort, The Gabrieli Consort et St. James Baroque Players. En Pologne, où il passe la plus grande partie de sa vie, il travaille avec Concerto Polacco, Arte dei Suonatori et son propre groupe Harmonia Parnassia en plus de donner des récitals et de jouer des concertos. D'autres engagements incluent de jouer comme principal violoncelliste avec Concerto Copenhagen dirigé par Lars Ulrik Mortensen et de diriger d'autres concerts chorals et orchestraux en Pologne avec Concerto Polacco en plus de tenir le continuo pour violoncelle pour Roy Goodman dans *Giulio Cesare* de Haendel à Drottningholm en Suède.

We are particularly grateful to the Reverend Dr. Adam Dyczkowski, the bishop ordinary of the Zielona Góra – Gorzów diocese and the Reverend Dr. Ryszard Tomczak, the rector of the University Seminary in Paradyż for allowing us to use the Seminary's magnificent church over a five-day period for the purposes of our recording.

We are no less grateful to the Reverend Jan Bagiński and all the clerk-students for their untiring help in solving countless problems and to Sisters Barbara and Ewa for having reminded us how wonderful the Polish kitchen may be.

We were aware that our few days' presence during the academic season had a certain disruptive effect on the Seminary's life. We are therefore all the more grateful for the exceptional hospitality we experienced at every turn.

Your interest, patience, understanding and constant friendly support did make us feel at home. Hopefully you will be able to hear it in our playing.

Recording data: November 2000 at the Senior Catholic Seminary, Jordanowo-Paradyż, Poland

Balance engineer: Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer Mic AD 19 pre-amplifiers; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Christian Starke

Cover text: © Dan Laurin 2002

Translations: William Jewson (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Anders Annell

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2002, **BIS Records AB, Åkersberga.**

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.



Also available:



BIS-CD-675

Georg Philipp Telemann

12 Fantasias

J.S. Bach

Solo pour la Flûte traversière, BWV 1013

C.P.E. Bach

Sonata per il Flauto traverso senza Basso, W.132

Dan Laurin, recorder

Two CDs for the price of one



BIS-CD-855

Georg Philipp Telemann

Solo in D minor from 'Essercizii Musici'

Trio in G minor

Sonata a tre in D minor

'Ertrage nur das Joch der Mängel!', Cantata

'Introduzione a tre' in A major

Trio 7 in F major

Trio 8 in B flat major

Dan Laurin, musical direction & recorders