



CD-249 STEREO

digital

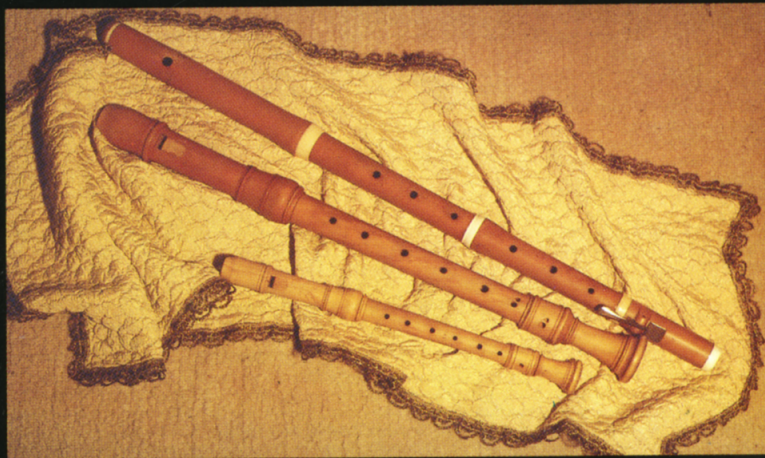
G. Ph. Telemann * W. Babel * J. S. Bach

Concerto for Recorder, Flute and Strings

Concerto for Sixth Flute, Strings and Continuo

Suite No. 2 in B Minor for Flute and Strings

Penelope Evison, baroque flute - Clas Pehrsson, recorder



A BIS original dynamics recording



TELEMANN, Georg Philipp (1681-1767) *(Hortus musicus)*
Concerto e-moll für Blockflöte, Traversflöte und Streichorchester 12'58
1. Largo 3'03 — 2. Allegro 4'00 — 3. Largo 2'55 — 4. Presto 2'51

BABELL, William (1690?-1723) *(M/s)*
Concerto No.3 in E minor for sixth flute, strings and basso continuo 8'54
5. Adagio 2'37 — 6. Allegro 2'29 — 7. Adagio 2'09 — 8. Allegro 1'30
(Clas Pehrsson)

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)
Orchester-Suite No.2 h-moll *(Eulenburg)* 18'31
9. Ouverture 5'59 — 10. Rondeau 1'20 — 11. Sarabande 3'00 —
12. Bourrée I & II 1'36 — 13. Polonaise 3'45 — 14. Menuet 1'06 —
15. Badinerie 1'20

PENELOPE EVISON, baroque flute

CLAS PEHRSSON, recorders

The DROTTNINGHOLM BAROQUE ENSEMBLE

DDD

T.T.: 40'51

This is a flute record, one in which flauto dolce meets flauto traverso or, more familiarly, recorder and transverse flute join forces. All the musicians on this record have long realized that musical instruments and refrigerators are not the same thing. Our refrigerators are better than Bach's but our instruments are not. Well, they are better for playing Bartók but worse for playing Bach . . . So here the musicians all use old instruments or copies of them.

The music on this record dates from a period when the flute had begun to take over the market from the recorder but when the two instruments were still on speaking terms — just as they have begun to be again to-day after the recorder's more than a century of silence. TELEMANN, a man who would try anything once, was one of the people who let them compete in the same work. He naturally wrote innumerable concertos despite the fact that he claimed not to write them from the heart. In the first of his autobiographies (1718) we read : *Aldieweil aber die Veränderung belustiget, so machte mich auch über Concerte her. Hiervon muss bekennen dass sie mir niehmals recht vom Hertzen gegangen sind, ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe.*

Should the buyer of this record feel cheated? I don't think so. Telemann was probably guilty of special pleading in this instance. The concertos were often representative of the superficial Italian style in music while Telemann was more interested in representing the florid French style or the solid German style. Hence his apology for having written concertos too. And the remark about "coming from the heart" was certainly not intended as an admission that he had written poor music in the concertos.

The finale of the double concerto testifies rather to Telemann's Polish musical experiences. He loved putting his experiences into verse : *Es lebt ein jeder sonst das was ihn kann erfreun./ Nun bringt ein Polnisch Lied die ganze Welt zum springen/ So brauch ich keine Müh den Schluss heraus zu bringen./ Die Polnische Music muss nicht vom Holze seyn.*

Polish music certainly did not need to be wooden; it induced one to dance. In his third autobiography (1740) Telemann recounts his experiences of Polish folkmusic's "barbaric" beauty: "At unpretentious inns the band consisted of a fiddle attached to the body and tuned a third higher which could drown half a dozen normal ones, together with a polish bagpipe, a bass trombone and a portable organ. In larger places the organ was omitted and the first two types of instruments were reinforced; once I heard 36 bagpipes and 8 fiddles together. It is quite extraordinary what remarkable ideas such blowers and fiddlers contrive when they give rein to their imagination in the breaks between dances. A careful listener could get enough ideas to last him a lifetime in the space of a week. In short: there is much that is good in this music — if one uses it suitably. I have since written sundry major concertos and trios in this style; I clothed them in Italian raiment with alternating adagios and allegros . . ."

While Telemann was much occupied with national musical styles I am sure that WILLIAM BABELL was more unreflectively Italian in attitude. He was probably not more than 33 years old when he died on 23 September 1723. He seems to have lived and worked in London, among other things as organist at All Hallows, Bread St. His name often appears on concert bills. London was already a major musical centre at that time. He was one of a large number of pupils of Pepusch, famed for his arrangements of songs for the Beggar's Opera of 1728.

The limited remaining testimony to William Babell's talents is strongly divergent. Mattheson who was a busy writer on music in Hamburg retails in *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) the notion that Babell was superior to Handel himself as an organist. The conservative John Hawkins says in his enormous history of music (1766) that Babell did not become a pupil of Handel's because Handel despised pupils who were not of royal descent. Hawkins claims that Babell was justly famed for his opera transcriptions and that he was almost alone in being able to play them.

The more progressively minded musical doctor Charles Burney gives the opinion in his history of

music (4 volumes, 1776-89) that the said opera transcriptions were showy pieces lacking taste, expression, harmony and modulation which made it possible for the player to impress the uneducated listener; music designed to appeal to levity and vanity . . .

Seven years after Babell's death his concertos opus 3 were published. These are for violins and sixth flute, that is a recorder sounding a sixth above the printed note.

In 1730 one could thus purchase the music to Babell's concertos. It was not possible to buy Telemann's double concerto, in spite of the fact that he was unusually proficient in getting his music distributed in printed form. Most of his incredible quantities of music circulated in manuscript copies.

Very little of BACH's music was printed. That so much of it has survived must be credited to the efforts of manuscript collectors who maintained contact with Bach's two elder sons. They had shared their father's manuscripts in spite of the fact that such old-fashioned music could seldom be used except possibly as fragments in church services — modernized, of course.

There is good reason to suppose that much music by Bach has been lost. We now have but four suites for instrumental ensembles; the fifth in g minor is by another, younger Bach.

The six parts to the b minor suite with solo flute are preserved in a faded manuscript from about 1740. Bach himself penned the flute and viola parts while the other four are the work of a musical copyer. Bach probably used the suite at meetings of the Collegium Musicum in Zimmerman's coffee house in Leipzig. He led music there for many years. The evenings were not, perhaps, concerts in our sense of the word but music was performed in an organized manner and with an audience. It was Telemann, in fact, who some decades earlier while studying in Leipzig had formed just such a Collegium.

Bach's b minor suite is replete with the most marvelous ideas: music to grow into all one's life. Though if one is too solemn, too full of respect, one may miss the wit and inventiveness which are also to be found — playfulness in the midst of artistry. We may note, for example, the intercourse between melody and bass in the Rondeau, the bass line which gets stuck on three notes in Bourré I, the idea of putting the melody of the Polonaise in the bass as a foundation for the flutist's pirouettes and of course the mood of the last movement, Badinerie. A badine is said to be a small stick to be used for walking or to play with and to be badin is to be happy and playful, to do something for fun, to play the fool.

But one can't define music in terms of playfulness or deady earnest. Music always insouciantly escapes from our word-cage.

PENELOPE EVISON was born in Dunedin, New Zealand. After gaining the diploma in flute at the University of Canterbury, New Zealand and the licentiate of Trinity College, London, in 1974, she completed her studies in France, specialising in baroque flute with Pierre Sechet at the Ecole Nationale de Musique de Creteil, where she was awarded first prize in 1979.

Since then, her work has included concerts in Europe with the ensembles "Les Arts Florissants" (dir. W.Christie), "La Chapelle Royale" (dir. P. Herreweghe), "La Grande Ecurie et la Chambre du Roy" (dir. J.-Cl.Malgoire) and for "Musique Ensemble" and the "Institut de musique et danses de l'Ile de France".

Penelope Evison teaches baroque flute in Paris and has taught at music courses in Sweden since 1979.

CLAS PEHRSSON, born in Stockholm in 1942, studied music and educational theory at the university as well as playing both violin and viola before turning primarily to the recorder in the mid sixties. On this, his principal instrument, he is self-taught, but he has studied the performance of early music with Ferdinand Conrad, Hans-Martin Linde and Nicolaus Harnoncourt.

He has been principal teacher of the recorder at the Stockholm College of Music and he was instrumental in starting the Association of Swedish Recorder Teachers whose chairman he was 1975-1980.

On the same label: BIS-LP-2,8,48,57,135,202,208,210,220,249,266.

The Drottningholm Baroque Ensemble was created in 1971 by five string musicians from the Royal Opera Orchestra in Stockholm. The ensemble, which plays on original Baroque instruments, has given concerts in Scandinavia and in Europe and has twice been on tour to the Far East, including China.

The Drottningholm Baroque Ensemble has a lot of radio and TV recordings to its credit, of which one TV programme won first prize in the Prix Italia contest.

On the same label: BIS-LP-8,210,249,275.

En flöjtskiva är detta, en där blockflöjt och tvärflöjt stämt möte. Skivans alla musikanter har för länge sedan upptäckt att instrument är en sak och kylskåp en helt annan sak. Våra kylskåp är bättre än Bachs, men våra instrument är det inte. Jo, de är bättre för Bartóks musik men sämre för Bachs . . . Alltså spelas här på gamla instrument eller kopior.

Skivans musik är från den tid då tvärflöjten börjat ta över marknaden från blockflöjten, men en tid då de fortfarande kunde samsas — så som de ju har börjat göra nu igen efter blockflöjtens mer en sekellånga tystnad.

En av dem som lät dem tävla med varandra i ett och samma stycke var TELEMANN, mannen som provade allt.

Han skrev en gång att hans Naturell icke uthärdade Fåfång gå (Müssigang). Enligt absolut senaste forskningsrön var han mycket riktigt sysselsatt. Han var t.ex. ordförande i tonsättarföreningen, Stim- och Musikerförbundet. Han var operachef, preses för Musikaliska Akademien, samordnare för Region-musiken, sekreterare i upphovsmannarättsutredningen, redaktör för tidskriften Musikjehu, direktör för skivbolaget Bass, samt konsult åt Stikkan Andersson i seriösa frågor. På uppdrag av Jämnblåshets-kommittén skrev han 18 (81?) dubbelkonserter för blockflöjt och tvärflöjt.

Tro't den som vill.

Det är i alla fall klart belagt att Telemann trots mängden av komponerade konserter inte skrev dem med hjärtat. Det står nämligen att läsa i hans första självbiografi (1718): *Aldieweil aber die Veränderung belustiget, so machte mich auch über Concerte her. Hiervon muss bekennen dass sie mir niehmals recht vom Herzen gegangen sind, ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe.*

Skall nu skivköparen känna sig lurad? Jag tror inte det. Telemann strödde nog in lite musikpolitik i de där raderna. Konserter representerade inte sällan det ytligt italienska i musiken och Telemann ville den gången hellre representera det krusade franska och det gedigna tyska. Därför ber han på detta sätt om ursäkt för att han skrivit konserter också. Och det där med att "komma ur hjärtat" innebar nog inte att han menade sig ha gjort dålig musik just i konserterna.

Finalen i denna dubbelkonsert vittnar annars snarast om Telemanns polska musikerfarenheter. Han åskade att sätta sina erfarenheter på rim: *Es lebt ein jeder sonst das was ihn kann erfreun./ Nun bringt ein Polnisch Lied die ganze Welt zum springen / So brauch ich keine Müh den Schluss heraus zu bringen: / Die Polnische Music muss nicht um Holze seyn.*

Nej, polsk musik behövde inte vara träig; den lockade till dans. I sin tredje självbiografi (1740) berättar Telemann om sina upplevelser av den polska folkmusikens "barbariska" skönhet: "På enklare världshus bestod ensemblen av en vid kroppen fastspänd fela, stämd en ters högre, som alltså kunde överrösta ett halvdussin vanliga, vidare en polsk säckpipa, en basbasun och en bärbar orgel. På större orter avstod man från orgeln men förstärkte de två första instrumenttyperna; en gång var jag med om 36 säckpipor och 8 felor tillsammans. Det är ren' otroligt vilka märkliga idéer sådana blåsare och fiddlare kan få när de fantiserar i danspauserna. På en vecka skulle en uppmärksam lyssnare kunna skaffa sig uppslag för ett helt liv. Kort sagt: det finns mycket som är bra i denna musik — om man nyttjar den på behörigt sätt. Sedan dess har jag skrivit diverse stora konserter och trios efter detta manér; jag klädde dem i italiensk dräkt med omväxlande adagion och allegron . . ."

Om Telemann alltså gjorde sig många tankar om nationella stilar i musiken tror jag att WILLIAM BABELL var mer oreflekterat italiensk i sin attityd. Förmodligen var han högst 33 år gammal när han dog den 23 september år 1721. Han tycks ha levat och verkat i London, bl.a. som organist i Allhelgonakyrkan på Brödgratan. Hans namn förekommer ofta i konsertannonserna; London var ju ett musikcentrum av stora mått redan på den tiden. Han var en Pepuschs många elever — invandringen som arrangerade visorna i den slagkraftiga Tiggaroperan 1728.

De få vittnesbörd vi har om William Babells talanger går alldeles isär. Den flitige musikkribenten i

Hamburg, Mattheson, vidarebefordrar i Der vollkommene Kapellmeister (1739) ryktet att Babell skulle ha överträffat själve Händel när det gällde orgelspel. Den konservative John Hawkins säger i sin jättelika musikhistoriebok (1766) att Babell inte blev Händels elev därför att Händel försmådde alla elever utom furstar och prinsar. Hawkins påstår också att Babell med rätta blev berömd för sina operatranskriptioner — och att han var nästan ensam om att kunna spela dem.

Den mer progressivt inställda musikkdoktorn Charles Burney menar i sin musikhistoria (4 band, 1776-89) att de där operatranskriptionerna var pråliga stycken utan smak, uttryck, harmonik och modulation, som gjorde det möjligt för musikern att göra intryck på den fåkunnige lyssnaren; musik ägnad att tillfredsställa lättjan och fåfängan . . .

Sju år efter Babells död kom hans konserter opus 3 ut. Det är musik för fioler och liten pipa, kallad sixth flute, d.v.s. en som klingade under en stor sext högre än noterat.

År 1730 kunde man alltså köpa noterna till Babells konserter. Det var inte möjligt med Telemanns dubbelkonsert, trots att just han var aldeles ovanligt skicklig på att verkligen få sin musik mångfaldigad på det sättet. Det allra mesta av hans ofattbara musikmängder spreds genom vanligt avskrivande.

BACH fick en mycket liten del av sin musik tryckt. Att så pass mycket av den alls finns kvar kan vi i första hand tacka några manuskriptsamlare som höll kontakt med Bachs båda äldsta söner. De hade delat på pappas efterlämnade notmanuskript, trots att denna urmodiga musik sällan gick att bruka till något, utom möjligen i brottstycken för gudstjänster — i moderniserad form förstås.

Det finns goda skäl att tro att mycken musik av Bach fattas. Som det nu är har vi bara fyra sviter för ensemble; en femte i g moll är av någon annan, yngre Bach.

De sex stämmorna till h moll-sviten med soloflöjten finns bevarade på gamla gulnade notblad från omkring 1740. Flöjtstämman och altfiolstämman har Bach ritat ned själv, de övriga har fyra notkopister skrivit. Bach har troligen använt den här sviten vid Collegium Musicums träffar i Zimmermanska kaféet i Leipzig. Där musicerades under hans ledning i åtskilliga år. Kanske var det inte precis konserter i 1984 års mening men ändå ett konserterande under ordnade former inför publik. Det var förresten just Telemann som hade grundat ett sådant Collegium under sina studieår i Leipzig några decennier tidigare.

Bachs h moll-svit är full av de underbaraste idéer: musik att växa i för livet. Fast om man tar till sig så stora ord med fel sorts respekt missar man kanske alla påfund och dräpligheter som också finns där — lekfullheten mitt i konstfullheten. Där är t.ex. replikskiftet mellan melodi och bas i Rondeau-satsen, basgången som hakar upp sig på tre toner i Bourré I, uppslaget att plocka ner polonäsmelodin i basen, som grund för flöjtistens piruetter — och så förstås hela andan i sista satsen: Badinerie. Badine lär vara en liten käpp att spatsera och leka med, och att vara badin är att vara glad och lekfull, att göra något på skoj, att apela upp till lustigkurre.

Undras om radions Svar i dag-redaktionen rätt besinnat vad deras signaturlösa egentligen står för? Fast inte fångar man musik i termer av lek och allvar. Musik rymmer alltid lika lätt ur våra ord-garn.

Ingemar von Heijne

CLAS PEHRSSON, född i Stockholm 1942, har ägnat sig åt akademiska studier i bl.a. pedagogik och musikvetenskap samt varit verksam som violinist och altviolinist, innan han sedan mitten av 60-talet ägnat sin mesta tid åt blockflöjten. På detta sitt huvudinstrument är han autodidakt, men han har studerat äldre tiders uppförandep Praxis för Ferdinand Conrad, Hans-Martin Linde och Nicolaus Harnoncourt.

Sedan 1965 är han huvudlärare i blockflöjt vid Musikhögskolan i Stockholm och han var en av initiativtagarna till bildandet av Svenska Blockflöjtspedagogförbundet (SBF) 1975 samt dess ordförande 1975-1980. På samma skivmärke: BIS-LP-2,8,48,57,135,202, 208,210,220,249,266.

Drottningholms Barockensemble bildades sommaren 1971 av fem stråkmusiker ur Kungl. Hovkapellet i Stockholm. Ensemblen, som spelar på tidstrogna instrument, har förutom i Skandinavien även konserterat i Europa och har företagit två turnéer till Fjärran Östern, inklusive Kina.

Drottningholms Barockensemble har gjort ett stort antal radio- och TV-inspelningar, varav ett TV-program har vunnit första pris i Prix Italia. På samma skivmärke: BIS-LP-8,210,249,275.

PENELOPE EVISON är född i Dunedin, Nya Zeeland. Efter att ha avlagt slutexamen i flöjt vid Canterbury Universitet i Nya Zeeland tog hon en licentiatsgrad vid Trinity College i London 1974, varefter hon kompletterade sina studier i Frankrike, där hon särskilt ägnade sig åt barockflöjt hos Pierre Séchet vid Ecole Nationale de Musique de Créteil, där hon tilldelades ett förstapris 1979.

Sedan dess har hon ägnat sig åt att konsertera i Europa med ensemblerna "Les Arts Florissants" (ledare W.Christie), "La Chapelle Royale" (ledare P.Herreweghe), "La Grande Ecurie et la Chambre du Roy" (ledare J.-Cl.Malgoire), samt hos "Musique Ensemble" och "Institut de musique et danses anciennes de l'Île de France".

Penelope Evison undervisar i barockflöjt i Paris och har undervisat vid musikkurser i Sverige sedan 1979.

Dies ist eine Flötenplatte, wo sich Blockflöte und Querflöte verabreden haben. Sämtliche Musiker der Platte haben schon längst entdeckt, daß ein Instrument eine Sache ist, ein Kühlschranks eine andere. Unsere Kühlschranks sind besser als Bachs, aber unsere Instrumente sind es nicht. Na ja, sie sind für Bartöks Musik besser, für Bachs Musik aber schlechter . . . Darum wird hier auf alten Instrumenten oder Kopien gespielt.

Die Musik der Platte stammt aus jener Zeit, als die Querflöte der Blockflöte den Markt zu rauben begonnen hatte. Trotzdem konnten sie damals noch zusammen leben — so, wie sie es heute wieder angefangen haben, nach dem mehr als jahrhundertelangen Schweigen der Blockflöte.

Einer, der sie in ein und demselben Stück mit einander um die Wette spielen ließ, war **TELEMANN**, der Mann, der alles probierte. Er schrieb natürlich auch Mengen von Konzerten, obwohl er behauptete, sie nicht mit dem Herz zu schreiben. In seiner ersten Autobiographie (1718) ist nämlich zu lesen: *All-dieweil aber die Veränderung belustiget, so machte mich auch über Concerte her. Hiervon muss bekennen dass sie mir niehmals recht vom Hertzen gegangen sind, ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe.*

Soll sich nun der Schallplattenkäufer betrogen fühlen? Ich glaube es kaum. In jenen Zeilen brachte wohl Telemann auch etwas Musikpolitik. Konzerte vertraten nicht selten das oberflächlich Italienische in der Musik, und Telemann wollte damals lieber das gekräuselt Französische und gediegen Deutsche vertreten. Deswegen entschuldigt er sich auf diese Art, weil er auch Konzerte geschrieben hatte. Selbst wenn er schreibt, daß sie ihm „niehmals recht vom Hertzen gegangen“ waren, meint er wohl kaum, er hätte gerade in den Konzerten schlechte Musik gemacht.

Das Finale dieses Doppelkonzertes zeugt ansonsten am ehesten von Telemanns polnischen Musikerfahrungen. Er liebte es, seine Erfahrungen in Reime umzusetzen: *Es lebt ein jeder sonst das was ihn kann erfreun./ Nun bringt ein Polnisch Lied die ganze Welt zum springen/ So brauch ich keine Müh den Schluss heraus zu bringen./ Die Polnische Music muss nicht vom Holze seyn.*

Nein, polnische Musik mußte nicht hölzern sein; sie regte zum Tanzen an. In seiner dritten Autobiographie (1740) erzählte Telemann von seinen Erlebnissen von der „barbarischen“ Schönheit der polnischen Volksmusik: *Sie bestund, in gemeinen Wirtshäusern, aus einer um den Leib geschallten Geige, die eine Terzie höher gestimmt war, als sonst gewöhnlich, und also ein halbes Dutzend andre überschreien konnte; aus einem polnischen Bocke, aus einer Quintposaune, und aus einem Regal. An ansehnlichen Oertern aber blieb das Regal weg; die beiden erstern hingegen wurden verstärkt: wie ich denn einst 36. Böcke und 8. Geigen beisammen gefunden habe. Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockfeiffer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft die Tanzenden ruhen, fantaisiren. Ein Aufmerkender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantztes Leben erschnapen. 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 italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekleidet.*

Wenn sich Telemann also viele Gedanken über nationale Stile in der Musik machte, glaube ich, daß **WILLIAM BABELL** in seiner Einstellung eher ohne Überlegung italienisch war. Vermutlich war er bei seinem Tode am 23. September 1723 höchstens 33 Jahre alt. Er scheint in London gelebt und gewirkt zu haben, u.A. als Organist in der Allerheiligen-Kirche in der Broctstraße. Sein Name erscheint häufig in der Konzertreklame — London war ja bereits damals ein Musikzentrum großen Ausmaßes. Er war einer vieler Schüler von Pepusch, jenem Einwanderer, der 1728 die Lieder der schlagkräftigen, ursprünglichen „Dreigroschenoper“ setzte.

Die wenigen Zeugenaussagen, die wir über William Babells Talente besitzen, stimmen gar nicht überein. Der Fleißige Hamburger Musikschriftsteller Mattheson verbreitet im „Vollkommenen Kapellmeister“ (1739) das Gerücht, Babell hätte im Orgelspiel selbst Händel übertroffen. Der konservative John

Hawkins sagt in seiner riesigen Musikgeschichte (1766), Babell sei deswegen nicht Händels Schüler geworden, weil Händel alle Schüler bis auf Fürsten und Prinzen verschmähte. Hawkins behauptet auch, daß Babell zu Recht wegen seiner Operntranskriptionen berühmt wurde — und daß beinahe nur er sie spielen konnte.

Der eher progressive Musikdoktor Charles Burney meint in seiner Musikgeschichte (4 Bände, 1776-89), daß jene Operntranskriptionen prahlerische Stücke waren, ohne Geschmack, Ausdruck, Harmonik und Modulation, die es dem Musiker ermöglichten, den wenig kundigen Hörer zu beeindrucken; Musik, die die Faulheit und die Eitelkeit befriedigen sollte ...

Sieben Jahre nach Babells Tod erschienen seine Konzerte Opus 3, Musik für Geigen und kleine Pfeife, „sixth flute“ genannt, d.h. eine Flöte, deren Klang um eine große Sexte höher als notiert war.

Im Jahre 1730 konnte man also die Noten von Babells Konzerten kaufen. Dies war bei Telemanns Doppelkonzert nicht möglich, obwohl gerade er ganz besonders begabt war, wenn es darum ging, die Musik vervielfältigt zu bekommen. Das Meiste seiner unfäßbaren Musikmengen wurde durch gewöhnliches Abschreiben vervielfältigt.

Nur ein sehr kleiner Teil von BACHs Musik wurde gedruckt. Daß überhaupt noch so viel von ihr existiert, können wir in erster Linie einigen Manuskriptsammlern verdanken, die mit den beiden ältesten Söhnen Bachs in Verbindung standen. Diese hatten den Notenmanuskriptnachlaß des Vater unter sich aufgeteilt, obwohl diese altmodische Musik selten zu gebrauchen war, außer höchstens bruchstückweise bei Gottesdiensten — selbstverständlich in modernisierter Form.

Es gibt gute Gründe, anzunehmen, daß viel Musik von Bach verschollen ist. Wir kennen jetzt nur vier Suiten für Ensemble; eine fünfte in g-Moll ist von irgendeinem anderen, jüngeren Bach.

Die sechs Stimmen der h-Moll-Suite mit der Soloflöte und Bratschenparts, die übrigen wurden von Notenkopisten geschrieben. Vermutlich verwendete Bach diese Suite bei den Zusammenkünften des Collegium Musicum im Zimmermannschen Kaffehaus zu Leipzig. Dort wurde etliche Jahre lang unter seiner Leitung musiziert. Es waren zwar vielleicht nicht Konzerte im heutigen Sinne, aber immerhin ein Konzertieren in geordneten Formen mit Publikum. Gerade Telemann hatte übrigens solch ein Collegium während seiner Leipziger Studienjahre um einige Jahrzehnte früher gegründet.

Bachs h-Moll-Suite steckt voller wunderbarer Ideen: eine Musik, mit der man ein Leben lang wachsen kann. Bei so großen Worten riskiert man allerdings, einen falschen Respekt zu gebrauchen: dabei verpaßt man vielleicht das Spielerische, das Erfinderische mitten in der Kunstfertigkeit. Da haben wir beispielsweise den Wortwechsel zwischen Melodie und Baß im Rondeau-Satz, den Baß, der bei drei Tönen in der Bourrée I steckenbleibt, die Idee, die Polonaisemelodie in den Baß zu verlegen, als Grundlage für die Pirouetten des Flötisten — schließlich natürlich der ganze Geist des letzten Satzes, Badinerie. Eine Badine soll angeblich ein kleiner Stock zum Spazieren und Spielen sein. Wer „badin“ ist, ist fröhlich und spielerisch, tut etwas zum Spaß, agiert als Witzbold.

Aber man fängt kaum die Musik in Worten des Spiels oder des Ernstes. Die Musik entschlüpft immer wieder, immer ganz leicht unseren Wort-Netzen.

CLAS PEHRSSON, geb. zu Stockholm 1942, widmete sich akademischen Studien u.a. der Pädagogik und der Musikwissenschaft und war als Geiger und Bratschist tätig, bevor er der Mitte der 60er Jahre seine meiste Zeit der Blockflöte widmete. Auf diesem Hauptinstrument ist er autodidakt, studierte aber die Aufführungspraxis älterer Zeiten bei Ferdinand Conrad, Hans-Martin Linde und Nicolaus Harnoncourt.

Seit 1965 ist er Hauptlehrer für Blockflöte an der Stockholmer HfM, und er war einer der Initiatoren des Verbandes Schwedischer Blockflötenpädagogen 1975, sowie dessen Vorsitzender 1975-1980.

Auf derselben Marke: BIS-LP-2.8,48,57,135,202, 208,210,220,249,266.

Das Drottningholm Barockensemble wurde während des Sommers 1971 von fünf Streichmusikern aus der Kgl. Hofkapelle, Stockholm, gegründet. Das Ensemble, das auf Originalinstrumente des Barocks spielt, hat außer in Skandinavien auch in Europa konzertiert und hat zwei Tourneen in den Fernen Osten, einschließlich China, durchgeführt.

Das Drottningholm Barockensemble hat eine große Anzahl Radio- und Fernseh-Sendungen gemacht, von denen eine Fernsehsendung den Prix Italia gewonnen hat.

Auf derselben Marke: BIS-8,210.249,275.

PENELOPE EVISON wurde in Dunedin, Neuseeland, geboren. Nach der Abschlußprüfung im Fach Flöte an der Universität zu Canterbury, Neuseeland, eroberte sie den Dokortitel an der Trinity College in London 1974. Danach ergänzte sie ihre Studien in Frankreich, wo sie sich besonders der Barockflöte widmete, bei Pierre Séchet, an der Ecole Nationale de Musique de Créteil, wo ihr 1979 ein erster Preis anerkannt wurde.

Seither konzertierte sie in Europa mit den Ensembles „Les Arts Florissants“ (Leiter: W.Christie), „La Chapelle Royale“ (Leiter: P.Herreweghe), „La Grande Ecurie et la Chambre du Roy“ (Leiter: J.-Cl.Malgoire), sowie bei der „Musique Ensemble“ und dem „Institut de musique et danses anciennes de l'Ile de France“.

Penelope Evison unterrichtet in Paris Barockflöte und unterrichtet seit 1979 bei Musikkursen in Schweden.

Ceci est un disque où la flûte à bec et la flûte traversière se sont donné rendez-vous. Tous les musiciens de ce disque ont découvert depuis longtemps que des instruments sont une chose, et des réfrigérateurs, une tout autre paire de manches. Nos réfrigérateurs sont meilleurs que ceux de Bach, mais nos instruments ne le sont pas. Si, ils conviennent mieux à la musique de Bartók, mais moins à celle de Bach. On joue donc ici sur des instruments anciens ou sur des copies.

La musique du disque provient de l'époque où la flûte traversière avait commencé à gagner du terrain sur celle à bec, mais elles pouvaient alors encore s'entendre — tout comme elles ont recommencé à faire après le silence de plus d'un siècle de la flûte à bec.

Un de ceux qui les laissa rivaliser l'une avec l'autre dans une même pièce fut TELEMANN, l'homme qui a tout essayé. Il écrivit aussi bien sûr des quantités de concertos, bien qu'il ait déclaré ne pas les avoir écrits avec cœur. C'est ce que l'on peut lire en effet dans sa première autobiographie (1718) : *Allideweil aber die Veränderung belustiget, so machte mich auch über Concerte her. Hiervon muss bekennen dass sie mir niehmals recht vom Hertzen gegangen sind, ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe.*

L'acheteur du disque doit-il maintenant se sentir leurré ? Je ne le crois pas. Telemann a émaillé ces lignes-là d'un peu de politique musicale. Des concertos représentaient souvent la légèreté italienne dans la musique et Telemann préférait cette fois représenter le cérémonieux français et la solidité allemande. C'est pourquoi il présente ainsi ses excuses d'avoir également écrit des concertos. Et cette expression « venus du cœur » ne signifie en rien qu'il estimait les concertos être de la mauvaise musique.

Le finale de ce double concerto témoigne plutôt des expériences musicales polonaises de Telemann. Il aimait mettre ses expériences en rimes : *Es lebt ein jeder sonst das was ihn kann erfreun. / Nun bringt ein Polnisch Lied die ganze Welt zum springen / So brauch ich keine Müh den Schluss heraus zu bringen: / Die Polnische Music muss nicht vom Holze seyn.*

Non, la musique polonaise n'avait pas besoin d'être raide ; elle appelait à la danse. Dans sa troisième autobiographie (1740), Telemann parle de ses expériences de la beauté « barbare » de la musique folklorique polonaise : « Dans des cafés plus simples, l'ensemble se composait d'un violon attaché au corps, accordé une tierce plus haut, pouvant ainsi en couvrir une demi-douzaine d'ordinaires, puis d'une cornemuse polonaise, d'un trombone basse et d'un orgue portatif. Dans des localités plus grandes, on abandonnait l'orgue mais on renforçait les deux premiers types d'instruments ; j'ai une fois entendu 36 cornemuses et 8 violons ensemble. C'est incroyable quelles idées remarquables ces instrumentistes peuvent avoir lorsqu'ils improvisent entre les danses. Un auditeur attentif pourrait, en une semaine, recueillir des idées pour toute une vie. Bref : il y a beaucoup de bon dans cette musique — si l'on s'en sert dûment. Depuis lors, j'ai écrit divers grands concertos et trios d'après cette manière ; je les ai habillés à l'italienne, les adagios alternant avec les allegros... »

Ainsi, si Telemann s'est fait plusieurs idées sur les styles nationaux en musique, je crois que WILLIAM BABELL était plus spontanément italien dans son attitude. Il n'avait vraisemblablement pas plus de 33 ans lorsqu'il mourut le 23 septembre de l'année 1723. Il semble avoir vécu et travaillé à Londres, entre autre comme organiste à l'église de Tous les saints sur la Breadstreet. Son nom revient dans les annonces de concert ; Londres était un centre musical de grande importance déjà à cette époque. Il était l'un des nombreux élèves de Pepusch — l'immigré qui fit l'arrangement des chansons dans l'opéra à succès 'The beggar's opera' en 1728.

Les rares témoignages que nous avons au sujet des talents de William Babell sont complètement dévisés. A Hambourg, Mattheson, qui écrivait assidûment des articles sur la musique, rapporte, dans 'Der vollkommene Kapellmeister' (1739), la rumeur que Babell aurait surpassé à l'orgue Hændel lui-même. On peut lire dans l'énorme livre d'histoire de la musique du conservateur John Hawkins, que Babell ne fut pas l'élève de Hændel parce que ce dernier déclinait tout élève sauf les nobles et les

princes. Hawkins prétend aussi que Babell devint réputé, avec raison, pour ses transcriptions d'opéras — qu'il était d'ailleurs presque seul à pouvoir jouer.

Le docteur en musique Charles Burney, aux idées plus progressives, soutient, dans son histoire de la musique (4 volumes, 1776-89), que ces transcriptions-là d'opéras étaient des morceaux ampoulés sans goût, expression, harmonie ni modulation, rendant possible au musicien d'impressionner l'auditeur ignorant ; de la musique destinée à contenter la paresse et la vanité . . .

Sept ans après la mort de Babell, ses concertos opus 3 furent publiés. C'est de la musique pour cordes et petite flûte appelée 'sixth flute', c'est-à-dire une flûte sonnant une sixte majeure plus haut que la notation.

En 1730, on pouvait donc acheter la musique des concertos de Babell. Cela n'était pas possible en ce qui a trait au double concerto de Telemann, bien que ce dernier fût habile pour faire reproduire sa musique de cette façon. La majeure partie de son incroyable production se répandit grâce à la copie habituelle.

BACH ne connut l'impression que d'une toute petite partie de sa musique. Qu'autant de la musique de Bach ait été conservé est redevable en premier lieu à certains collectionneurs de manuscrits qui ont gardé contact avec les deux fils aînés de Bach qui s'étaient séparé les manuscrits musicaux laissés par leur père, bien que cette musique démodée ait rarement été utilisable, sinon peut-être en morceaux détachés dans des services — en version modernisée évidemment.

On a de bonnes raisons de croire qu'il manque beaucoup de musique de Bach. Nous n'avons présentement que quatre suites pour ensemble ; une cinquième, en sol mineur, est d'un autre Bach, plus jeune.

Les six parties de la suite en si mineur avec flûte solo sont conservées sur les vieilles feuilles à musique jaunies datant d'environ 1740. Les parties de flûte et d'alto ont été écrites par Bach lui-même, les autres l'ont été par quatre copistes. On croit que Bach a utilisé cette suite lors des rencontres du Collegium Musicum au café Zimmerman à Leipzig. On y fit de la musique sous sa direction pendant plusieurs années. Ce n'était peut-être pas des concerts dans le sens du terme de 1984, mais quand même des exécutions de musique en bonne et due forme, dans l'ordre, devant un public. Au fait, c'était justement Telemann qui avait fondé un tel Collegium lors de ses années d'études à Leipzig quelques décennies plus tôt.

La suite en si mineur de Bach est pleine d'idées les plus merveilleuses : de la musique pour une vie. Mais si l'on n'y voit que le sérieux, on manquera peut-être toutes les inventions et l'esprit qui s'y trouvent également — le badinage en plein milieu de l'art. Les reparties entre la mélodie et la basse dans le Rondeau en sont un exemple, ainsi que les trois tons répétés de la basse dans Bourré I, l'idée de descendre la mélodie de polonaise à la basse, permettant au flûtiste d'exécuter des pirouettes — et, bien sûr, tout l'esprit du dernier mouvement : Badinerie. Une badine est une baguette de promenade avec laquelle on joue, et être badin veut dire être gai et enjoué, espiègle, loustic.

On n'imprisonne cependant pas la musique en termes de jeu et de sérieux. La musique s'échappe toujours aussi facilement du filet de nos mots.

CLAS PEHRSSON, né à Stockholm en 1942, s'est consacré à des études académiques en pédagogie et en musicologie entre autres ; il a aussi été actif comme violoniste et altiste avant de dédier la majeure partie de son temps à la flûte à bec, à partir de 1965 environ. Il est autodidacte en ce qui concerne cet instrument maintenant principal, mais il a étudié la pratique d'exécution de la musique ancienne avec Ferdinand Conrad, Hans-Martin Linde et Nicolaus Harnoncourt.

Depuis 1965, il est le principal professeur de flûte à bec au Conservatoire de Musique de Stockholm et il a été l'un des initiateurs de la formation en 1975 de l'Association Suédoise Pédagogique de Flûte à bec ; il en a été le président de 1975 à 1980.

Dans la même collection : BIS-LP-2,8,48,57,135, 202,208,210,220,249,266.

L'Ensemble Baroque Drottningholm a été créée en 1971 par cinq musiciens jouant des cordes, membres de l'Orchestre Royal de l'Opéra à Stockholm. Cet ensemble, qui joue sur des instruments originaux de l'époque, a participé à des concerts en Scandinavie et en Europe et a fait deux tournées à l'Extrême Orient, y inclu la Chine.

L'Ensemble Baroque Drottningholm a aussi participé à de nombreux enregistrements de radio et TV, dont un a obtenu le Prix Italia.

Dans la même collection : BIS-LP-8,210,249,275.

PENELOPE EVISON est née à Dunedin, Nouvelle-Zélande. Après avoir obtenu son diplôme en flûte à l'université de Canterbury, Nouvelle-Zélande, et une licence au Trinity College de Londres en 1974, elle compléta ses études en France, se spécialisant en flûte baroque avec Pierre Séchet à l'Ecole Nationale de Musique de Créteil, y gagnant le premier prix en 1979.

Depuis lors, elle a donné des concerts en Europe avec les ensembles « Les Arts Florissants » (sous la direction de W.Christie), « La Chapelle Royale » (dir. P.Herreweghe), « La Grande Ecurie et la Chambre du Roy » (dir. J.-Cl.Malgoire), ainsi que pour « Musique Ensemble » et « L'Institut de Musique et Danses anciennes de l'Ile de France ».

Penelope Evison enseigna la flûte baroque à Paris; depuis 1979, elle a participé comme professeur à des cours de musique en Suède.

**Recording Data: 1983-04-08/09 (Telemann), 1983-08-21 (Babell),
1983-08-26/28 (Bach) in the Petrus Church, Stocksund, Sweden**
Recording Engineer & Digital Editor: Robert von Bahr
**Sony PCM-F1 Digital recording equipment, 2 Neumann U-89 (A2, B),
4 Neumann U-89 (A1) Microphones, 2 Sennheiser MKH 105 Micro-
phones, SAM 82 Mixer, Sony Tape**
Producer: Robert von Bahr (Side A)
Producer: Bertil Alving (Side B)
Cover Text: Ingemar von Heijne
English Translation: William Jewson
German Translation: Per Skans
French Translation: Arlette Chené-Wiklander
Type-Setting: Marianne von Bahr (IBM 82 Composer)
Lay-Out: William Jewson
Album Design: Robert von Bahr
Front Cover Photo: Ylva Pehrsson
Back Cover Photos: Barry Durrant (P.E), Oscar Hedlund (C.P.)
Repro: KåPe Grafiska, Stockholm

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

© & © 1983 & 1986, BIS Records AB

