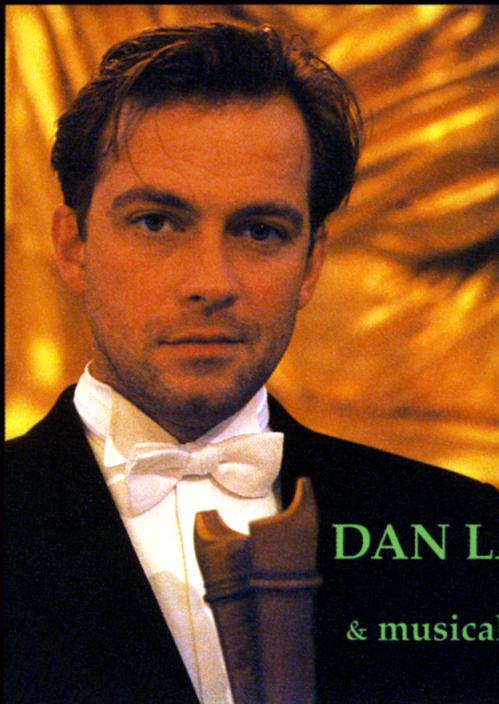




CD-855 DIGITAL

# TELEMANN ON THE RECORDER



**DAN LAURIN**  
recorders  
& musical direction

**TELEMANN, Georg Philipp** (1681-1767)**Trio 7 in F major from 'Essercizii Musici'** **7'20**

for alto recorder, bass gamba and b.c.

- |   |                     |      |
|---|---------------------|------|
| 1 | I. <i>Vivace</i>    | 2'51 |
| 2 | II. <i>Mesto</i>    | 1'53 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 2'33 |

**Dan Laurin**, musical direction/recorder; **Mogens Rasmussen**, viola da gamba;  
**Anders Modigh**, cello; **Leif Meyer**, harpsichord

---

**'Introduzione a tre' in A major** from 'Der getreue Music-Meister' **14'36**

- |   |                                                           |      |
|---|-----------------------------------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Grave – Vivace – Andante – Vivace</i>               | 5'21 |
| 5 | II. <i>Xantippe</i>                                       | 1'44 |
| 6 | III. <i>Lucretia (Largo)</i>                              | 2'42 |
| 7 | IV. <i>Corinna</i>                                        | 0'59 |
| 8 | V. <i>Clelia (Spiritoso)</i>                              | 1'31 |
| 9 | VI. <i>Dido (Triste – Disperato – Triste – Disperato)</i> | 2'19 |

**Dan Laurin**, musical direction/recorder; **Susanna Laurin**, recorder;  
**Maria Lindal**, violin; **Lisa Bodén**, violin; **Margit Schultheis**, arpa doppia;  
**Anders Modigh**, cello; **Leif Meyer**, harpsichord

**Trio in G minor** for alto recorder, Diskantgambe and harpsichord (*Schott*)

**7'26**

[10] I. *Soave ma non adagio*

2'18

[11] II. *Vivace*

1'35

[12] III. *Largo*

2'05

[13] IV. *Allegro*

1'27

**Dan Laurin**, musical direction/recorder; **Mogens Rasmussen**, viola da gamba;  
**Leif Meyer**, harpsichord

---

**Solo in D minor from 'Essercizii Musici'** for alto recorder and b.c.

**9'25**

[14] I. *Affettuoso*

2'01

[15] II. *Presto*

3'19

[16] III. *Grave*

0'52

[17] IV. *Allegro*

3'13

**Dan Laurin**, musical direction/recorder; **Mogens Rasmussen**, viola da gamba;  
**Leif Meyer**, harpsichord

---

**Trio 8 in B flat major from 'Essercizii Musici'**

**8'15**

for recorder, concertante harpsichord and b.c.

[18] I. *Dolce*

2'19

[19] II. *Vivace*

1'46

[20] III. *Siciliana*

2'25

[21] IV. *Vivace*

1'45

**Dan Laurin**, musical direction/recorder; **Mogens Rasmussen**, viola da gamba;  
**Margit Schultheis**, arpa doppia; **Leif Meyer**, harpsichord

**Sonata a tre in D minor** for alto recorder, violin and b.c. (Edition Moeck)

**8'41**

- |             |                     |      |
|-------------|---------------------|------|
| <b>[22]</b> | I. <i>Allegro</i>   | 2'14 |
| <b>[23]</b> | II. <i>Adagio</i>   | 2'17 |
| <b>[24]</b> | III. <i>Allegro</i> | 2'23 |
| <b>[25]</b> | IV. <i>Presto</i>   | 1'47 |

**Dan Laurin**, musical direction/recorder; **Maria Lindal**, violin;  
**Anders Modigh**, cello; **Leif Meyer**, harpsichord

---

**‘Ertrage nur das Joch der Mängel!’** (P.R.B. productions, Baroque Music Series No. 3)

**10'32**

Cantata for soprano, two voice flutes, two violins and b.c.

- |             |                             |      |
|-------------|-----------------------------|------|
| <b>[26]</b> | I. Aria ( <i>Largo</i> )    | 5'43 |
| <b>[27]</b> | II. Recitativ               | 1'17 |
| <b>[28]</b> | III. Aria ( <i>Presto</i> ) | 3'32 |

**Bente Vist**, soprano; **Dan Laurin**, musical direction/recorder;  
**Susanna Laurin**, recorder; **Maria Lindal**, violin; **Lisa Bodén**, violin;  
**Margit Schultheis**, arpa doppia; **Anders Modigh**, cello; **Leif Meyer**, harpsichord

Few composers, if any, have enjoyed such unanimous respect and admiration from their contemporaries as Georg Philipp Telemann. He documented his life in three autobiographies, the last of which, written in 1739/40, affords the contemporary reader highly felicitous reading. Not only is the period German linguistically rich but readers are seldom presented with such an honest and intimate contact with an artist who is not afraid to afford us a glimpse of the mysteries and trials of the creative process. Most of the biographical details in my text are taken from Telemann's own narrative, written by a man of sixty.

### A Short Note about Telemann

Georg Philipp Telemann was a musical child prodigy long before Mozart became synonymous with the concept. His first instruments were the recorder and the violin and these remained faithful companions throughout his life. His father was a clergyman and his mother also came from a clerical family. Early on, the family was struck by the father's death. This definitively changed the future plans for the boy. Telemann's youth was overshadowed by the conflict between his own desire to become a musician and the attempts by those around him to impress upon him the necessity of living a financially sound and morally impeccable life; neither of these was considered possible for a musician. Paradoxically, with the benefit of hindsight, one may claim that no one has written more cantatas and passions or earned more money from his music than Telemann.

The thirteen-year-old Telemann's precocious début as the composer of an opera in which he took the title rôle himself ended in a personal catastrophe. Hordes of pious Lutherans visited the Telemann home, seeking to persuade the composer's mother of the dangers of music. A terrible fate was prophesied for him as a jester, tight-rope walker and marmot-tamer (!) if he did not give up music: 'Said and done; music and instruments were taken from me and with them half of life', Telemann wrote of this episode which he never forgot.

Telemann was a diligent student, reading philosophy and rhetoric by day and composing at night, secretly and burdened with guilt. For he had promised his mother never to devote himself to music again. At school in Leipzig a pupil with whom he shared a room found a score that, to Telemann's innocent amazement, had 'found its way' into his

luggage. 'I know not how'. The work was soon performed in the Thomas Church and resulted in both a scholarship and a commission for a new work for the church every fortnight. This was a turning point. Telemann was now able to earn money at what he most wanted to devote himself to: composition. With a clear conscience and personal success to his name, he received his mother's permission to devote himself to music as a profession.

Telemann's choice of profession resulted in an explosion of creativity and was the beginning of a long and fantastic career as a composer and instrumentalist. The works on this disc are a minute introduction to the sonic world of one of history's most imaginative and creative composers as heard through the recorder, an instrument to which Telemann remained faithful throughout his life.

### The Works

In 1704 Telemann was appointed to the post of composer to Count Erdmann von Promnitz at his new court in Sorau. For a time the court moved to Plesse, a town in Upper Silesia. It was here and during visits to Cracow that Telemann got to know Polish and Chanasic music 'in its true, barbarian beauty', as he wrote, and this meeting left its mark on Telemann's own music. He conducted his research into this folk-music and its exponents, with empirical enthusiasm, at inns. Telemann gave a lively description of this in his autobiography:

'[The music] consisted, in common taverns, of a violin strapped to the body, tuned a third higher than was otherwise the custom, and which could therefore be heard above half a dozen others; also Polish bagpipes, a high-pitched trombone and an organ positive. In more respectable places the organ was omitted; the first two instruments, however, were strengthened: once I even found 36 bagpipes and 8 violins together. One can hardly believe what wonderful ideas these bagpipers or fiddlers have when – while the dancers are at rest – they improvise. If one was attentive, one could in eight days pick up enough ideas to last a whole lifetime. In short: this music contains much that is very fine, if treated in an appropriate manner. In the fullness of time I have composed various major concertos and trios in this manner, but clothed in Italian garments with alternating Adagi and Allegri.'

His experiences in Poland assume a unique place in his autobiography in that they are the only specifically musical experiences that are treated at length and that give a detailed description of Telemann's sources of inspiration. The *Trio Sonatas in D minor and G minor* are typical representatives of the fusional style which Telemann employed to far greater effect than any other composer. The ever curious cosmopolite, composer and educator went the whole hog and incorporated popular music into compositional music that was then subject to the most rigorous rules and regulations. This was no mere gimmick, nor was Telemann seeking to cater to the thirst of the rich cultural tourist for the exotic. He was motivated by a deep love of and insight into this music and the musicians that had so captivated him.

The *Trio Sonata in D minor* for alto recorder, violin and continuo is a superb example of Telemann's ability to match two concertante parts so that neither of the performers feels hard done by. It is possible that Telemann performed it himself at Eisenach, playing the recorder himself with Pantaleon Hebenstreit, the dynamic violinist and virtuosic cymbalom player, playing the violin. Telemann admired and feared Hebenstreit, with whom he often made music. A passage in his autobiography describes how Telemann, while preparing for a concert with Hebenstreit, locked himself in his room and applied various magical oils to his hands and arms so that he should not be found wanting at the concert.

It is interesting to note that, at this time, the recorder, like the other woodwind instruments, did not have its own specific idiom. Dominant was the style of violin playing developed by the leading, principally Italian, players and particularly suited to the violin and its technique. These mannerisms were then applied to other types of instrument, as is evident from the furious chase between the two parts in the first movement. The second movement is so delicately written that one has fears for its life. The contrast with the first movement is strikingly dramatic. The third movement's *Allegro* lightens the mood and allows the two players to duel with each other in a controlled manner. In the fourth movement we join a party in Cracow, where the local Gypsy band really gets into the swing of things.

In the *Trio in G minor* for alto recorder, Diskantgambe and continuo the parts are disposed quite differently. The recorder takes a much more prominent rôle than the Diskant-

gambe whose enchanting sound makes it seem innocent and lovely in comparison with the savage attacks of the recorder. Influences from ethnic music are much in evidence. In the strange rhythms of the second movement I cannot but hear associations to a rapid tango. The fourth movement's *Allegro* is a delightful mixture of Italian solos and Polish tutti, and the whole sonata exactly corresponds to Telemann's clever description: 'clothed in Italian garments with alternating Adagi and Allegri'.

In 1711 Telemann suffered a personal catastrophe: his young wife Amalia Louisa Juliana died in childbirth after only a year of passionate married life. In his shocked state, Telemann wrote this moving epitaph:

*Thus I saw you, my dearest, on the bier!  
Is it possible that I can still breathe despite my misery!*

...

*She gave me her hand, and began alluringly:  
I am a thousand times grateful for your loyal love;  
May God give you the reward that I cannot give you.  
Your heart lives on within me. I shall take it with me to heaven.*

...

*Though I could not embrace you beyond a single year,  
Eternity will never tear our bonds apart.*

...

*My angel, goodnight: sleep until the day  
When Jesus will come in his splendour of clouds!  
Meanwhile permit me to say once again:  
(Though it pains me) My angel, goodnight!*

Telemann worked frenetically, perhaps as a means of forgetting his sorrow. Evidently he felt his wife's death to be punishment for having paid too much attention to earthly love: 'You alone are just; and I deserve punishment, because I loved the blessed one more than I loved you', he claimed in a conversation with God. His vast production of religious music is perhaps the result of the composer's need to reflect in words and music upon his adversities on a personal level. They may also be a form of penance for his sins. In his first autobiography from 1718 Telemann actually mentions that 'the wild passions of youth', had declined and that he had become 'a better person in Christendom'.

For a person as religiously aware as Telemann it was natural to use music and the German tongue to take part in the continuing discussion of theological and moral problems. During the whole of his life he wrote church music, often setting his own texts. His numerous series of sacred cantatas with German texts as well as the so-called moral cantatas may therefore be considered as contributions to the discussions of the day. In his focusing on the German language one may discern not only a nascent nationalism but also the budding Enlightenment's interest in making knowledge available in the mother tongue. His choice of texts reflects the principles laid down by Erdmann Neumeister, a master in the field. It was his balanced but illustrative texts that inspired the boom in cantatas, whose leading representatives were Georg Philipp Telemann and Johann Sebastian Bach. Telemann was also a leading figure in the clubs and societies devoted to furthering the German language and the ever restless Mattheson wrote to his dear friend:

*Does the Latin world possess anything  
That is exclusively its own?  
Can one not mount the steps to Parnassus  
In German too?  
Yes,  
If he shows us the way.  
He who has travelled it so often.*

'Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes' is an independent continuation of 'Harmonischer Gottes-Dienst' which appeared in 1725-26. 'Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes' was engraved for subscription in 1731-32 and consists of no less than 72 cantatas for voice, two obbligato instruments and continuo. All the cantatas share the same pattern: Aria – Recitative – Aria. Both arias are *da capo*. The collection provides an interesting insight into the religious trends in Germany at the time. The texts are by Tobias Heinrich Schubart and they are a fascinating mixture of admonitory, Old Testament ire (as in *Ertrage nur das Joch der Mängel*) and more pietistic expressions of love of the divine. Schubart's texts are highly figurative and the recitatives are often dramatic and equipped with subtly nuanced punctuation which Telemann explained at length in the preface to the edition. It is a matter of getting as close as possible to the

spoken word; for the performer, of being able to distinguish between, for example, an expression of doubt and one of affirmation. Theatrical aspects dominate both words and music. The Baroque period's love of its own child, opera, shines through not merely the more programmatic instrumental music but, naturally enough, finds its way into the church music composed by an opera director.

In the cantatas there is always room for a more personal statement: a cantata is like a musical church service in which the biblical text of the day is presented and analyzed by the composer. Mankind's confrontation with the divine is depicted at close range in an everyday manner and the language of the text is, therefore, discursive and, in the recitatives, even agitational. The tonal language thus becomes richly illustrative and is reminiscent of what we today term, often inaccurately, as programme music.

*Ertrage nur das Joch der Mängel* is, in many respects, a really awesome sermon on the Judgement Day. In accordance with Lutheran neo-simplicity, the text associates to the story of Lazarus and the rich man and of the consequences of not living a life of self-denial and love of one's neighbour: crime and punishment in Baroque style. The first aria introduces the rhetorical argument with a succession of admonitions: carry the yoke of self-denial, put up with poverty, tolerate mockery! Telemann makes use of numerous illustrative melodic figures to portray the different moods and ways of emphasizing the text in order to convince us of the correctness of his claim: 'Das Säufzen', the sighing motif, dominates; there is not a phrase in the first line of the text that is not illustrated by a falling second, one of the very oldest of all melodic gestures. The listener is gradually caused to ask, as is Telemann's intention in preparing us for the principal argument: why should we accept self-denial and tolerate all life's trials? The textually and musically more active B section provides the explanation: the man whose sores and boils are healed by the licking of dogs is the frequent recipient of help from the heavenly hosts if he is rich in God. Initially the vocal part accentuates the text in syncopation, which causes the expression to seem intensely declamatory in the first really long phrases.

The ensuing recitative comments on the situation at a personal level. It can be difficult to live in accordance with precepts proposed in the preceding aria and we may well

sympathize with this view. 'Der schmale Trübsalsweg fällt manchem schwer zu gehen' – the troublesome passage down the narrow way is difficult for many of us. But there is salvation for the man who can see beyond all earthly trials for he is moving towards the Kingdom of God. It is far worse for those who always choose the easy road and whose 'happy foot will only tread on roses'. The recitative has changed from being discursive and briskly conducts us to the final aria which depicts the dreadful fate awaiting the man who carelessly wanders towards eternal damnation. For his cheerful laughter will choke him and only eternal wailing remains to him.

The final aria is a real chamber of horrors, portraying all the torments of hell. The first part of the aria illustrates the flames of the fires of hell by the use of coloratura that winds between the voices in a never-ending inferno of notes. The second part of the aria modulates fiercely. In the upper parts one can hear flames of pain that rage through the boiling blood, and the harmonic language is decidedly modern, indeed before its time: it would not be wrong to think in terms of 'Sturm und Drang'.

Much more effort is expended in describing evil than good. This is often the case in music: the abominations of evil are especially suited to dramatic effects. The enemy is surrounded but he is powerful and it is a matter of remaining aware of him wherever he may be.

*Esercizii Musici* consists of twelve sonatas ('Soli') for one instrument and continuo, and twelve trio sonatas ('Trii') for two concertante instruments and continuo. This collection, too, was engraved by Telemann himself, and the print is beautiful and easily read throughout, which was certainly not always the case. With its tasteful synthesis of Italian and German elements, the musical form is typical of the mature Telemann; richly abundant melodic material is combined with a powerful, learned and musically successful counterpoint. These are three-movement sonatas in a style that was very modern for the time along with four-movement sonatas developed on the basis of Corelli's work.

The *Solo in D minor* for alto recorder and continuo has a special place in the repertoire of the instrument. The four movements maintain an extremely emotional musical language, often making use of asymmetrical gestures, which lend to the expression an aspect of capricious restlessness. In

the *Affettuoso* of the first movement, unusually, we are confronted with detailed indications of required dynamics. These are totally at variance with what is normally possible on the instrument, whose construction favours the higher, brilliant registers. Dynamics are seldom indicated in works from the Baroque period. The well-trained musician could rely totally on the stylistic tradition that he had learnt and did not need to ask the composer's advice. All original dynamic indicators are, thus, worthy of notice in that they often show departures from normal practice, as is the case with the *Solo in D minor*. Another amusing detail is that some of the movements in the original engraving lack barlines and that these have been replaced with little comma signs. The significance of this is, to me, unknown but graphically speaking it gives an impression of long phrases. The *Presto* of the second movement is through-composed in a very unusual manner: the second recapitulation unexpectedly offers new material in the form of virtuosic passages 'alla concerto'. In a highly escapist vein the solo part suddenly casts itself on a knife edge, only to be forced into line by thematic material from the first recapitulation. The recorder's language is now quite different. Violin clichés give way to a melodious musical language that makes full use of the recorder's clear articulation and multiplicity of colours.

In *Trio 7* the mood is totally different: the first movement positively vibrates with energy and *joie de vivre*, and consists of a memorable duel between a recorder in its most brilliant register and a virtuosically braying viola da gamba in the lower regions. Of interest is the harmonic pulse and Telemann's way of intensifying the emotional status level with chromatic chord changes. The second movement's *Mesto*, on the other hand, is a typical example of Telemann's unceasing ability to balance opposites: if one has just been full of joy, one should take a look at the landscape of sadness. The third movement's *Fugato* is a playful struggle between the two concertante instruments individually and united in a common fight with the continuo group in accordance with Telemann's favourite recipe: none of the parts is dominant. Equality has been restored.

In *Trio 8* Telemann wrote for the concertante harpsichord, an instrument that otherwise seems not to have suited him particularly well. I base this claim partly on an analysis of his keyboard works and partly on conversations with harpsichord players. Something seems, quite simply, to be lacking

in Telemann's treatment of the instrument; either that or we have as yet failed to understand his idiom. Can this be an echo of the disastrous keyboard instruction he received as a child? Who has not suffered traumatic keyboard teaching? As a child Telemann received lessons on the keyboard from a teacher who scared him with a system of notation that was already out of date, German organ tabulature. This made use of a system of letters and rhythmic codes that might be read like a rebus. As Telemann explained: 'In my head there were already much more joyous sounds than I heard here', and after these '14 long days of torture', instruction was discontinued and with it his formal musical education. Telemann, now aged twelve, was never again to receive instruction in the subject of music.

The story related above is, initially, entertaining, but it seems to me to have had important repercussions on Telemann's future career. Stylistically the mature Telemann was a modernist with a deeply emotional relationship to his music. He made no secret of his criticism of learned music that was obsessed with theory, here represented by the use of tabulature that distances the listener from feeling, 'Empfindung'. Telemann wanted to inform and educate and to make music available to a wider public. Perhaps one may be excused for interpreting his numerous publications of educationally directed music as an immediate consequence of the unartistic and disillusioning musical education of his youth.

The *Trio in B flat major* is a very felicitous work written in four movements in church sonata form: slow – fast – slow – fast being the normal pattern at that particular time in musical history. But Telemann was somewhat peculiar in his choice of tempi: *Dolce – Vivace – Siciliana – Vivace*. *Dolce* is rather an indication of character than of tempo; *Vivace* means lively and, for Telemann, was slower than an *Allegro*; a *Siciliana* was originally an energetically punctuated dance which, influenced by art music and by the mannerisms of the courtly dance, had been calmed into something graciously elegant. But in the *B flat major Trio* the *Siciliana* is uneasier than usual and the notated articulation does not help in that it is insistently different in the two concertante parts. The last movement is a cheerful affair in duple time; I cannot avoid thinking of something Tyrolean. In sum, the trio sonata leaves an impression of an atypical church sonata seeking a different expression within a long-established form.

In the list of subscribers to Telemann's publication *Der getreue Music-Meister*, the leading personalities of the Baroque appear. The publication appeared over a lengthy period in numerous numbers and it contained all sorts of music from little, malevolent rebus canons that can be played upside down, backwards and, simultaneously, at half speed, to German secular cantatas. An extra finesse in this context are the musical serials to which Telemann devoted himself. In *Der getreue Music-Meister* he could end in the middle of a sonata and let it continue in a later edition: 'Don't miss the amazing conclusion to the *Recorder Sonata in F major*'.

The *Introduzione a tre* is just such a musical serial, divided into several numbers and interspersions with harpsichord solos, arias and lute pieces. This loosely assembled suite of character pieces, some of which have women's names as titles, are a typical example of Telemann's *ad hoc* instrumentation. One can employ flutes and/or violins or transpose them for other instruments. The directions 'tutti' and 'soli' also appear in the score and these can be interpreted either as pertaining to instrumentation or dynamics. I have chosen to use two voice flutes, that is, tenor recorders in D, and two violins to reinforce each voice, to give the work a more orchestral profile.

Telemann's importance to his own time can hardly be overestimated in that he was the first modern artist who, like Prince today, had complete financial control of his works and creative activities – something that Mozart, for example, failed with completely three-quarters of a century later. Telemann was also a very skilled instrumentalist and he was one of the first composers to interest himself in folk music, which he was able to incorporate into his own compositions as a sort of 'world music'. In our own century Telemann has suffered on account of having written such quantities of music. 'And how would it be possible for me to remember everything that I have thought up for strings and winds?' he wrote despairingly. Without even bothering to investigate and analyze his works, in modern times people have passed judgement on the quality of his music, claiming that such an extensive production could leave no room for music of lasting value. Most people then forget that he lived to a very great age (86) and that, being what we would now term a workaholic, he found time to do a great deal. His capacity for work was well-known and surprised even people who knew him personally.

'Even I, however, ask waspishly: where did you find the time?' Mattheson wrote in his epitaph.

It was also Georg Philipp Telemann's fate to be a contemporary of Johann Sebastian Bach whom the nineteenth century deified and whom his contemporaries considered a musical recluse, highly respected as such but hopelessly out of date. On the other hand, it was also Bach's fate to be contemporary with Telemann, who always got the posts that Bach wanted himself. The judgement of Telemann's own time and an extraordinary multiplicity of highly original and daring ideas remain all too little heard.

© *Dan Laurin 1997*

**Dan Laurin** was born in 1960 of Estonian and Swedish parents. He studied the recorder in Denmark and in the Netherlands. He combines his career as a recorder soloist with teaching the instrument. He is currently Professor of the recorder at Bremen as well as Dozent at the Fünen Academy of Music, Odense. Dan Laurin also gives special courses in the musical rhetoric of the baroque and the interpretation of modern music. His development of greater dynamic expressivity in recorder playing has encouraged contemporary composers to write music for him. He received a 'Grammy' award for a number of his recent BIS recordings (BIS-CD-635, 655, 675 and 685).

**Susanna Laurin**, recorder, graduated with a Soloist's Diploma in 1993 after studies with professor Dan Laurin at the conservatories in Odense and Copenhagen. She is the leader of the group Stockholm Barock, with which she tours extensively. Besides her activities as a freelance recorder player, Susanna Laurin has specialized in and edited Swedish baroque music. She has appeared as a soloist as well as with numerous ensembles, and given masterclasses and has toured Scandinavia, Eastern Europe, India and Australia. Susanna Laurin is also one of the instigators of the ensemble 'Concert Spirituel', which has won critical acclaim throughout Scandinavia. Her first solo CD features music by the young German composer Markus Zahnhausen.

**Bente Vist** studied at the conservatories in Oslo and Copenhagen and then at the Juilliard School. She started her career by singing both oratorios and musicals but has increasingly

specialized in early music. She has studied baroque interpretation with Emma Kirkby and Ian Partridge. She sings with early music ensembles on both sides of the Atlantic.

**Maria Lindal** studied the violin at Stockholm's Royal College of Music and in London. She has played in several leading European ensembles for both early music and contemporary music. She is currently a member of Concerto Copenhagen and is leader of the Västerås Sinfonia and the Drottningholm Orchestra.

**Lisa Bodén** studied the violin at the Royal College of Music in Stockholm and at the Conservatory in Copenhagen. She continued her study of the baroque violin at the Schola Cantorum in Basel. She is a member of several orchestras including the Swedish Radio Symphony Orchestra.

**Anders Modigh** studied the cello with Mats Rondin at the Malmö University College of Music where he also specialized in baroque music. He plays in various baroque orchestras and is currently a member of Stockholm Baroque and of the Umeå Symphony Orchestra.

**Margit Schultheis** was born in 1968 in Koblenz. While still at school she changed from piano and organ to harpsichord. She studied early keyed instruments in Germany and the Netherlands. As an inquisitive continuo player she discovered the baroque harp which she then studied with Andrew Lawrence-King. She works with a number of leading early music groups.

**Mogens Rasmussen** (viola da gamba) was born in Copenhagen. After qualifying as a performer and music teacher at the Royal Danish Conservatory of Music in Copenhagen, he continued his studies with Jordi Savall at the Schola Cantorum Basiliensis. Mogens Rasmussen is very active both in Denmark and internationally as a soloist and continuo player. He is a member of numerous Danish ensembles, such as 'Violon-Banden' and 'Opus 4', and co-founder of the international gamba ensemble 'Bourrasque'. Mogens Rasmussen has participated in a whole series of radio and television recordings. He teaches at the Fünen Music Conservatory in Odense

and at the Royal Danish Conservatory of Music in Copenhagen.

**Leif Meyer** (harpischord) was born in Copenhagen in 1971 to German parents; he grew up and lives in Denmark. In 1989 he entered the Royal Danish Conservatory of Music as an organ student, with Hans Fagius as his principal teacher. In 1990 he took part in the second International Georg Böhm Organ Competition in Lüneburg, Germany. In 1994 he graduated in sacred music, with top honours in organ playing. As a student he has participated in masterclasses with Harald Vogel and Hans-Ola Ericsson. Alongside his organ studies, Leif Meyer studied the harpsichord with Karen Englund and Lars Ulrik Mortensen and took part in a masterclass with Christophe Rousset. For some years he has worked as a continuo player both in chamber music and orchestras (e.g. with Radiounderholdningsorkestret [the Danish Radio Entertainment Orchestra]). As a co-founder of the Ensemble Fiori Musicali he has given many concerts in Denmark.

---

Nur wenigen Komponisten, wenn überhaupt irgendeinem, kam jemals so ein ungeteilter Respekt, so eine Bewunderung seitens der Zeitgenossen zuteil, wie Georg Philipp Telemann. Er dokumentierte selbst sein Leben in drei Autobiographien, von denen die letzte aus 1739/40 für den heutigen Leser ein reiner Genuß ist. Es ist nicht nur das alte Deutsch markvoll genießbar, sondern es wird einem als Leser selten ein so ehrlicher und intimer Kontakt mit einem Künstler vergönnt, der nicht davor zurückscheut, die Tür zu den Mysterien und Mühsalen des Schaffens ein wenig zu öffnen. Die meisten biographischen Schilderungen in diesem Text basieren auf Telemanns eigenen Worten, von einem fast sechzigjährigen Mann geschrieben.

### Kurz über Telemann

Georg Philipp Telemann war ein musikalisches Wunderkind schon lange bevor Mozart mit diesem Begriff synonym wurde. Seine ersten Instrumente waren die Blockflöte und die Violine, die sein ganzes Leben lang seine getreuen Gefährten bleiben sollten. Die Familie – sein Vater war Prediger, seine Mutter entstammte einer Pfarrersfamilie – wurde früh vom Tod des Vaters schwer betroffen. Als Ergebnis mußten die Zukunftspläne für den Kleinen geändert werden. Telemanns Jugendjahre wurden deswegen gefärbt vom Konflikt zwischen der Lust zur Musik und den Versuchen der Umwelt, ihm die Notwendigkeit eines finanziell gesicherten, moralisch einwandfreien Lebens einzuprägen; dies, so meinte man, war für einen Musiker nicht möglich. Paradoxerweise schrieb kein Komponist mehr Kantaten und Passionen, oder verdiente mehr Geld durch seine Musik als Telemann.

Das frühreife kompositorische Debüt des dreizehnjährigen Telemann mit einer Oper, wo er selbst in der Titelrolle erschien, endete mit einer persönlichen Katastrophe. Rechtgläubige Lutheraner besuchten scharenweise Telemanns Heim, wo sie seine Mutter von den schädlichen Einwirkungen der Musik zu überzeugen versuchten. Ihm wurde ein furchtbares Schicksal als Gaukler, Seiltänzer und Mummeltierdressueur (!) vorausgesagt, für den Fall, daß er mit der Musik nicht aufhören sollte: „Gesagt, gethan! mir wurden Noten, Instrumente, und mit ihnen das halbe Leben genommen“, schreibt Telemann über diese Episode, die er nie vergaß.

Während der Studienzeit lernte der fleißige Telemann tagsüber Philosophie und Rhetorik; nachts komponierte er.

geheim und schuldbewußt. Er hatte nämlich seiner Mutter versprochen, sich nie mehr der Musik zu widmen. In der Schule in Leipzig fand ein Zimmerkollege eine Partitur, die zu Telemanns großem und unschuldsvollem Staunen in sein Gepäck „hineingeschlichen“ war, „ich weiß nicht wie“. Das Werk wurde gleich in der Thomaskirche aufgeführt, und es brachte Telemann teils ein Stipendium ein, teils den Auftrag, alle vierzehn Tage für die Kirche ein neues Musikstück zu schreiben. Dies war ein Wendepunkt, denn jetzt konnte Telemann durch die Tätigkeit Geld verdienen, der er sich am liebsten widmen wollte: Komponieren. Mit gutem Gewissen und persönlichen Erfolgen erhielt er jetzt die Erlaubnis der Mutter, sich beruflich der Musik zu widmen. Telemanns neuer Lebensweg brachte eine gewaltige kreative Explosion, und war der Anfang einer langen und phantastischen Karriere als Komponist und Instrumentalist. Das Repertoire auf der vorliegenden CD ist nur eine sehr kleine Auswahl aus der Klangwelt des kreativsten und phantasievollsten Komponisten aller Zeiten, hier durch die Blockflöte vertreten, der Georg Philipp Telemann während seines langen Lebens stets treu blieb.

### Die Werke

1704 wurde Telemann zum Hofkomponisten bei Graf Erdmann von Promnitz an dessen neuerrichtetem Hof in Sorau (heute polnisch: Żary) ernannt. Eine Zeitlang übersiedelte der Hof in die oberschlesische Stadt Pleß (heute polnisch: Pszczyna). Dort, und bei Besuchen in Krakau, lernte Telemann die polnische und die hanakische Musik kennen, „in ihrer wahren, barbarischen Schönheit“, und diese Begegnung sollte für die Zukunft Telemanns eigenes Komponieren prägen. Das Selbststudium dieser Volksmusik und ihrer Ausübenden fand mit empirischem Eifer in der Kneipe statt, was Telemann selbst lebhaft schildert:

„(Die Musik) bestund, in gemeinen Wirtshäusern, aus einer um den Leib geschallneten Geige, die eine Terzie höher gestimmt war, als sonst gewöhnlich, und also ein halbes duzend andre überschreien konnte; aus einem polnischen Bocke (Dudelsack); aus einer Quintposaune, und aus einem Regal. An ansehnlichen Örtern aber blieb das Regal weg; die beiden ersten hingegen wurden verstärkt: wie ich denn einst 36. Böcke und 8. Geigen beisammen gefunden habe. Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer oder Geiger für

wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft die Tanzenden ruhen, fantaisieren. Ein Aufmerckender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedanken für ein ganzes Leben erschnappen. Gnug, in dieser Musik steckt überaus viel gutes: wenn behörig damit umgegangen wird. Ich habe, nach der Zeit, verschiedene grosse Concerte und Trii in dieser Art geschrieben, die ich in einen italienischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekeilet.“

In der Autobiographie stehen die Erlebnisse in Polen insofern an besonderer Stelle, als sie das einzige musikalische Einzelerlebnis sind, dem viel Platz gewidmet wird, und das Telemanns Inspirationsquellen eingehend schildert. Die *Triosonaten in d-moll* bzw. *g-moll* sind typische Beispiele jenes Fusionsstils, dessen größter Vertreter Telemann ist. Der stets neugierige Kosmopolit, Komponist und Freund der Volksbildung geht hier auf Ganze und führt die Volksmusik in die von Regeln und rigorosen Vorschriften gesteuerte Kompositionsmusik hinein. Er tut es nicht als Gimmick, nicht um den Durst eines im Luxus schwelgenden Kulturtouristen nach Exotik zu löschen, er tut es mit einfühelndem Wissen und großer Liebe zu der Musik und den Musikern, die ihn so sehr entzückten.

Die *Triosonate in d-moll* für Altblockflöte, Violine und Basso continuo ist ein ausgezeichnetes Beispiel von Telemanns Fähigkeit, die beiden konzertanten Stimmen aufeinander abzustimmen, so daß niemand sich benachteiligt fühlen muß. Vielleicht spielte Telemann sie selbst einmal auf der Blockflöte, mit Pantaleon Hebenstreit, dem dynamischen Geiger und Zymbelvirtuosen, auf der Violine. Telemann hegte eine mit Furcht gemischte Bewunderung für diesen Hebenstreit, mit dem er häufig musizierte. Ein Abschnitt der Autobiographie schildert, wie sich Telemann als Vorbereitung für ein gemeinsames Konzert in sein Zimmer einsperrt, wo er Hände und Arme mit verschiedenen magischen Ölen einschmiert, um beim Konzert nicht den kürzeren zu ziehen.

Notabel ist, daß die Blockflöte zu jener Zeit kein selbständiges Idiom hatte, was im übrigen alle Blasinstrumente betraf. Es dominierte nach wie vor die Gestik der Violine, die von hervorragenden, vorwiegend italienischen Instrumentalisten entwickelt worden war, und von ihnen der Technik des Instrumentes angepaßt. Diese Gesten werden dann auf andere Instrumententypen übertragen, was im ersten Satz bei der furiosen Jagd der Stimmen zu merken ist. Der zweite Satz ist so

zart geschrieben, daß man um sein Leben fürchtet; der Kontrast zum ersten Satz ist auffallend und dramatisch. Das *Allegro* des dritten Satzes mildert die Stimmung und läßt die beiden Kontrahenten unter geordneten Formen miteinander umgehen. Im vierten Satz besuchen wir ein Fest in der Krakauer Kneipe, wo die lokale Zigeunerband so richtig aufspielt.

Im *Trio g-moll* für Altblockflöte, Diskantgambe und Basso continuo sind die Rollen etwas anders verteilt. Die Blockflöte hat nämlich eine weitaus hervortretendere Rolle als die Diskantgambe, die mit ihrem anmutigen Klang als lieblich unschuldsvoll dargestellt wird, im Vergleich mit den rabiaten Ausfällen der Blockflöte, mal nach rechts, mal nach links. Der Einfluß ethnischer Musik ist auffallend; in der seltenen Rhythmik des zweiten Satzes kann zumindest ich nicht umhin, an einen schnellen Tango zu denken. Das *Allegro* des vierten Satzes ist eine schöne Mischung aus italienischen Soli und polnischen Tutti, und die Sonate als solche ist genau entsprechend der erfinderischen Beschreibung von Telemann gestaltet: polnische Musik „in einem italienischen Mantel, aus Adagi und Allegri bestehend“.

1711 wird Telemann von einer persönlichen Katastrophe heimgesucht: seine junge Frau, Amalia Louisa Juliana, stirbt im Wochenbett nach nur einjähriger, leidenschaftlicher Ehe. Der geschockte Telemann schreibt ein ergreifendes Gedicht:

*So sah ich dich mein lieber Schatz, auf einer Todtenbaare!  
Ists möglich, das ich noch für Jammer athmen kann!*

...

*Sie reichte mir die Hand, und fing liebreizend an:  
Ich danke tausendmal für deine treue Liebe;  
Gott gebe dir den Lohn, den ich nicht geben kann.  
Dein Hertze wohnt in mir. Dies nehm ich mit zum Himmel.*

...

*Kont ich dich länger nicht als nur ein Jahr umfassen.  
So reist die Ewigkeit nie unser Band entzey.*

...

*Mein Engel gute Nacht: schlaff bis zu jenem Tage,  
Da Jesu kommen wird in seiner Wolkenpracht!  
Indes vergönne mir, das ich noch einmahl sage:  
(Es thut zwar weh, jedoch) Mein Engel gute Nacht!*

Telemann arbeitet frenetisch, vielleicht um die Trauer zu vergessen. Er empfindet offensichtlich den Tod der Gattin als Strafe dafür, daß er der irdischen Liebe zuviel Aufmerksamkeit hat zukommen lassen: „Allein, du bist gerecht; und ich der Strafe werth, Weil ich die Selige mehr, als dich selbst, geliebet“. Sein enormes Schaffen geistlicher Musik ist möglicherweise auf ein Bedürfnis des Komponisten zurückzuführen, in Tönen und Worten über seine Rückschläge auf der persönlichen Ebene nachzudenken; es kann sich auch um eine Buße handeln. In seiner ersten Autobiographie aus dem Jahre 1718 erwähnt Telemann in der Tat, daß „die wilde Hitze der Jugend“ abgenommen hat, und daß er „im Christentum ein besserer Mensch“ geworden ist.

Für den religiös bewußten und interessierten Telemann war es eine Selbstverständlichkeit, sich mit Hilfe der Musik und der deutschen Sprache an den Diskussionen über theologische und moralische Probleme zu beteiligen. Sein ganzes Leben lang schrieb er geistliche Musik, häufig zu eigenen Texten. Die vielen Kantatenjahrgänge mit deutschen Texten, und die sogenannten moralischen Kantaten, sind daher als Beiträge zur damaligen Debatte zu betrachten. In der Hervorhebung der deutschen Sprache ist nicht nur ein beginnender Nationalismus zu ahnen, sondern auch das Bestreben des beginnenden Aufklärungszeitalters, das Wissen durch die eigene Sprache erreichbar zu machen. Telemanns Textwahlen spiegeln die Grundsätze des großen Textdichters Erdmann Neumeister, dessen ausgeglichene aber illustrative Texte als Inspiration jenes Kantatenbooms dienten, dessen größte Vertreter Telemann und Johann Sebastian Bach hießen. Telemann war auch eine Vordergrundgestalt in Klubs und Vereinigungen, deren Ziel es war, die deutsche Sprache zu fördern, und der stets rastlose Mattheson dichtet folgende Zeilen seinem guten Freund:

*Hat die latein'sche Welt denn was  
Das ihr gehört  
als eigen?*

*Kann man die Stüffen zum Parnas  
Auch nicht auf deutsch ersteigen?*

*Ja  
wenn uns der die Wege weis't  
Der sie so oft gereis't.*

„Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes“ ist eine freistehende Fortsetzung des 1725-26 erschienenen „Harmonischen Gottesdienstes“. Die „Fortsetzung“ erschien 1731-32 eigenhändig gestochen im Abonnement, und besteht aus 72 (!) Kantaten für Stimme, zwei obligate Instrumente und Basso continuo. Sämtliche Kantaten folgen demselben Muster: Arie, Rezitativ, Arie. Beide Arien sind vom Da-capo-Typ. Die Sammlung bietet einen interessanten Einblick in die religiösen Tendenzen im damaligen Deutschland. Die Texte sind von Tobias Heinrich Schubart, und sind eine faszinierende Mischung aus ermahnendem, alttestamentarischem Zorn (wie in *Ertrage nur das Joch der Mängel*), und eher pietistischen Liebschaften mit der Göttlichkeit. Schubarts Texte sind durchwegs bilderreich, die Rezitative häufig dramatisch, mit einer subtil nuancierten Interpunktion, die Telemann im Vorwort zur Ausgabe ausführlich beschreibt. Es geht darum, der gesprochenen Sprache nahezukommen, als Interpret etwa zwischen einer zweifelnden und einer bejahenden Frage unterscheiden zu können. Das Theatralische überwiegt bei sowohl Wort als auch Ton. Die Vorliebe des Barocks für sein eigenes Kind, die Oper, leuchtet nicht nur in der programmatischen Instrumentalmusik durch, sondern findet verständlicherweise auch ihren Weg in die von einem Operndirektor komponierte Kirchenmusik.

In den Kantaten gibt es stets Raum für eine persönliche Stellungnahme: eine Kantate ist wie ein musikalischer Gottesdienst, in welchem der jeweilige Text vom Komponisten ausgelegt und analysiert wird. Die Konfrontation des Menschen mit der Göttlichkeit wird auf eine nahe, alltägliche Art geschildert, weswegen die Sprache des Textes erörternd wird, in den Rezitativen sogar agitatorisch. Dadurch wird die Tonsprache reich illustrativ und erinnert an das, was wir heute, häufig fehlerhaft, Programmmusik nennen.

*Ertrage nur das Joch der Mängel* ist auf vielfache Weise eine ganz deftige Predigt über das jüngste Gericht. Der Text knüpft im Sinne der neuen lutherischen Einfachheit an die Erzählung von Lazarus und dem reichen Mann an, und handelt von den Folgen dessen, wenn man nicht in Entsagung und Nächstenliebe lebt (Schuld und Sühne im Barockzeitalter). In der ersten Arie wird der rhetorische Verlauf mit einer Reihe Ermahnungen eingeleitet: Trage das Joch der Entsagung, vertrage die Armut, dulde den Hohn! Telemann verwendet eine lange Reihe illustrative, melodische Figuren,

um verschiedene Tonfälle und Textbetonungen zu schildern, alles um uns von der Richtigkeit der Behauptung zu überzeugen: Das Seufzermotiv dominiert, es gibt keine einzige Phrase in der ersten Textzeile, die nicht durch die fallende Sekunde veranschaulicht wird, eine der ältesten musikalischen Gesten überhaupt. Beim Hörer stellt sich allmählich die Frage ein, die Telemann natürlich wünscht, daß wir uns stellen, und die dem Hauptargument den Weg bahnt: warum sollen wir uns mit der Entsagung abfinden und alle Mühsale dulden? Der wesentlich beweglichere B-Teil des Textes und des Satzes bringt die Erklärung: dem, dessen Wunden und Geschwüre von leckenden Hunden geheilt werden, wird häufig von den himmlischen Scharen geholfen, wenn er bloß in Gott reich ist. Anfangs akzentuiert die Singstimme den Text in Synkopen, und die Deklamation wird intensiv ausdrucksvoll in den erstmals ganz langen Phrasen.

Im folgenden Rezitativ wird die Lage auf der persönlichen Ebene kommentiert. So zu leben, wie die gerade gesungene Arie befürwortet, kann schwierig sein, wofür man volles Verständnis haben kann. „Der schmale Trübsalsweg fällt manchem schwer zu gehen“, aber es gibt eine Rettung für den, der über die irdischen Sorgen hinwegsieht, denn er wandert ins Reich Gottes. Weitaus schwieriger ist es für jenen, der stets den leichten Weg wählt, und dessen munterer Fuß „nur auf Rosen treten will“. Das Rezitativ hat seinen Charakter jetzt verändert, kommentiert nicht mehr, sondern führt die Handlung rasch zur Schlußarie, wo das furchtbare Schicksal geschildert wird, das jenen befällt, der bequem zum ewigen Verderben hinschlendert. Denn ihm wird das frohe Lachen in der Kehle steckenbleiben, und es bleibt nur mehr das ewige Weinen.

Die Schlußarie schildert den ganzen Schrecken aller Qualen, die man in der Hölle erdulden muß. Im ersten Teil der Arie werden die Flammen des Fegefeuers durch Koloraturen dargestellt, die sich zwischen den Stimmen in einem ewigen Inferno aus Tönen winden. Der zweite Teil der Arie moduliert heftig, in den Oberstimmen hört man Flammen des Schmerzes, die durch das kochende Blut rasen, und die harmonische Sprache ist sehr modern, ihrer Zeit weit voraus: man könnte sie gar mit „Sturm und Drang“ verbinden.

Wesentlich mehr Mühe wird dem Beschreiben des Bösen als jenem des Guten gewidmet. So ist es ja meistens in der Welt der Musik: die Scheußlichkeiten des Bösen eignen sich

ganz besonders gut für dramatische Effekte. Der Feind ist nun umzingelt, aber er ist mächtig, und man muß ihn erkennen, wo er sich auch befindet.

Die *Essercizi Musici* bestehen aus zwölf Solosonaten (Soli) für ein Instrument und Basso continuo, und zwölf Triosonaten (Trii) für zwei konzertante Instrumente und Basso continuo. Auch diese Sammlung wurde von Telemann selbst gestochen, und der Druck ist durchwegs sehr schön und übersichtlich, was sonst keine Selbstverständlichkeit war. Die Formsprache ist in ihrer geschmackvollen Synthese italienischer und deutscher Stilelemente typisch für den reifen Telemann: eine reiche, blühende Melodik wird mit einem kraftvollen, gelehrten und dramatisch gelungenen Kontrapunkt kombiniert. Hier findet man dreisätzigte Sonaten in einem Stil, der für die damalige Zeit sehr modern war, neben viersätzigten Sonaten, die auf der Grundlage von Corellis Werken entwickelt worden sind.

Die *Sonate in d-moll* für Altblockflöte und Basso continuo steht an besonderer Stelle im Blockflötenrepertoire. Die Tonsprache der vier Sätze ist extrem emotional, häufig mit einer unerwarteten, asymmetrischen Gestik, wodurch der Ausdruck einen Zug unberechenbarer Rastlosigkeit erhält. Außerdem finden wir im *Affettuoso* des ersten Satzes erstmals eine ausgeschriebene, detaillierte Dynamik. Diese unterscheidet sich völlig von dem, was man normalerweise auf einer Blockflöte tun kann, durch deren Konstruktion die höheren, brillanten Register bevorzugt werden. In Werken des Barocks ist die Dynamik selten vorgeschrieben; der gut ausgebildete Musiker konnte sich ganz auf seine tradierten Stilkenntnisse verlassen und mußte nicht den Komponisten um Rat bitten. Deswegen lohnt es sich, jede Originaldynamik gut zu studieren, da sie nämlich häufig Ausnahmen vom Normalen vorschreibt, was auch beim *Solo in d-moll* der Fall ist. Ein anderes, lustiges Detail ist, daß die Taktstriche bei einigen der Sätze in der Originalausgabe fehlen, und durch kleine Kommas ersetzt sind. Was dies bedeuten soll – wenn überhaupt etwas – ist mir unbekannt, aber graphisch ergibt sich der Eindruck langer Phrasen. Das *Presto* des zweiten Satzes ist auf eine seltene Weise durchkomponiert. Die zweite Reprise bietet ganz unerwartet neues Material in der Form virtuoser Passagen „alla concerto“: in völlig eskapistischem Geist begibt sich die Solostimme plötzlich auf die Messerschneide hinaus, nur um von thematischem Material

aus der ersten Reprise wieder zurückgezwungen zu werden. Die Blockflötensprache ist jetzt ganz anders. Die Violinokleesche weichen zugunsten einer melodiosen Tonsprache, die zur Gänze die deutliche Artikulation und klangliche Mannigfaltigkeit der Blockflöte ausnützt.

Im *Trio 7* ist die Stimmung gewiß eine ganz andere: der erste Satz brodelte förmlich vor Energie und Lebensfreude, ein denkwürdiges Duell zwischen einer Blockflöte in ihrem leuchtendsten Register und einer virtuos prustenden Gambe im tieferen Bereich. Interessant sind der harmonische Puls und Telemanns Art, die Emotion durch chromatische Akkordwechsel zu verstärken. Das *Mesto* des zweiten Satzes ist hingegen ein Beispiel von Telemanns stets präsentier Fähigkeit, Gegensätze ins Gleichgewicht zu bringen: wenn man gerade erst vor Freude gejauchzt hat, muß man sich die Landschaft der Trauer ansehen. Das *Fugato* des dritten Satzes ist ein spielerischer Kampf zwischen den beiden konzertanten Instrumenten unter sich, oder im gemeinsamen Kampf gegen die Continuogruppe, alles nach Telemanns Lieblingsrezept: keine der Stimmen ist der anderen überlegen. Das Gleichgewicht ist wieder hergestellt.

Im *Trio 8* schreibt Telemann für konzertantes Cembalo, ein Instrument, das ihm ansonsten nicht besonders gut lag. Ich gründe diese Behauptung teils auf eigenen Analysen seiner Klavierwerke, teils auf Gesprächen, die ich mit Cembalisten führte; anscheinend fehlt irgend etwas in Telemanns Behandlung des Instruments, oder haben wir noch nicht seine idiomatische Schreibweise zu verstehen gewußt. Kann dies eine Reminiszenz des traumatischen Klavierunterrichtes sein, den er als Kind erhielt? Wer erhielt übrigens keinen traumatischen Klavierunterricht? Als Kleiner erhielt Telemann Klavierstunden bei einem Lehrer, der den Kleinen mit einem bereits hinfalligen Notationssystem erschreckte, der deutschen Orgeltabulatur. Diese bietet mit Buchstaben und rhythmischen Codes eine rebusartige Form des Notenlesens. Telemann stellt fest: „In meinem Kopfe spuckten schon muntere Tongens, als ich hier hörte“, und nach dieser „vierzehntägigen Tortur“ wurde der Unterricht unterbrochen, und somit auch die formelle Musikausbildung überhaupt. Der jetzt zwölfjährige Telemann ließ sich nie mehr Musikunterricht geben.

Die erzählte Geschichte ist in erster Linie unterhaltend, hat aber meiner Ansicht nach eine wesentliche Bedeutung für

Telemanns weitere Laufbahn. Der reife Telemann ist stilistisch gesehen ein Modernist, mit einer tief emotionalen Beziehung zu seiner Musik; er macht kein Hehl aus seiner Kritik an der gelehrten, theoriefixierten Musik, hier von der Tabulatschrift vertreten, die den Hörer und den Interpreten von der Empfindung trennt. Telemann will deswegen aufklären, ausbilden und die Musik mehr Menschen zugänglich machen, und vielleicht könnte man mit etwas gutem Willen seine vielen Ausgaben pädagogisch zurechtgelegter Musik als eine direkte Folge des unkünstlerischen und desillusionierenden Musikunterrichts seiner Jugend.

Dabei ist das *Trio in B-Dur* ein sehr gelungenes Werk in der nunmehr viersätzigen Form der Kirchensonate: langsam-schnell-langsam-schnell ist die zu dieser Zeit der Musikgeschichte übliche Satzfolge. Allerdings ist Telemanns Wahl von Tempobezeichnungen etwas originell: *dolce-vivace-siciliana-vivace*. *Dolce* („lieblich“) ist ja eher ein Charakter als eine Geschwindigkeitsanweisung, *vivace* bedeutet „lebhaft“ und ist bei Telemann langsamer als ein *allegro*; eine *siciliana* ist ursprünglich ein hitzig punktierter Tanz, der unter dem Einfluß der Kunstmusik beruhigt und anmutig elegant geworden ist. Im *B-Dur-Trio* ist aber die *Siciliana* unruhiger als gewöhnlich, und die ausgeschriebene Artikulation macht auch nicht die Sache besser, denn sie ist in den beiden konzertanten Stimmen verschieden. Der letzte Satz ist eine joviale Sache im Zweiertakt; ich kann mich eines leicht tirolerischen Gefühls nicht erwehren. Als Ganzes hinterläßt die Triosonate den Eindruck einer atypischen Kirchensonate, die innerhalb einer seit langer Zeit definierten Form einen neuen Ausdruck sucht.

Im Verzeichnis der Abonnenten von Telemanns Zeitschrift *Der getreue Music-Meister* findet man einen Großteil der Musikpersönlichkeiten des Hochbarocks. Es gibt viele Ausgaben dieser Zeitschrift, die über längere Zeit erschienen, und sie enthalten alles mögliche, von boshaften kleinen Rebuskanons, die verkehrt herum, von vorne nach hinten und im halben Tempo gleichzeitig gespielt werden können, bis zu deutschen profanen Kantaten. Besonders pikant sind Telemanns „Fortsetzungswerke“. Im *Getreuen Music-Meister* konnte er mitten in einer Sonate aufhören, um sie in einer späteren Ausgabe fortsetzen zu lassen: „Versäumen Sie nicht den spannenden Schluß der *Blockflötensonate in F-Dur*!“

*Introduzione a tre* ist eben so ein Fortsetzungswerk, auf mehrere Nummern und Einsprünge zwischen Cembalosoli, Arien und Lautenstücken verteilt. Die lose zusammengesetzte Suite aus Charakterstücken, teilweise mit Frauennamen als Titel, ist ein typisches Beispiel von Telemanns Ad-hoc-Instrumentation. Man kann mit Flöten und/oder Violinen instrumentieren, oder für andere Instrumente transponieren. Darüber hinaus findet man in der Partitur die Worte „Tutti“ und „Soli“, das als Instrumentationsvorschlag interpretiert werden kann, aber auch als dynamische Anweisung. Ich wählte zwei Voice Flutes, d.h. Tenorblockflöten in D, als Soloinstrumente, und zwei Violinen zur Verstärkung jeder Stimme, um dem Werk ein orchestraleres Profil zu geben.

Man kann Telemanns Bedeutung für seine Gegenwart kaum unterschätzen, da er der erste moderne Künstler war, der so wie heutzutage Prince seine Werke und sein Schaffen ökonomisch vollends kontrollierte – etwas, das ein Dreivierteljahrhundert später Mozart völlig mißlingen sollte. Telemann war auch ein sehr geschickter Instrumentalist, und er war einer der ersten Komponisten, die sich für Volksmusik interessierten, und sie wie eine Art „World Music“ in die eigenen Kompositionen einzubeziehen vermochten. In unserem Jahrhundert war es für Telemann ein Nachteil, daß er solche Mengen von Musik komponierte und veröffentlichte. „Und wie wäre es möglich, mich alles dessen zu erinnern, was ich zum Geigen und zum Blasen erfunden?“, schreibt er erschöpft. Ohne sich überhaupt zu bemühen, seine Werke zu untersuchen und analysieren, äußerte man sich in moderner Zeit über ihre Qualität, und darüber, daß ein Schaffen solchen Umfanges keine Musik von dauerndem Wert enthalten kann. Die meisten vergessen dabei, daß er sehr alt wurde (86 Jahre), und daß es ihm gelang, mit der Hartnäckigkeit eines Workaholics (würde man heute sagen) alles erdenkliche zu schaffen. Seine Arbeitskapazität war weitaus bekannt und verblüffte selbst Menschen, die ihn sehr gut kannten. „Doch frag‘ ich auch mit Bissigkeit: Woher nimmst du die Zeit?“, schreibt Mattheson in einem Huldigungsgedicht.

Es war das Schicksal Georg Philipp Telemanns, Zeitgenosse von J.S. Bach zu sein, der im 19. Jahrhundert vergöttert, von seiner Gegenwart aber als musikalischer Sonderling betrachtet wurde, zwar sehr respektiert aber hoffnungslos veraltet. Andererseits war es aber Bachs Schicksal, Zeitgenosse von Telemann zu sein, der stets jene Posten erhielt,

die Bach selbst anstrebte. Die Beurteilung seiner eigenen Zeit und eine verblüffende Vielfalt von neuartigen, kühnen Ideen ertönen zum Großteil nach wie vor, ohne gehört zu werden.

© *Dan Laurin 1997*

**Dan Laurin** wurde 1960 als Sohn estnischer und schwedischer Eltern geboren. Er studierte Blockflöte in Dänemark und den Niederlanden. Neben seiner solistischen Karriere unterrichtet er auch Blockflöte: derzeit ist er Professor in Bremen und Dozent an der Fünen-Musikakademie in Odense. Er gibt auch Sonderkurse für die musikalische Rhetorik des Barockzeitalters und für die Interpretation moderner Musik. Seine Entwicklung der dynamischen Expressivität des Blockflötenspiels hat zeitgenössische Komponisten dazu angeregt, für ihn Musik zu schreiben.

**Susanna Laurin**, Blockflöte, erhielt 1993 ihr Solistendiplom nach Studien bei Prof. Dan Laurin an den Konservatorien in Odense und Kopenhagen. Sie ist Leiterin des Ensembles Stockholm Barock, mit dem sie weite Konzertreisen unternimmt. Neben ihrer Tätigkeit als freischaffende Blockflötistin spezialisierte sie sich auf schwedische Barockmusik, die sie auch herausgab. Sie erschien solistisch mit zahlreichen Ensembles, sie gab Meisterklassen und machte Tourneen durch Skandinavien, Osteuropa, Indien und Australien. Susanna Laurin ist auch einer der Initiatoren des Ensembles „Concert Spirituel“, das in ganz Skandinavien von den Kritikern hoch gelobt wurde. Ihre erste Solo-CD umfaßt Musik des jungen deutschen Komponisten Markus Zahnhausen.

**Bente Vist** studierte an den Konservatorien in Oslo und Kopenhagen, dann an der Juilliard School. Am Anfang ihrer Karriere sang sie sowohl Oratorien als auch Musicals, aber sie spezialisierte sich dann zunehmend auf frühe Musik. Sie studierte Barockinterpretation bei Emma Kirkby und Ian Partridge. Sie singt mit Ensembles für frühe Musik beiderseits des Atlantiks.

**Maria Lindal** studierte Violine an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm, sowie in London. Sie spielte mit zahlreichen führenden europäischen Ensembles für sowohl frühe als auch zeitgenössische Musik. Sie ist derzeit Mitglied des

Concerto Copenhagen und Konzertmeister der Sinfonia Vasterås und des Drottningholm-Orchesters.

**Lisa Bodén** studierte Violine an der Kgl. Hochschule für Musik in Stockholm und am Kopenhagener Konservatorium. Sie setzte ihr Studium der Barockvioline an der Basler Schola Cantorum fort. Sie ist Mitglied mehrerer Orchester, darunter des Symphonieorchesters des Schwedischen Rundfunks.

**Anders Modigh** studierte Cello bei Mats Rondin an der Universitätsmusikschule in Malmö, wo er sich auch auf Barockmusik spezialisierte. Er spielt in verschiedenen Barockorchestern und ist derzeit Mitglied des Stockholmer Barockorchesters und des Symphonieorchesters Umeå.

**Margit Schultheis** wurde 1968 in Koblenz geboren. Noch während ihrer Schulzeit wechselte sie von Klavier und Orgel auf Cembalo über. Sie studierte frühe Tasteninstrumente in Deutschland und den Niederlanden. Als wißbegierige Continuospielerin entdeckte sie die Barockharfe, die sie dann bei Andrew Lawrence-King studierte. Sie arbeitet mit zahlreichen führenden Ensembles für frühe Musik.

**Mogens Rasmussen** (Viola da gamba) wurde in Kopenhagen geboren. Nach musikpädagogischer und Diplomprüfung am Kgl. Dänischen Musikkonservatorium bildete er sich bei Jordi Savall an der Schola Cantorum Basiliensis weiter aus. Mogens Rasmussen hat eine umfassende Tätigkeit im In- und Ausland, teils als Solist, teils als Continuospieler. Er ist Mitglied mehrerer dänischer Ensembles, z.B. „Violon-Banden“ und „Opus 4“, und Mitbegründer des internationalen Gambenensembles „Bourrasque“. Mogens Rasmussen wirkte bei vielen Fernseh- und Rundfunknahmen mit. Er unterrichtet am Fünfschen Konservatorium in Odense und am Kgl. Dänischen Musikkonservatorium in Kopenhagen.

**Leif Meyer**, Cembalo, wurde 1971 in Kopenhagen von deutschen Eltern geboren. Er wuchs in Dänemark auf und wohnt dort. 1989 begann er, am Kgl. Dänischen Musikkonservatorium Orgel zu studieren (Hauptfachlehrer: Prof. Hans Fagius). 1990 nahm er am „2. Internationalen Georg-Böhm-Organwettbewerb Lüneburg“ teil. 1994 absolvierte er die kirchenmusikalische Diplomprüfung mit der höchsten Zensur

für solistisches Orgelspiel. Als Studierender nahm er an Meisterkursen bei u.a. Harald Vogel und Hans-Ola Ericsson teil. Neben dem Orgelstudium nahm Leif Meyer Cembalo-unterricht bei Karen Englund und Lars Ulrik Mortensen, und besuchte einen Meisterkurs bei Christophe Rousset. Seit mehreren Jahren ist er ein aktiver Continuospieler, sowohl kammermusikalisch als auch im Orchester (u.a. mit dem Unterhaltungssorchester des Rundfunks). Mitbegründer des Ensemble Fiori Musicali, das in Dänemark zahlreiche Konzerte gab.

---

**P**eu de compositeurs (s'il y en a du tout) ont joué d'un respect et d'une admiration aussi unanimes de leur vivant que Georg Philipp Telemann. Il a lui-même documenté sa vie par trois autobiographies dont la dernière de 1739/40 est un vrai régal pour le lecteur d'aujourd'hui. L'ancien allemand est ravissant et c'est rare qu'il soit permis à un lecteur d'avoir un contact aussi franc et intime avec un artiste qui n'hésite pas à ouvrir la porte des mystères et tribulations de la création. La plupart des narrations biographiques de mon texte proviennent des paroles mêmes de Telemann, écrites par un homme presque sexagénaire.

### **En bref sur Telemann**

Georg Philipp Telemann était un enfant prodige musical bien avant que Mozart ne devienne synonyme du terme. Ses premiers instruments furent la flûte à bec et le violon et ils restèrent ses fidèles compagnons toute sa vie. Sa famille – son père était "Prediger" et sa mère venait aussi d'une famille de pasteur – fut tôt frappée par la mort du père. Ce décès impliqua définitivement des changements de plans d'avenir pour le petit. Toute la jeunesse de Telemann est ainsi imprégnée du conflit entre le goût pour la musique et l'essai de son entourage de lui inculquer la nécessité d'une vie économiquement assurée et moralement intègre; ni l'une ni l'autre n'était considérée possible pour un musicien. Il est pourtant paradoxal de considérer que nul autre n'a écrit plus de cantates et de passions ou gagné plus d'argent de sa musique que Telemann.

Les débuts précoces du jeune Telemann de 13 ans comme compositeur d'un opéra dont il chantait le rôle titre aboutirent à une catastrophe personnelle. Des luthériens bien pensants vinrent en foule chez Telemann et essayèrent de convaincre sa mère des dommages apportés par la musique. On lui prédisait un destin épouvantable de bouffon, danseur de corde et dresseur de marmottes (!) s'il n'arrêtait pas de faire de la musique: "Sitôt dit, sitôt fait! On m'a retiré cahiers de musique, instruments et avec eux la moitié de la vie", écrit Telemann au sujet de cet épisode qu'il n'a jamais oublié. Telemann fut un élève assidu qui, le jour, étudiait la philosophie et la rhétorique et qui, la nuit, composait, avec mauvaise conscience et en grand secret. C'est qu'il avait promis à sa mère de ne plus jamais s'occuper de musique. A l'école à Leipzig, un camarade trouva une partition qui, à la grande et

innocente surprise de Telemann, "s'était glissée dans" son bagage, "je ne sais pas comment". L'œuvre fut bientôt exécutée à l'église St-Thomas et rapporta à Telemann en partie une bourse, en partie la commande d'une nouvelle pièce de musique pour l'église à tous les 15 jours. Ce fut un tournant; Telemann pouvait maintenant gagner de l'argent avec ce qu'il voulait le plus faire: composer. Avec bonne conscience et des succès personnels dans son bagage, il obtint maintenant de sa mère la permission de se dédier professionnellement à la musique.

Le nouveau choix de vie de Telemann donna lieu à une violente explosion de créativité et est le début d'une longue et fantastique carrière comme compositeur et instrumentiste. Le répertoire sur le disque est un choix, sur l'échelle la plus petite possible, du monde sonore du compositeur le plus créatif et fantasiste de tous les temps, entendu à travers la flûte à bec que Georg Philipp Telemann n'oublia jamais au cours de sa longue vie.

### Les œuvres

En 1704, Telemann fut nommé compositeur de la cour nouvellement constituée du comte Erdmann von Promnitz à Sorau. La cour démenagea un moment à Plesse, une ville de la Haute Silésie (Oberschlesien). C'est là et lors d'une visite à Cracovie que Telemann apprit à connaître la musique polonaise et hanaquique "dans sa beauté vraie et barbare", écrivit-il, et sa rencontre avec elle devait pour toujours influencer les compositions de Telemann. Les études autodidactes de cette musique folklorique et de ses exécutants se poursuivait avec un empressement empirique à la taverne et Telemann en donne lui-même un récit vivant dans son autobiographie:

"(La musique) consistait, dans les tavernes populaires, en un violon tenu contre le corps par une courroie; accordé une tierce plus haut qu'à l'accoutumée et qui pouvait donc se faire entendre au-dessus d'une demi-douzaine d'autres violons; également en une cornemuse polonaise *koza*, un *quint-posaune* (une sorte de trombone) et un orgue portatif (régale). L'orgue était omis à des endroits plus respectables; les deux premiers instruments, cependant, étaient renforcés; j'ai même trouvé une fois 36 cornemuses et 8 violons ensemble. On peut difficilement croire quelles merveilleuses idées ces cornemuseurs ou violonistes peuvent avoir quand ils impro-

visent – tandis que les danseurs se reposent. Si l'on était attentif, on pouvait en huit jours rassembler assez d'idées pour toute une vie. Bref: cette musique renferme beaucoup de qualités quand elle est jouée avec compétence. Avec le temps, j'ai composé plusieurs concertos majeurs et trios dans ce genre mais je les ai revêtus d'un habit italien avec des Adagi et Allegri en attenance."

Les expériences en Pologne occupent une position spéciale dans l'autobiographie dans une telle mesure qu'elles sont les seules expériences musicales à prendre beaucoup de place et à décrire à fond les sources d'inspiration de Telemann. Les *sonates en trio en ré mineur* respectivement *sol mineur* sont des exemples typiques du style de fusion que Telemann représente plus que quiconque d'autre. L'homme cosmopolite, compositeur et instructeur du peuple toujours curieux fait le grand pas et incorpore la musique folklorique dans la musique composée régie par des règles et des lois rigoureuses. Il ne le fait pas en plaisantant, pas non plus pour étancher la soif de l'exotique d'un touriste culturel de luxe, non, il le fait avec des connaissances approfondies et un grand amour pour la musique et les musiciens qui l'ont si ravi.

La *sonate en trio en ré mineur* pour flûte à bec alto, violon et basso continuo est un remarquable exemple de l'habileté de Telemann à assortir les deux voix concertantes l'une avec l'autre de sorte qu'aucune ne se sente lésée. Elle fut peut-être interprétée à Eisenach par Telemann lui-même à la flûte à bec et Pantaleon Hebenstreit, le dynamique violoniste et virtuose du cymbalum, au violon. Telemann ressentait une admiration mêlée de crainte devant ce Hebenstreit avec lequel il faisait souvent de la musique. Un passage de l'autobiographie décrit un Telemann qui, pendant les préparatifs d'un concert en commun avec lui, s'enferme dans sa chambre, s'enduit les mains et les bras de diverses huiles magiques pour ne pas être pris de court pendant le concert. Il pourrait être intéressant de noter que la flûte à bec, à cette époque dans l'histoire de la musique, n'avait pas d'idiome indépendant, ce qui d'ailleurs concernait tous les instruments à vent de bois. La gestique du violon domine de loin, développée par de brillants instrumentistes principalement italiens, et adaptée à la technique de l'instrument et de ce qu'il est aisé de jouer. Ces gestes sont ensuite transposés à d'autres types d'instruments, ce qui se remarque quand les voix se poursuivent furieusement dans le premier mouvement. Le

second mouvement est d'écriture si fragile qu'on craint pour sa vie; le contraste avec le premier mouvement est frappant et dramatique. L'*Allegro* du troisième mouvement allège l'atmosphère et laisse les deux contractants faire des libations dans des formes ordonnées. Le quatrième mouvement nous amène à une fête dans une taverne de Cracovie et laisse l'ensemble tzigane local se déchaîner à son soûl.

Dans le *trio en sol mineur* pour flûte à bec alto, viola da braccio et basso continuo, la répartition des rôles est un peu différente. La flûte à bec dépasse beaucoup en importance la viola da braccio qui, avec sa charmante sonorité, se présente comme douce et innocente à côté des attaques furieuses de la flûte à bec. Les influences de la musique ethnique sont évidentes; dans le rythme remarquable du second mouvement, je ne peux pas m'empêcher de penser à un tango rapide. L'*Allegro* du quatrième mouvement est un joli mélange de soli italiens et de tutti polonais et la sonate comme telle se forme précisément comme Telemann l'a si bien décrite: des passages polonais "habillés d'un manteau italien formé d'*adagi* et d'*allegri*".

En 1711, Telemann est frappé d'une catastrophe personnelle: sa jeune femme, Amalia Louisa Juliana, meurt en couches après seulement un an de mariage passionné. Sous l'effet du choc, Telemann écrit un poème funèbre poignant:

*Ainsi je t'ai vue, ma très chère, dans la bière!  
Puis-je encore respirer malgré ma misère!*

...  
*Elle me donna sa main et me dit d'un air séducteur:  
Mille mercis pour ton amour si fidèle;  
Que Dieu te donne la récompense que je ne puis te donner.  
Ton cœur vit en moi. Je l'emporterai au ciel.*

...  
*Quoique je n'aie été dans tes bras qu'une année,  
L'éternité ne pourra pas nous séparer.*

...  
*Bonne nuit: dors jusqu'au jour, mon ange,  
Où Jésus viendra dans la splendeur des nuages!  
Entretemps, permets-moi de te redire:  
(Quoiqu'il me peine) Mon ange, bonne nuit!*

Telemann travaille avec frénésie, peut-être pour oublier son deuil. Il voit évidemment dans la mort de sa femme une

punition pour avoir donné trop de place à l'amour humain: "Toi seul es juste; et je mérite la punition parce que j'ai aimé la défunte plus que toi", dit-il dans une conversation avec Dieu. Une énorme production de musique religieuse dépend peut-être d'un besoin chez un compositeur de réfléchir en notes et paroles sur ses revers sur le plan personnel; cela peut aussi être une façon d'expiation des péchés. Dans sa première autobiographie de 1718, Telemann mentionne en fait que "la passion sauvage de la jeunesse" s'est calmée et qu'il est devenu un "meilleur homme dans la chrétienté".

Pour le religieux et intéressé Telemann, il était évident de participer aux discussions en cours sur la théologie et les problèmes moraux au moyen de la musique et de la langue allemande. Il écrit de la musique sacrée toute sa vie, souvent sur ses propres textes. Les nombreuses cantates sacrées pour le temps de l'année sur des textes allemands ainsi que les dites cantates morales sont ainsi à considérer comme des insertions aux débats de l'époque. On distingue dans la concentration sur l'allemand non seulement un début de nationalisme, mais encore le début de la recherche du Siècle des lumières de rendre la connaissance accessible en langue du pays. Son choix de textes reflète les principes du grand écrivain Erdmann Neumeister: ses textes équilibrés mais pourtant illustratifs inspirent l'explosion de cantates dont les représentants les plus distingués furent Georg Philipp Telemann et Johann Sebastian Bach. Telemann était aussi une figure de premier plan dans des clubs et sociétés dont le but était de favoriser la langue allemande et l'infatigable Mattheson écrit un poème à son bon ami:

*Le monde latin a-t-il alors quelque chose  
Qui lui soit propre?  
Ne peut-on pas aussi monter les marches  
Du Parnasse en allemand?  
Oui  
S'il nous montre le chemin,  
Lui qui le foula si souvent.*

"Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes" est une suite indépendante de "Harmonischer Gottes-Dienst" qui sortit en 1725-26. "Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes" sortit gravé de sa propre main en forme d'abonne-

ment en 1731-32 et comprend 72 (!) cantates pour voix, deux instruments *obligati* et basso continuo.

Toutes les cantates suivent le même modèle: Aria, Récitatif, Aria. Les deux arias sont de type *da capo*. La collection offre un coup d'œil intéressant sur les courants religieux en Allemagne de l'époque. Les textes sont de Tobias Heinrich Schubart et constituent un mélange fascinant de colère moraliste de l'Ancien Testament (comme dans *Ertrage nur das Joch der Mängel/Supporte le joug du défaut*) et des gestes d'amour plus piétistes envers Dieu. Les textes de Schubart sont en majeure partie riches en images et les récitatifs sont souvent dramatiques et dotés d'une ponctuation aux nuances subtiles, ce que Telemann décrit tout de suite dans l'avant-propos de l'édition. Il s'agit de s'approcher de la langue parlée et, comme interprète, de pouvoir distinguer entre, par exemple, une question hésitante et une affirmative. L'aspect théâtral domine dans les mots comme dans les notes. Le penchant du baroque pour son propre enfant, l'opéra brille à travers la musique instrumentale plus à programme et cette dernière trouve naturellement son chemin vers la musique sacrée composée par un directeur d'opéra.

Les cantates renferment toujours de la place pour une prise de position plus personnelle: une cantate est comme un office musical dans lequel le texte est commenté et analysé par le compositeur. La confrontation de l'homme avec la divinité est décrite d'une manière proche, quotidienne, c'est pourquoi la langue dans le texte est discutante et, dans le récitatif, agitante même. Le langage tonal peut ainsi illustrer avec richesse et faire penser à ce que l'on appelle aujourd'hui, souvent à tort, la musique à programme.

*Ertrage nur das Joch der Mängel* est de plusieurs façons un sermon vraiment substantiel sur le jugement dernier. Suivant la nouvelle simplicité luthérienne, le texte se rapporte au récit de Lazare et de l'homme riche, et aux suites de ne pas vivre dans le détachement et l'amour du prochain: crime et châtiment au baroque. Dans la première aria, le cours rhétorique commence par une série d'exhortations: porte le joug du renoncement, supporte la pauvreté, endure les crachats! Telemann utilise de nombreuses figures mélodiques illustrantes pour décrire différents accents et manières d'accentuer le texte, tout pour nous convaincre de la justesse de l'affirmation: "das Säufzen", le motif du soupir, domine: il n'y a pas une seule phrase dans la première ligne du texte qui ne soit

pas mise en évidence avec la seconde descendante, un des plus anciens gestes mélodiques en somme. L'auditeur finit par se poser la question suivante, ce qui est le but de Telemann et qui prépare l'argument principal: pourquoi accepterions-nous le détachement et supporterions-nous toutes les tribulations? La section B du texte et du mouvement, beaucoup plus agitée, nous donne l'explication: celui dont les blessures et abcès sont guéris par le lèchement des chiens, est souvent favorisé par les armées célestes, sa richesse est en Dieu. La voix accentue le texte au début par des syncopes, ce qui fait l'effet d'une déclamation intensive dans les phrases qui, pour la première fois, sont vraiment longues.

Dans le récitatif suivant, la situation est commentée sur un plan personnel. Il peut être difficile de vivre comme le recommande le texte chanté dans l'aria précédente et il le comprend parfaitement, "Der schmale Trübsalsweg fällt manchem schwer zu gehen;" plusieurs trouvent difficile de suivre l'étroit chemin de la marche de douleur; mais il y a une délivrance pour qui voit au-delà des soucis terrestres, car il marche vers le royaume de Dieu. C'est bien pire pour ceux qui choisissent toujours le chemin facile et dont "le pied allègre ne veut marcher que sur des roses." Le récitatif a laissé le caractère de commentaire et mène rapidement l'action vers la dernière aria qui décrit l'épouvantable destin qui frappe celui qui flâne commodément en direction de l'éternelle perdition. Car son joyeux rire s'arrêtera dans sa gorge et il ne lui restera plus que d'éternels grincements de dents.

L'aria finale est une vraie chambre d'horreurs de tous les tourments imposés par l'enfer. La première partie de l'aria illustre les flammes du feu de l'enfer par les vocalises qui s'immiscent entre les voix dans un éternel enfer de notes. La seconde partie de l'aria module violemment et, dans les voix supérieures, on entend des flammes de douleur qui font rage dans le sang bouillant et le langage harmonique est très moderne, même avant son temps: il n'est pas faux de l'associer au "Sturm und Drang".

Le mal est décrit avec beaucoup plus d'efforts que le bien. Il en est souvent ainsi dans le monde de la musique: toutes les abominations du mal se prêtent merveilleusement bien aux effets dramatiques. L'ennemi est maintenant encerclé mais il est puissant et il s'agit de le découvrir où qu'il soit.

*Essercizii Musici* se composent de douze sonates solos ("Soli") pour un instrument et basso continuo et douze sonates en trio ("Trii") pour deux instruments concertants et basso continuo. Telemann a aussi gravé cette collection lui-même et l'impression est très belle et claire, ce qui autrement n'est pas toujours une évidence. Avec sa synthèse élégante d'éléments stylistiques italiens et allemands, la forme est typique de la maturité de Telemann: des éléments mélodiques riches et abondants s'allient à un contrepoint savant et expriment bien le drame de la musique. On trouve ici des sonates en trois mouvements dans un style très moderne pour son temps ainsi que des sonates en quatre mouvements développées à partir des œuvres de Corelli.

Le *Solo en ré mineur* pour flûte à bec alto et basso continuo occupe une place spéciale dans le répertoire de la flûte à bec. Les quatre mouvements sont tenus dans un langage extrêmement émotionnel, souvent avec une gestique asymétrique inattendue, ce qui prête à l'expression un trait d'agitation imprévisible. Nous rencontrons de plus dans l'*affettuoso* du premier mouvement pour une fois des nuances écrites et détaillées. Cela va tout à fait à l'encontre de ce qu'on peut normalement faire sur une flûte à bec dont la construction favorise les registres hauts et brillants. Les nuances sont rarement travaillées dans des œuvres du baroque; le musicien compétent pouvait se fier entièrement à ses connaissances stylistiques acquises et n'avait pas besoin de demander l'avis du compositeur. C'est pourquoi toute nuance originale est digne d'attention parce qu'elle prescrit souvent des exceptions à la normale, ce qui est le cas dans le *Solo en ré mineur*. Un autre détail amusant est que quelques-uns des mouvements dans l'édition originale n'ont pas de barres de mesure et qu'elles sont remplacées par de petites virgules. La signification de cela – s'il en est une – m'est inconnue mais du point de vue graphique, on a l'impression de longues phrases. Le *presto* du second mouvement est travaillé d'une manière inhabituelle: la seconde reprise offre à l'improvisiste du matériel nouveau sous la forme de passages virtuoses "alla concerto"; dans un esprit entièrement d'échappatoire, la voix solo s'engage soudain dans une diversion hasardeuse pour être seulement forcée à reprendre sa place par le matériel thématique de la première reprise. Or, le langage de la flûte à bec est tout autre. Les clichés du violon font place à un langage

mélodieux qui exploite entièrement l'articulation précise de la flûte à bec et la diversité de sa palette sonore.

Dans le *Trio 7*, l'atmosphère est décidément tout autre: le premier mouvement bouillonne formellement d'énergie et de joie de vivre et est un duel mémorable entre une flûte à bec dans son registre le plus brillant et une gambe s'ébrouant avec virtuosité dans le grave. Intéressantes sont la pulsation harmonique et la manière dont Telemann tend la situation émotionnelle avec des changements d'accords chromatiques. Le *mesto* du second mouvement est par contre un indice typique des ressources intarissables de Telemann à équilibrer des contrastes: si on vient d'être rayonnant de joie on doit passer par un paysage de tristesse. Le *fugato* du troisième mouvement est une lutte enjouée entre les deux instruments concertants chacun pour soi et en lutte commune avec le groupe de continuo suivant la recette favorite de Telemann: aucune voix n'est supérieure à l'autre. L'équilibre est rétabli.

Telemann écrivit le *Trio 8* pour clavecin concertant, un instrument qui autrement semble lui avoir convenu très bien. Je fonde mon affirmation en partie sur des analyses personnelles de ses œuvres pour clavier, en partie sur les conversations que j'ai eues avec des clavecinistes; il semble tout simplement manquer quelque chose dans le traitement de l'instrument de la part de Telemann, ou bien nous n'avons pas encore compris son écriture idiomatique. Cela pourrait-il être une réminiscence de leçons de piano qu'il reçut comme enfant? Qui d'ailleurs n'a pas fait l'expérience de leçons traumatiques de piano? Tout jeune, Telemann prit des leçons de clavier d'un professeur qui apeura le petit avec un système de notation déjà dépassé, la tablature d'orgue allemande. Cette dernière offrait au moyen de lettres et de codes rythmiques une forme de notation musicale en rébus. Telemann constate: "Dans ma tête surgirent vite des sons bien plus agréables que ceux que j'entendais ici" et, après cette "torture de 14 jours", l'enseignement fut arrêté et avec lui somme toute, l'éducation musicale formelle de Telemann qui, à 12 ans, refusa tout autre enseignement subséquent en musique.

Cette histoire est d'abord divertissante mais, à mon avis, elle eut une grande répercussion pour la carrière de Telemann. Le style mûr de Telemann est moderniste avec un lien profondément émotionnel avec sa musique; il ne cache pas sa critique de la musique savante et asservie à la théorie, représentée ici par la notation en tablature qui éloigne l'auditeur et

l'exécutant du sentiment, "die Empfindung". C'est pourquoi Telemann veut renseigner, instruire et rendre la musique accessible à plus de gens et, avec un peu de bonne volonté, on pourra peut-être voir ses nombreuses publications de musique d'esprit pédagogique comme une conséquence directe de l'enseignement musical antiartistique et désillusionnant de sa jeunesse.

Le *Trio en si majeur* est une œuvre très réussie dans la forme en quatre mouvements de la *sonata da chiesa*: lent-vif-lent-vif dans la suite courante en cette époque de l'histoire de la musique. Telemann est pourtant singulier dans sa combinaison de tempi: *dolce-vivace-siciliana-vivace*. *Dolce* (doux) est assurément plus une indication de caractère que de tempo; *vivace* veut dire "animé" et il est, chez Telemann, plus lent qu'un *allegro*; une *siciliana* est originellement une danse fortement ponctuée qui, sous l'influence de la musique artistique et de la dignité maniérée de la danse de la cour, s'est calmée et est devenue gracieusement élégante. Mais la sicilienne est plus agitée qu'à l'accoutumée dans le *Trio en si majeur* et l'articulation qui n'est pas écrite ne facilite en rien les choses en étant conséquemment différente dans les deux voix concertantes. En mesures à deux temps, le dernier mouvement est cordial; je ne peux pas m'empêcher de penser à quelque chose de tyrolien. La sonate en trio laisse en gros l'impression d'être une *sonata da chiesa* originale qui, dans le cadre d'une forme définie depuis longtemps, cherche une expression différente.

Les personnalités musicales du haut baroque se succèdent sur la liste d'abonnés à la revue de Telemann *Der getreue Music-Meister*. La publication sortit longtemps en plusieurs numéros et contint de tout, des petits canons malveillants en rébus qui peuvent être joués de haut en bas, à reculons et en tempo deux fois plus lent à la fois, jusqu'à des cantates profanes. Une finesse supplémentaire dans le contexte est les feuilletons musicaux que Telemann avait inventés. Dans *Der getreue Music-Meister*, il pouvait arrêter au milieu d'une sonate et la continuer dans un numéro suivant: "Ne manquez pas la fin époustouflante de la *sonate en fa majeur* pour flûte à bec!"

*Introduzione a tre* est justement un tel feuilleton musical, réparti sur plusieurs numéros et intercalé entre des soli de clavecin, des arias et des morceaux de luth. La suite assez lâchement reliée de morceaux de caractère, dont certains sont

intitulés de noms féminins, fournit un excellent exemple de l'instrumentation *ad hoc* de Telemann. On peut instrumenter avec des flûtes et/ou des violons et transposer pour d'autres instruments. De plus, la partition porte les mots *tutti* et *soli*, ce qui peut aussi bien être compris comme une suggestion d'instrumentation que comme une indication de nuance. J'ai choisi d'utiliser deux "voice flutes", c'est-à-dire des flûtes à bec ténor en ré comme instrument solo et deux violons qui renforcent chaque voix pour donner à l'œuvre un profil plus orchestral.

On peut à peine sous-estimer l'importance de Telemann pour son temps, puisqu'il était le premier artiste moderne qui, comme Prince de nos jours, avait un parfait control économique sur ses œuvres – Mozart, par exemple, devait échouer totalement de ce côté-là trois quarts de siècle plus tard. Telemann était aussi un instrumentiste très adroit et il fut l'un des premiers compositeurs à s'intéresser à la musique folklorique et à réussir à l'intégrer dans ses propres compositions comme une sorte de "musique du monde".

Dans notre siècle, la grande quantité d'œuvres composées et publiées par Telemann lui a nuï. "Und wie wäre es möglich, mich alles dessen zu erinnern, was ich zum Geigen und Blasen erfunden?" ("Comment me serait-il possible de me souvenir de tout ce que j'ai composé pour le violon et les vents?"), écrit-il découragé. Sans se préoccuper d'examiner et d'analyser ses œuvres, on s'est prononcé, dans les temps modernes, sur leur qualité et décidé qu'une production si volumineuse ne laissait pas de place à de la musique de valeur durable. La plupart oublient alors qu'il vécut très vieux (86 ans) et qu'avec ce qu'on appelle aujourd'hui la persévérance d'un narcomane du travail, il réussit avec l'un et l'autre. Sa capacité de travail était réputée et étonnait même des gens qui le connaissaient bien. "Doch frag ich auch mit Bissigkeit: Woher nāmt du die Zeit?" ("Je demande aussi avec hargne: Où prends-tu le temps?"), écrit Mattheson dans un poème d'hommage.

Ce fut aussi le destin de Georg Philipp Telemann d'être un contemporain de Johann Sebastian Bach, divinisé au 19<sup>e</sup> siècle, considéré comme un solitaire musical par son temps, assurément un solitaire respecté mais désespérément vieux jeu. Ce fut d'un autre côté le destin de Bach d'être le contemporain de Telemann qui obtint toujours les postes que Bach désirait lui-même. Le jugement de son époque et une étonnante

variété d'idées hardies, innovatrices, ne sont pas assez entendues.

© *Dan Laurin 1997*

**Dan Laurin** est né en 1960 de parents russe et suédois. Il étudia la flûte à bec au Danemark et aux Pays-Bas. Il associe sa carrière de soliste à celle de professeur de flûte à bec. Il est actuellement professeur de flûte à bec à Brème ainsi que "Dozent" à l'Académie de Musique de la Fionie à Odense. Dan Laurin donne aussi des cours spéciaux en rhétorique musicale du baroque et en interprétation de musique moderne. Il a développé une expression dynamique accrue dans le jeu de la flûte à bec, ce qui encouragea des compositeurs contemporains à écrire de la musique pour lui.

**Susanna Laurin**, flûte à bec, a obtenu son diplôme de soliste en 1993 après avoir étudié avec le professeur Dan Laurin aux conservatoires d'Odense et de Copenhague. Elle dirige le groupe Stockholm Barock avec lequel elle fait de nombreuses tournées. En plus de poursuivre une carrière de flûtiste indépendante, elle s'est spécialisée en musique baroque et elle a édité des œuvres suédoises de cette période. Elle s'est produite comme soliste avec de nombreux ensembles: elle a donné des cours de maître et fait des tournées en Scandinavie, Europe de l'Est, Inde et Australie. Susanna Laurin est aussi l'une des initiatrices de l'ensemble "Concert Spirituel" avec lequel elle a gagné l'éloge des critiques dans toute la Scandinavie. Son premier CD solo comprend de la musique du jeune compositeur allemand Markus Zahnhausen.

**Bente Vist** étudié aux conservatoires d'Oslo et de Copenhague, puis à l'Ecole Juilliard. Elle commença sa carrière en chantant des oratorios et des musicaux mais elle s'est spécialisée de plus en plus en musique ancienne. Elle a étudié l'interprétation baroque avec Emma Kirkby et Ian Partridge. Elle chante avec des ensembles de musique ancienne des deux côtés de l'Atlantique.

**Maria Lindal** a étudié le violon au Conservatoire Royal de Musique de Stockholm et à Londres. Elle a joué dans plusieurs ensembles européens majeurs de musique ancienne et contemporaine. Elle est présentement membre de Concerto

Copenhague et est premier violon de la Sinfonia de Västerås et de l'Orchestre de Drottningholm.

**Lisa Bodén** a étudié le violon au Conservatoire Royal de Musique de Stockholm et au conservatoire de Copenhague. Elle poursuivit ses études du violon baroque à la Schola Cantorum à Bâle. Elle est membre de plusieurs orchestres dont l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise.

**Anders Modigh** a étudié le violoncelle avec Mats Rondin au collège de musique de l'université de Malmö où il s'est spécialisé en musique baroque. Il joue dans différents orchestres baroques et est présentement membre du Stockholm Baroque et de l'Orchestre Symphonique d'Umeå.

**Margit Schultheis** est en 1968 à Koblenz. Tandis qu'elle fréquentait encore l'école, elle passa du piano et de l'orgue au clavecin. Elle a étudié les anciens instruments à clavier en Allemagne et aux Pays-Bas. En jouant le continuo, elle a découvert la harpe baroque qu'elle a ensuite étudiée avec Andrew Lawrence-King. Elle travaille avec plusieurs groupes éminents de musique ancienne.

**Mogens Rasmussen** (viole de gambe) est né à Copenhague. Après l'obtention de son diplôme de soliste et de professeur de musique au Conservatoire Royal Danois de musique de Copenhague, il poursuivit ses études avec Jordi Savall à la Schola Cantorum Basiliensis. Mogens Rasmussen est actif au Danemark et à l'étranger comme soliste et chambriste, surtout au continuo. Il fait partie de plusieurs ensembles danois dont le "Violon-Banden" et "Opus 4" et il est l'un des cofondateurs de l'ensemble international de gambes "Bourrasque". Mogens Rasmussen a participé à de nombreux enregistrements pour la radio et la télévision. Il enseigne au Conservatoire de musique de la Fionie à Odense et au Conservatoire Royal Danois de musique à Copenhague.

Né à Copenhague en 1971 de parents allemands, **Leif Meyer** (clavecin) a grandi au Danemark où il est domicilié. Il fut admis en 1989 au Conservatoire Royal danois de musique dans la classe d'orgue du professeur Hans Fagius. En 1990, il participa au second concours international d'orgue Georg Böhm à Lunebourg (Allemagne). En 1994, il obtint son

diplôme en musique sacrée avec la plus haute distinction en orgue solo. Comme étudiant, il a participé à des cours de maître de Harald Vogel et de Hans-Ola Ericsson entre autres. En plus de ses études d'orgue, Leif Meyer prit des cours de clavecin avec Karen Englund et Lars Ulrik Mortensen et il a suivi le cours de maître de Christophe Rousset. Il fut pendant plusieurs années responsable du continuo dans des orchestres et ensembles de chambre (dont l'orchestre de divertissement de la Radio). Il est l'un des cofondateurs de l'ensemble Fiori Musicali qui a donné de nombreux concerts au Danemark.

**‘Ertrage nur das Joch der Mängel!’**  
**Cantata for soprano, two voice flutes, two violins and b.c.**

**Aria (*Largo*):**

Ertrage nur das Joch der Mängel! duld’ Armut!  
leide Qual und Spott! Denn, welchen auch von  
Wund und Beulen bewegte Hunde lekkend heilen,  
dem dienet oft das Heer der Engel, ist er dabei  
nur reich in Gott.

**Recitative:**

Der schmale Trübsalsweg fällt manchem schwer  
zu gehen; doch denen, die auf’s Ende sehen,  
sind seine Tiefen selbst auch angenehm;  
weil wir durch ihn zum Reiche Gottes wandern;  
hingegen andern mus er nur ganz verhasst und  
fliehenswürdig scheinen: ihr muntrer Fus will  
nur auf Rosen gehen. Doch ach! verkehrter Sinn!  
wo bringt das Ende sie denn hin, wenn sie doch  
endlich sterben? Sie gehen nur bequelm zum  
ewigen Verderben; denn auf ihr Jauchzen folgt  
unendlich’s weinen.

**Aria (*Presto*):**

Im Höllenpfehl, voll Feu’r und Schwefel,  
brennt eine Glut, die nicht verlöscht.  
Hier häuft sich Brand und Qual zusammen;  
man leidet Pein in dieser Flammen, die  
durch das Blut der Adern zischt.

Endure the yoke of dearth! Bear poverty!  
Suffer torment and scorn! For who is healed by  
licking dogs, moved by wounds and bruises,  
is often attended by the heavenly hosts,  
if only he is rich in God:

The narrow path is difficult to follow for some;  
but for those who keep in mind its goal  
even its lowest point are pleasant,  
since on it we travel to the realm of God:  
for others, however, it must appear utterly hateful  
and deserving of contempt: their merry foot prefers  
to walk only on roses. But alas, perverted mind!  
Where will it carry them when they  
finally die! They travel comfortably to  
eternal doom; their rejoicing is followed  
by endless weeping.

In the slough of hell, full of fire and sulphur,  
burns a flame that never expires.  
Here accumulates burning and torment,  
one suffers pain in this flame  
that sizzles through the blood of the veins.

*English translation from the German by Helle Ulrich, used by kind permission, from Jeanne Swacks’s edition, PRB Productions, 963 Peralta Avenue, Albany, California, USA.*

## **INSTRUMENTARIUM**

### **Dan Laurin / Susanna Laurin**

Recorders Frederick Morgan, Daylesford, Australia:  
Alto recorder after Jacob Denner (*Solo in D minor*)  
Three voice flutes after P. Bressan (*Cantata, Introduzione*)  
Alto recorder after P. Bressan (*all other works*)

Friedrich von Huene, Boston, USA:  
Carved ivory alto recorder after Jacob Denner (*Trio 7*)

### **Maria Lindal**

Violin W. Crijnen 1993, copy of an instrument by Montagna of 1723

### **Lisa Bodén**

Violin Anonymous, 19th century Dutch instrument. Bow: Girardelli 1990

### **Anders Modigh**

Cello Claude Boivin, Paris 1744; Bow: Begin

### **Margit Schultheis**

Arpa doppia Tim Hobrough, Inverness, Scotland 1993

### **Mogens Rasmussen**

Viola da gamba Guy Derat, Paris 1986, after Michel Collichon 1680  
Diskantgambe Jörn Erichson, Kassel 1969

### **Leif Meyer**

Harpsichord Copy from 1990 of a Flemish two-manual instrument. Intonation: Rasmus Manley  
Tuning: Valotti a=414.5 Hz

### **Special thanks to:**

Hans Kipfer for his infinite patience and wonderful sound engineering.

Friedrich, Ingeborg and Patrick von Huene for their extraordinary professionalism and friendship. The Denner recorder is a true work of art.

Collins Ostbod, Norrtälje who sponsored the project by feeding us superbly at short notice.

The parish of Länna, the church caretaker Johan Vilsson and the parish priest Liisa Björklund who put up with a jungle of cables and microphone stands.

Jeanne Swacks and Peter Ballinger at PRB productions for their superb edition of the cantata and Louise Carslake who provided microfilms of the manuscript.

Fred Morgan whose instruments are an indispensable element of the sound of the recording.

Recording data: September 1996 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder; Stax headphones

**Producer: Hans Kipfer**

Digital editing: Hans Kipfer & Marion Schwebel

Cover text: © Dan Laurin 1997

Translations: William Jewson (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © P.H. Lindberg

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1996 & 1997, BIS Records AB