



**Georg Philipp
TELEMANN**

Recorder Suite

Recorder Concertos

C major

E minor

F major

**Daniel Rothert
Recorder**

**Elke Martha Umbach
Flute**

**Cologne Chamber Orchestra
Helmut Müller-Brühl**

Georg Philipp Telemann (1681-1767) Suite and Concertos for Recorder

No other composer wrote in his day so specifically for the recorder as the Magdeburg-born Georg Philipp Telemann. His way of composing for this instrument confirms that he himself must have concerned himself intensively with the technical and musical possibilities of the recorder. The high notes demanded of the instrument, for instance the high A and high E in the *Concerto in F major*, are proof of this, as are the rapid semiquaver repeated notes in the *Menuett of the Concerto in C major*.

Telemann had a knowledge of all instruments and of their special features. An excerpt from his autobiography shows his endeavour to establish the particular qualities of an instrument and explore them:

*'The violin after the organ is tackled
the flute, oboe and trumpet too,
the gamba follows along in the bass,
only with here and there a trill.
No, no, it is not enough
that the notes just sound
that you know only how to take your wares
to market.
Give each instrument
what it can bear,
so the player has pleasure
and you have enjoyment from it.'*

The works here played represent the recorder as a virtuoso solo instrument, largely removed from the limited range of expression assigned to it in the baroque period, such as the pastoral, scenes of love and the subject of death in laments and mourning. The *Suite in A minor* offers a store of the musical expression of feelings, of joy, love, longing, hope, shame, fear, courage, sadness, despair, hatred and anger, nor the less a compendium of the most important musical national styles of the European baroque. French, Italian and Polish elements are here combined in the 'mixed taste' that Johann Joachim Quantz equates with the 'German taste':

'When we know how to choose with proper discrimination what is best in each from the musical tastes of the different peoples, there comes from this a mixed taste, which, without stepping beyond the bounds of modesty, may very well be called the German taste: not only because the Germans discovered it first but also because it was introduced into various districts of Germany many years ago and still flourishes, nor is displeasing in Italy, France or other countries.'

Telemann enriches his concertos and suites particularly with elements of Polish style and structure, with which he could have been familiar since 1705, the start of his stay in Sorau (the modern Żary) as Court Kapellmeister in the service of Count Erdmann von Promnitz. Striking examples of this *alla polacca* style are the *Polonaise in the Suite in A minor* and the *Presto of the Double Concerto*.

In his autobiography of 1718 he captured this both in prose and in verse:

'Here there was further acquaintance with Polish music, through proximity, from which I confess that I have found many different good things which later were of service to me in matters both many and serious.'

'Praise there is, beside, from each for what gives him pleasure.

Now a Polish song makes the whole world dance;

So I need no care to bring it to an end:

Polish music must not be wooden.'

In the *Ouverture-Suite in A minor* Telemann is revealed once more as a master of the 'mixed taste'. The *Ouverture* and the *galerie* dance movements, *Les Plaisirs*, *Menuett I and II*, *Passepied I and II* and *Polonaise*, with the *Air à l'Italian* and *Réjouissance*, show Telemann as a suite composer rich in invention in a form to which he was particularly attached: by 1718 he had already written some two hundred suites.

After the slow and dotted opening in the style of Lully there follows a rapid fugal section in which string

passages, in something of the Italian *riornello* form, are interrupted by the solo passages for recorder. In the following *Les Plaisirs* the recorder plays only in the middle section, accompanied by the upper strings, as in the *Menuett*, the *Passepied* and the *Polonoise*, instrumentation for which Telemann settled advisedly with regard to the dynamic possibilities of the solo instrument. The *Air à l'Italien* is a baroque operatic aria in Italian *da capo* form, as found in Handel. The *Canabile* first part with its many unexpected harmonic twists is followed by a contrasting virtuosic middle section. After the *Menuett*, a standard movement in almost every baroque suite, the *Réjouissance* is striking in its burlesque style and in the dialogue between the orchestra and the passages for the soloist. In the *Passepied* the central solo passage moves into an unexpected A major. 'I know no dance that so much unites in itself amiability, dignity and grace as the *Polonoise*' an anonymous writer of 1645 remarks. It is therefore not surprising that Telemann ends his suite with this movement and the recorder in the middle section has its last opportunity for virtuosic figuration.

Telemann's *Double Concerto in E minor*, for recorder and transverse flute, the only existing concerto in this form, combines both solo instruments in pleasing conjunction. The first movement, largely a dialogue between the flutes, is clearly what Johann Mattheson ascribed to E minor in his account of the characteristics of the keys: '*deep-thinking grieved and sad... something quick may be written in this key but it is not, on that account, cheerful...*' This is the style of the fugal second movement with its many solo passages of what Mattheson described as 'impetuous quality'. The third movement in E major is almost carried away; with its orchestral introduction it seems to open the door to heaven and with its very ending close it again. Mattheson remarks: '*E major expresses incomparably a despairing or completely mortal sadness; it is most comfortable with matters of the extreme helplessness and hopelessness of love and has in certain circumstances what is mordant, irrevocable, suffering and piercing that it may be likened to nothing but a fatal parting of body and soul.*' The last movement is a fast Polish *hanaque* in rondo form and with octave and

repeated bass notes.

The two solo concertos here included are graphic witness to Telemann's astonishing adaptability as a composer. The *Concerto in F major* has, apart from the four-movement lay-out, nothing in common with the *Concerto in C major*, which belongs to a completely different sound world that one supposed to have been found rather in the circle of Telemann's godson Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). In the first movement of the *Concerto in C major* he conceals the continuing ordering of bars through ligatures, pizzicati and hemiola patterns combined with skilful turns of harmony. The following *Allegro* takes up the formal *riornello* technique of Vivaldi, with a strong contrast between the solo and tutti passages. Melodically with its syncopation it resembles the later work of Vivaldi. In the *arioso* third movement the recorder develops its singing melody over the strings, which are motivically frequently coupled with the solo part. The *galant Tempo di Minuet* suggests, with its united lay-out as with the balanced combination of solo and tutti passages, the growing importance of the last movement in works of the early classical period.

Although both concertos survive as manuscripts in the hand of Christoph Graupner, a friend of Telemann, and are dated to about 1740, the musical idiom of the *Concerto in F major* looks back some three decades to the period in which the Italian *riornello* structure had not yet established itself. The existence of at least one other source for this concerto as an anonymous manuscript in the library of the Archbishop of Paderborn is a sign of its great popularity, although it is in D major with a solo transverse flute. It is difficult to determine which is the earlier of the versions and the exact date. It is also not clear whether the questionable but clear direction in Graupner's manuscript that the harpsichord should not play in the solo recorder passages in the first and second movement actually corresponds to Telemann's intention. In our recording we have decided to follow this direction.

After the splendid opening *Affettuoso* of the *Concerto in F major* there follows an *Allegro* in which the solo recorder offers rapid passages and broken triads, carried forward by the impetus of the orchestral

part. Quiet after the storm comes in the third movement with the melancholy lament of the solo part accompanied only by the *basso continuo*. The final *Mennett*, completely different in character from that of the *Concerto in C major*, offers the soloist the

traditional opportunity for variation in the *da capo* repeat.

Daniel Rothert

English version by Keith Anderson

Daniel Rothert

Daniel Rothert was born in Cuxhaven in 1975. He is of Ghanaian-German extraction and was adopted as a baby by German parents in Friesland. He began to learn the recorder at the age of seven and studied with Jutta Keller in Oldenburg. From 1990 he attended regular seminars and master-classes and in 1994 completed his studies at the Jever Mariengymnasium. His study of the recorder continued with Günther Höller at the Cologne Musikhochschule, extended by a study of the baroque transverse flute, and in 1998 he was awarded his teaching diploma. Since then he has continued to develop his gifts at the same institute, and in the soloist class of Dan Laurin at the Finnish Music Conservatory and at the Carl Nielsen Academy of Music in Odense. During his period of study Daniel Rothert has collaborated regularly with the Cologne Opera. He has worked with a number of baroque ensembles such as Umbach & Consort and Les Enchantants as a chamber musician, playing the recorder and the transverse flute. Since 1999 he has served as an ensemble player and soloist with the Cologne Chamber Orchestra under the direction of Helmut Müller-Brühl. His recordings include participation as a soloist in Bach's fourth *Brandenburg Concerto* in the highly successful Naxos release of the complete orchestral music of Bach with the same orchestra and conductor. In the same year, 2000, he joined with the baroque cellist Markus Möllenbeck and harpsichordist Gerald Hambitzer to found the Arcangelo Trio.

Elke Martha Umbach

Elke Martha Umbach was born in Kassel in 1960 and studied the recorder at the Detmold and Münster Musikhochschule. It was at Münster that she began her study of the transverse flute with Konrad Hünteler, afterwards attending master-classes in both instruments. After her final examination in 1987 she continued with study of the Renaissance transverse flute with Nancy Hadden at the Bremen Academy for Early Music. In 1992 she founded the ensemble Umbach & Consort. She has a particular interest in hitherto unknown music for the flute, from the sixteenth to the nineteenth century, in its different forms and particularly with the voice. She has, among other activities, undertaken a dance and music project for the Bremen Shakespeare Company, collaborated with Theater Kontrapunkt in a performance based on Johann Adolf Hasse and performed chamber music for the Early Music Festival Weeks in Innsbruck. She has dedicated herself with special interest to collaboration with the Hamburg Hasse Archive for the performance of that composer's chamber music and her recordings include a release of cantatas by Hasse, Handel and Scarlatti.

Cologne Chamber Orchestra & Helmut Müller-Brühl

The Cologne Chamber Orchestra was founded in 1923 by Hermann Abendroth and gave its first concerts in the Rhine Chamber Music Festival under the direction of Hermann Abendroth and Otto Klemperer in the concert hall of Brühl Castle. In 1935 the ensemble was taken over by Erich Kraack, a pupil of Abendroth, and moved to Leverkusen. In 1964 he handed over the direction of the Cologne Chamber Orchestra to Helmut Müller-Brühl, who, through the study of philosophy and Catholic theology, as well as art and musicology, had acquired a comprehensive theoretical foundation for the interpretation of Baroque and Classical music, complemented through the early study of conducting and of the violin under his mentor Wolfgang Schneiderhan. Helmut Müller-Brühl inaugurated the ensemble as the resident orchestra of the Brühler Schloßkonzerte that he had founded, establishing not only a new centre of activity but also associating it with the Cologne and Brühl tradition of the orchestra set up by Abendroth.

In the same year the Cologne Chamber Orchestra undertook a notable tour with the pianist Wilhelm Kempff, the prelude to collaboration with a number of international soloists, including Maurice André, Stefan Askenase, Frans Bruggen, Jorg Demus, Pierre Fournier, Igor Oistrakh, Jean-Pierre Rampal, Wolfgang Schneiderhan, Irmgard Seefried and Maria Stader. In more recent years, soloists appearing with the Cologne Chamber Orchestra include Christoph Eschenbach, Patrick Gallois, Paul Meyer, Olli Mustonen and Christine Schäfer. The orchestra has made guest appearances in Europe, Asia, North and South America and has also taken part in international festivals and made over two hundred recordings, as well as participating in televised concerts. All these activities are complemented by a recording liaison with Naxos and its world distribution.

From 1976 to 1987, the orchestra played on period instruments under the name Capella Clementina. With this Baroque formation of the Cologne Chamber Orchestra, Helmut Müller-Brühl set a standard for historical performance practice and the revival of Baroque music theatre in numerous concerts, opera and oratorio performances. Since 1987 the orchestra has played according to the principles of historical performance practice on modern instruments in order to serve the needs of modern concert halls.

In 1988 the Cologne Chamber Orchestra started its own concert series at the Philharmonic Cologne under the title Das Meisterwerk. This began in 1995 after a series of concerts given at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris. In August 1997, Everding and the Cologne Chamber Orchestra introduced Das Meisterwerk to the Prinzregententheater in Munich.

The nurturing of young generations of young musicians has always been a particular concern of Helmut Müller-Brühl and many well known soloists enjoyed their first success with the Cologne Chamber Orchestra.

Georg Philipp Telemann (1681-1767) Suite und Konzerte für Blockflöte

Kein anderer Komponist schrieb seinerzeit so instrumentenspezifisch für die Blockflöte wie der in Magdeburg geborene Georg Philipp Telemann. Seine Kompositionsweise für dieses Instrument bestätigt, daß er selbst sich intensiv mit den technischen und klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte auseinandergesetzt haben muß. Die dem Instrument abverlangten hohen Töne, beispielsweise das dreigestrichene a oder das viergestrichene c im Konzert F-dur belegen dies ebenso wie die schnellen Sechzehntel-Tonrepetitionen im Menuett des C-dur Konzertes.

Telemann war ein Kenner aller Instrumente und ihrer Eigenschaften. Ein Zitat aus seiner Autobiographie belegt sein Bestreben, den spezifischen Eigenheiten eines Instrumentes gerecht zu werden, und sie auszuschöpfen:

„Die Violine wird nach Orgel-Arth tractiret / Die Flör' und Hautbois Trompetengleich verspühret / Die Gamba schlendert mit / so wie das Bäßgen geht / Nur das noch hier und da ein Triller drüber steht. Nein / nein / es ist nicht gnug / daß nur die Noten klingen /

Daß nur der Reguln Kram zu Marckte weist zu bringen.

Gieb jedem Instrument das / was es leyden kann / So hat der Spieler Lust / du hast Vergnüßen dran.“
(Autobiographie 1718)

Die eingespielten Werke repräsentieren die Blockflöte als ein virtuoses Soloinstrument, weitgehend losgelöst von den ihr im Barock zugeordneten begrenzten Ausdrucksbereichen wie dem pastoralen Milieu, dem amorosen Szenarium und der Todesthematik mit Klage und Trauer. Die a-moll Suite ist geradezu eine Fundgrube musikalischer Affektendarstellung von Freude, Liebe, Sehnsucht, Hoffnung, Scham, Furcht, Mut, Trauer, Verzweiflung, Haß und Wut, nicht minder ein Kompendium der bedeutendsten musikalischen Nationalstile im

europäischen Barock. Französische, italienische und polnische Elemente verbinden sich hier zu dem „vermischten Geschmack“, den Johann Joachim Quantz mit dem „deutschen Geschmack“ gleichsetzt.

„Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Grenzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nummehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlands, eingeführt worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch Frankreich, noch in anderen Ländern misfällt.“

Telemann reichert seine Konzerte und Suiten besonders gerne mit polnischen Stil- und Strukturelementen an, mit denen er sich seit 1705, dem Beginn seines Aufenthaltes in Sorau (heute Żary) als Hofkapellmeister im Dienste des Grafen Erdmann von Promnitz, vertraut machen konnte. Eindrucksvolle Beispiele dieses stilo alla polacca sind die Polonaise aus der a-moll Suite und das Presto aus dem Doppelkonzert. In seiner Autobiographie von 1718 hat er dies sowohl polnisch wie poetisch festgehalten:

„Ferner wurde hier / wegen der Nachbarschaft / mit der Polnischen Music bekannt / wovon gestehet / daß ich viel Gutes und veränderliches darbey gefunden / welches mir nachgehends in manchen / auch ernsthaften Sachen / Dienste gethan.“

„Es lobt ein jeder sonst das / was ihm kann erfreuen. Nun bringt ein polnisch Lied die gantze Welt zum springen; So brauch ich keine Müh den Schluß heraus zu bringen: Die Polnische Music muß nicht von Holtze seyn.“

In der *Ouverturen-Suite a-moll* zeigt sich Telemann

einmal mehr als Meister des „vermischten Geschmacks“. Die *Ouverture* und die galanten Tanzsätze *Les Plaisirs*, *Menuett J/2*, *Passepied J/2* und *Polonoise*, sowie *Air à l'Italian* und *Réjouissance* weisen Telemann als ideenreichen Suitenkomponisten aus, einer Gattung, der er besonders verbunden war: bereits 1718 gab er an, nahezu 200 Suiten komponiert zu haben.

Dem eröffnenden, langsamen und scharf punktierten Beginn lullyscher Prägung folgt eine schnelle, kontrapunktische Fuge, deren Streicherpassagen in quasi italienischer Ritornelltechnik immer wieder durch Blockflötensoli unterbrochen werden. Im anschließenden *Les Plaisirs* spielt die Blockflöte nur im von hohen Streichern begleiteten Mittelteil auf, ebenso wie im *Menuett*, im *Passepied* und in der *Polonoise*, eine Instrumentation für die sich Telemann im Hinblick auf die dynamischen Möglichkeiten des Soloinstrumentes sehr bewußt entschied. Das *Air à l'Italian* ist eine barocke Opernarie in italienischer *da capo* Form wie man sie bei Händel findet. Dem kantablen ersten Teil mit seinen zahlreichen unerwarteten harmonischen Wendungen folgt ein kontrastierender Mittelteil mit virtuoser Attitüde. Nach dem *Menuett*, Standardsatz fast jeder barocken Suite, frappt die *Réjouissance* mit burlesker Diktion und den sich aus dem Dialog mit dem Orchester lösenden Eskapaden der Soloblockflöte. Im *Passepied* wendet sich der solistische Mittelteil unerwartet in die Variantentonart A-dur. „*Ich kenne keinen Tanz, der Liebenswürdigkeit, Würde und Anmut so sehr in sich vereinte, wie die Polonoise,*“ ist einer anonymen Notiz von 1645 zu entnehmen. So verwundert es nicht, daß Telemann seine Suite mit diesem Satz beschließt und der Blockflöte im Mittelteil letztmalig Gelegenheit bietet, ihre virtuoson Figuren zu entfalten.

Telemanns e-moll *Doppelkonzert für Block- und Traversflöte*, das einzige erhaltene Konzert dieser Besetzung überhaupt, kombiniert die beiden Soloinstrumente in genialer Weise: Im ersten Satz, weitgehend vom Dialog der Flöten geprägt, wird deutlich, was Johann Mattheson in seiner Tonarten-Charakteristik e-moll zuschreibt: „... tieffdenkend /

betäubt und traurig ... Etwas hurtiges mag wol daraus gesetzt werden / aber das ist darum nicht gleich lustig ...“ So ist der fugierte zweite Satz mit seinen zahlreichen Solopassagen von „ungestümmer Eigenschaft“ (Mattheson). Der dritte Satz in E-dur wirkt fast entrückt, scheint mit seiner orchestralen Einleitung das Tor zum Himmel öffnen und mit selbigem Ausklang wieder schließen zu wollen. Mattheson vermerkt: „*E. dur. drucket eine Verzweiflungs=volle oder ganz iödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus; ißt vor extrem-verliebten Hülf- und Hoffnunglosen Sachen am bequemsten / und hat bey gewissen Umständen so was schneidendes / scheidendes / leidendes und durchdringendes / daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.*“ Der Schlußsatz ist eine rasante Hanaque mit Rondostruktur und Oktav- und Bordunklängen.

Die auf dieser Einspielung vertretenen zwei Solokonzerte dokumentieren in anschaulicher Weise die erstaunliche kompositorische Wandlungsfähigkeit Telemanns. Das *F-dur Konzert* hat abgesehen von der formalen viersätzigen Anlage keinerlei Gemeinsamkeiten mit dem *C-dur Konzert*, welches in eine völlig andere, galante Klangwelt verweist, die man eher im Umkreis von Telemanns Patenkind Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) anzutreffen glaubt.

Im ersten Satz des *C-dur Konzertes* wird die Takthierarchie beständig durch Ligaturen, Pizzicati und Hemiolienbildungen, kombiniert mit kühnen harmonischen Wendungen, verschleiert. Das folgende *Allegro* greift formal die Ritornelltechnik Vivaldis auf, bei der Soli- und Tuttiabschnitte streng getrennt sind. Melodisch ähnelt der von Synkopen geprägte Satz Vivaldis Spätwerken. Im ariosen dritten Satz entfaltet die Blockflöte ihre Kantilene über den Streichern, die motivisch häufig mit der Solostimme gekoppelt sind. Das galante *Tempo di Minuet* deutet mit seiner geschlossenen Anlage, sowie der ausgewogenen Kombination von Soli- und Tutti passages schon auf die zunehmende Bedeutung des letzten Satzes in Werken der Frühklassik.

Obwohl beide Konzerte als Manuskripte in der

Handschrift von Christoph Graupner, eines Freundes Telemanns, überliefert sind und auf ca. 1740 datiert werden, läßt die Tonsprache im *F-dur Konzert* etwa drei Jahrzehnte zurückblicken, in Zeiten, in denen die italienische Ritornellstruktur sich noch nicht durchgesetzt hatte. Die Existenz von zumindest einer weiteren Quelle dieses Konzertes als anonymes Manuskript in der Erzbischöflichen Bibliothek Paderborn weist auf die große Beliebtheit dieses Konzertes hin, steht allerdings in D-dur mit Traversflöte als Soloinstrument. Welche der Fassungen die ursprüngliche ist, läßt sich wohl schwerlich feststellen, ebensowenig die exakten Entstehungsdaten. Auch ist nicht klar, ob die fragwürdige, aber eindeutig zu verstehende Anweisung in Graupners Manuskript, das Cembalo im ersten und zweiten Satz während der Blockflötensoli pausieren zu lassen, wirklich

Telemanns Absicht entsprach. Wir haben uns bei unserer Aufnahme dafür entschieden.

Nach dem eröffnenden, prächtigen *Affettuoso* des *F-dur Konzertes* folgt ein *Allegro*, in welchem die Soloblockflöte mit rasenden Passagen und gebrochenen Dreiklängen aufwartet, getrieben vom ungestümen Orchesterpart. Wie die Ruhe nach dem Sturm entspannt sich im dritten Satz der wehmütige Klagegesang der Solostimme nur über einem Basso continuo. Das abschließende *Menuet 1/2*, von gänzlich anderer Natur als jenes vom *C-dur Konzert*, bietet dem Solisten durch seine traditionelle Konzeption Gelegenheit zu Verzierungen im *Da capo*.

Daniel Rothert

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Suite et Concertos pour flûte à bec, cordes et basse continue

Nul n'a autant écrit pour la flûte à bec au dix-huitième siècle que le compositeur originaire de Magdebourg, Georg Philipp Telemann. La manière dont il composa pour cet instrument confirme l'immense intérêt qu'il devait porter aux possibilités techniques et musicales de la flûte à bec. Les notes extrêmes qui sont exigées de l'instrument, notamment les *la* et *mi* aigus du *Concerto en fa majeur* en sont la preuve, tout comme les doubles croches répétées du *Menuet du Concerto en ut majeur*.

Telemann connaissait parfaitement tous les instruments et leurs spécificités. Un extrait de son autobiographie témoigne de ses efforts pour mettre en valeur les qualités de chacun d'entre eux :

« Le violon intervient après l'orgue, la flûte et le hautbois, puis la viole de gambe suit dans les graves, ici et là par des trilles. Non, non, il ne suffit pas que les notes soient simplement jouées, que vous vous contentiez de les exécuter. Donnez à chaque instrument ce qu'il peut supporter, afin que l'interprète y trouve son plaisir et que vous en jouissiez vous aussi. »

Les œuvres interprétées sur ce disque présentent la flûte à bec comme un instrument de virtuosité, loin de l'éventail d'expressions limité dans lequel elle était confinée à l'époque baroque, comme l'illustrent les évocations de scènes d'amour pastorales ou de lamentations et de deuils. La *Suite en la mineur* exprime en musique un vaste panorama de sentiments – joie, amour, désir, espoir, honte, peur, courage, tristesse, désespoir, haine et colère – et constitue par ailleurs un recueil des styles musicaux les plus importants de l'Europe baroque. Des éléments français, italiens et polonais se trouvent combinés en un « goût mêlé » que Johann Joachim Quantz assimilait au « goût allemand » :

« Quand on sait choisir avec le discernement requis, ce qu'il y a de meilleur dans le goût de la

musique de plusieurs nations, il en découle un goût mêlé, qu'on pourrait fort bien, et sans outrepasser les bornes de la modestie, appeler le goût allemand : non seulement parce que les Allemands l'ont découvert en premier mais également parce qu'il fut introduit, il y a de nombreuses années, dans plusieurs régions allemandes et continué de fleurir en Italie, en France et dans d'autres pays. »

Telemann enrichit notamment ses concertos et suites par des éléments stylistiques et structurels polonais avec lesquels il se familiarisa certainement dès 1705, lors de son séjour à Sorau (aujourd'hui Żary) comme Kapellmeister de la Cour, au service du Comte Erdmann von Promnitz. Parmi les exemples frappants d'utilisation de ce style *alla polacca*, on trouve la *Polonoise* de la *Suite en la mineur* et le *Presto du Double Concerto*.

Dans son autobiographie de 1718, il en fit état en vers et en prose :

« Là, je pris davantage connaissance de la musique polonoise, grâce à sa proximité, dans laquelle, je l'avoue, j'ai trouvé de nombreux éléments positifs que me furent utiles plus tard dans des domaines à la fois nombreux et sérieux. »

« Louanges, par ailleurs, pour tout ce qui lui donne du plaisir.

Aujourd'hui, un chant polonais fait danser le monde entier ;

*Je n'ai donc pas à me soucier d'y mettre fin :
La musique polonoise ne doit pas être figée. »*

Dans l'*Ouverture-Suite en la mineur*, Telemann se révèle, là encore, être un maître du « goût mêlé ». L'*Ouverture* et les mouvements de danse de la *Galanterie, Les Plaisirs, les Menuets I et II, les Passepied I et II* et la *Polonoise*, ainsi que l'*Air à l'Italien* et la *Réjouissance*, présentent Telemann comme un compositeur de suites plein d'invention. Il s'agissait d'une forme à laquelle il était

particulièrement attaché : en 1718, il en avait déjà composé plus de deux cents.

Le lent mouvement en rythme pointé dans le style de Lully est suivi par une rapide section fuguée dans laquelle les passages dévolus aux cordes, dans une forme proche du *ritornello* italien, sont interrompus par des solos de flûte à bec. Dans *Les Plaisirs*, la flûte à bec n'intervient que dans la section centrale, accompagnée par les altos et les violons, tout comme dans le *Menuet*, le *Passepied* et la *Polonoise* – une instrumentation que Telemann adopta délibérément en raison des possibilités dynamiques de l'instrument soliste. L'*Air à l'Italien* est un aria opératique baroque en forme de *da capo* italien, comme chez Haendel. La première partie *Cantabile*, avec ses harmonies inattendues, est suivie par une section centrale virtuose. A la suite du *Menuet* – un mouvement habituel dans toute suite baroque – la *Réjouissance* frappe par son style burlesque et par le dialogue qui est instauré entre l'orchestre et le soliste. Dans le *Passepied*, le passage solo central évolue, de façon inattendue, vers la tonalité de la majeur. « *Je ne connais pas de danse qui réunit autant d'amabilité, de dignité et de grâce que la Polonoise* » fit remarquer un auteur anonyme en 1645. Il n'est donc pas surprenant que Telemann conclut sa suite avec ce mouvement. Dans la section centrale, la flûte à bec fait une dernière démonstration de virtuosité.

Le *Double Concerto en mi mineur* de Telemann, pour flûte à bec et flûte traversière – le seul concerto de ce type – combine les deux instruments solos avec réussite. Le premier mouvement, qui propose surtout un dialogue entre les deux flûtes, reflète bien les caractéristiques que Johann Mattheson attribuaît à la tonalité de mi mineur : « *profondément triste et affligée (...)* on peut composer un mouvement rapide dans cette tonalité mais il ne sera pas, de ce fait, de caractère joyeux... ». Ceci est illustré par le style fugué du second mouvement avec ses passages solos dont Mattheson vantait les « *qualités impétueuses* ». Le troisième mouvement en mi majeur est presque emporté. Son introduction orchestrale semble ouvrir les portes du paradis et sa conclusion les refermer. Mattheson faisait remarquer : « *La tonalité de mi majeur exprime de façon incomparable un désespoir et une tristesse fatale ; elle*

s'adapte parfaitement à l'expression de déresse ou de désespoir amoureux et possède, dans certaines circonstances, le mordant, l'irrévocabilité et la souffrance aiguë qui ne peuvent s'assimiler qu'à la séparation entre corps et esprit ». Le dernier mouvement est un rapide *hanaque* polonois en forme de rondo où figurent octaves et notes graves répétées.

Les deux concertos présentés ici sont des témoignages de la remarquable capacité d'adaptation de Telemann. En dehors du découpage en quatre mouvements, le *Concerto en fa majeur* ne possède rien en commun avec le *Concerto en ut majeur*, qui appartient à un monde sonore complètement différent que l'on assimilerait davantage aux œuvres du filleul de Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Dans le premier mouvement du *Concerto en ut majeur*, il dissimule la succession continue des mesures par des liaisons, des pizzicati et des motifs en hémioles, combinés avec d'habiles variations harmoniques. L'*Allegro* reprend la technique formelle du *ritornello* de Vivaldi, avec un fort contraste entre les passages solos et les tutti. Avec ses syncopes, il ressemble, du point de vue mélodique, aux futures œuvres de Vivaldi. Dans le troisième mouvement *arioso*, la flûte à bec développe sa mélodie chantante sur un accompagnement des cordes qui voient leurs motifs musicaux régulièrement associés à la partie solo. Le *galant Tempo di Minuet* suggère, par son unité et l'équilibre entre les passages solos et les tutti, l'importance croissante du dernier mouvement dans les œuvres de la période classique ancienne.

Bien que ces œuvres aient survécu sous la forme de manuscrits copiés par Christoph Graupner, un ami de Telemann, et datés des environs de 1740, le style musical du *Concerto en fa majeur* fait référence à une époque antérieure d'une trentaine d'années environ, où la structure du *ritornello* italien ne s'était pas encore imposée. L'existence d'au moins une autre source pour ce concerto – un manuscrit anonyme conservé à la bibliothèque de l'Archevêque de Paderborn – est un signe de sa grande popularité, même si cette version est en ré majeur et pour flûte traversière solo. Il est difficile de déterminer laquelle des deux versions est la plus ancienne ni leur date exacte. De même, nul ne sait si l'indication figurant dans le manuscrit de Graupner,

selon laquelle le clavecin ne doit pas jouer pendant les passages solo de la flûte dans les premier et deuxième mouvements, reflète réellement l'intention de Telemann. Dans le présent enregistrement, nous avons décidé de respecter cette indication.

La splendide ouverture *Affettuoso* du *Concerto en fa majeur* fait place à un *Allegro* au cours duquel la flûte solo présente des passages rapides et des triades brisées, portés par l'élan de la partie orchestrale. Le calme revient après la tempête dans le troisième mouvement avec la complainte mélancolique de la partie solo

accompagnée seulement par le *basso continuo*. Le *Menuet* final, de caractère complètement différent de celui du *Concerto en ut majeur*, offre l'occasion au soliste – comme c'était l'usage – de présenter sa propre variation lors de la reprise du *da capo*.

Daniel Rothert

Version française : Pierre-Martin Juban



Left to right: Helmut Müller-Brühl, Daniel Rothert and Elke Martha Umbach

Telemann is famed for his huge musical output, which covered all the principal musical forms including operas, oratorios and cantatas in addition to instrumental music. His reputation during his lifetime was greater than that of Bach. Telemann's lighter and more accessible musical style was more favourable to contemporary audiences. During the baroque era the recorder was considered to be a virtuoso instrument. Many composers wrote for it, and Telemann's compositions featuring the recorder are numerous. His Suites are extensive collections of different dance movements, while the Concertos are more integrated, with the focus clearly upon the solo instrumentalists.

**Georg Philipp
TELEMANN**
(1681-1767)

Suite in A minor for Recorder*, Strings and Continuo	30:09	Concerto in E minor for Recorder*, Flute†, Strings and Continuo	13:32
1 Ouverture	10:22	12 Largo	3:31
2 Les Plaisirs	2:41	13 Allegro	4:10
3 Air à l'Italien	6:52	14 Largo	3:08
4 Menuett I & II	3:18	15 Presto	2:43
5 Réjouissance	2:23	Concerto in F major for Recorder**, Strings and Continuo	14:07
6 Passepied I & II	1:25	16 Affettuoso	3:49
7 Polonoise	3:20	17 Allegro	4:02
Concerto in C major for Recorder**, Strings and Continuo	16:44	18 Adagio	2:26
8 Allegretto	3:11	19 Menuett I & II	3:50
9 Allegro	3:50		
10 Andante	4:01		
11 Tempo di Minuet	5:41		

**Daniel Rotherl, Recorder • Elke Martha Umbach, Flute
Cologne Chamber Orchestra • Helmut Müller-Brühl**

Recorded at the DeutschlandRadio, Funkhaus Köln, Sendesall, 3rd-6th December 2000
 Producer: Ludwig Rink • Sound Mixer: Stephan Schmidt • Sound Engineer: Christian Winkler
 * Bressan Treble Recorder by Ralf Ehlert (Celle) / ** Rippert Treble Recorder by Friedrich von Huene (Boston)
 † Engelhardt Transverse Flute by Thomas Fehr (Stäfa) • Booklet Notes: Daniel Rotherl

DeutschlandRadio

A co-production with DeutschlandRadio, Cologne

Cover Image: Recorder Player by Johann Kupetazky (1667-1749), AKG Berlin

NAXOS
CLASSICAL

DDD

8.554018

Playing Time
64:33



www.naxos.com

© 2001 & © 2002 HNH International Ltd.
 Booklet notes in English • Kommentar auf Deutsch
 Notice en français
 Made in E.C.