

arcantus

W
2. Des
Tair
e
Ba
fol



TELEMANN grenzenlos

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)



Telemann

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)**OUVERTURE-SUITE IN C-DUR TWV 55:C3****„WASSERMUSIK. HAMBURGER EBB' UND FLUTH“****(26:51)**

01 / (Ohne Satzbezeichnung)	(08:59)
02 / Sarabande „Die schlafende Thetis“: Doucement	(03:53)
03 / Bourrée „Die erwachende Thetis“ (Bourrée I – Bourrée II – Bourrée I)	(01:51)
04 / Loure „Der verliebte Neptunus“	(02:03)
05 / Gavotte „Die spielenden Najaden“	(00:59)
06 / Harlequinade „Die scherzenden Tritonen“	(01:14)
07 / Der stürmende Aeolus	(02:18)
08 / Menuet „Der angenehme Zephir“ (Menuet I – Menuet II – Menuett I)	(02:51)
09 / Gigue „Ebbe und Fluth“	(01:33)
10 / Canarie „Die lustigen Bots Leute“	(01:07)

KONZERT FÜR VIOLA DA GAMBA UND BLOCKFLÖTE**IN A-MOLL TWV 52:A1****(18:20)**Anninka Fohgrub *Blockflöte*Lina Manrique *Viola da Gamba*

11 / (Ohne Satzbezeichnung)	(04:03)
12 / Allegro	(04:31)
13 / Larghetto: Dolce	(04:26)
14 / Allegro	(05:19)

OUVERTURE-SUITE IN B-DUR TWV 55:B5 („LES NATIONS“)**(25:36)**

15 / Ouverture	(06:58)
16 / Menuet I – Menuet II: Doucement – Menuet I	(04:14)
17 / Les Turcs	(03:25)
18 / Les Suisses: Grave/Viste	(02:01)
19 / Les Moscovites	(01:49)
20 / Les Portugais anciens: Grave	(02:13)
21 / Les Portugais modernes: Vis	(00:54)
22 / Les Boiteux – Les Coureurs – Les Boiteux	(04:00)

TT 70:49:47

SOLISTEN

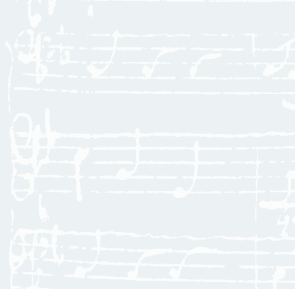
Néstor Fabián Cortés Garzón



Anninka Fohgrub



Lina Manrique





Leitung

Néstor Fabián Cortés Garzón

1. Violine

Marina Kakuno
Meelis Orgse
Annie Gard
Lina Manrique

2. Violine

Katia Viel
Anna Stankiewicz
Isidro Albarreal

Viola

Alice Vaz
Luis Pinzón

Viola da Gamba

Lina Manrique

Violoncello

Néstor Fabián Cortés Garzón

Kontrabass

Juan Díaz

Blockflöte

Anninka Fohgrub
Mathilde Helm

Oboe

Fabio D'Onofrio
Olga Marulanda

Fagott

Marit Darlang

Perkussion

Tobias Hamann

Gitarre/Erzlaute

Hugo de Rodas

Cembalo/Orgel

Nadine Remmert

Glocken

Felipe Egaña
Marit Darlang

Windmaschine

Swantje Tams Freier



D

TELEMANNS MUSIKALISCHE LANDSCHAFT

Paeonia suffruticosa. In der Taxonomie ist dies der wissenschaftliche Name einer aus China stammenden Blumengattung, der Päonien. Zum ersten Mal beschrieben und publiziert wurde diese Gattung, deren Wurzelhaut in der traditionellen chinesischen Medizin Verwendung findet, 1804 von Henry Charles Andrews. 2017 widmete Professor Hans-Dieter Warda eine Kreuzung dieser Blumenfamilie Georg Philipp Telemann anlässlich seines 250. Todestages. Diese Widmung spiegelt nicht nur die Bewunderung für einen der produktivsten Komponisten des Barocks wider, sie ist gleichzeitig eine Hommage auf eine der weitgehend unbekannteren Leidenschaften des genialen deutschen Musikers. ■ In einem Brief aus dem Jahr 1742 an den Politiker, Sammler und Kunstmäzen Johann Friedrich Armand von Uffenbach berichtet Telemann nicht nur von seiner Leidenschaft für Pflanzen, er legt auch eine genaue Liste der Arten in seinem Besitz bei: Calendula, Chrysanthenen und Geranien, nebst vielen anderen. Sogar der Konzertmeister am Dresdner Hof, Johann Georg Pisendel, mit dem Telemann freundschaftlich verbunden ist, schickt ihm Pflanzen. Einem Schreiben von 1749 legt Pisendel eine Liste bei und bittet Telemann, ihn wissen zu lassen, ob die versandten

Telemann

Pflanzen unbeschadet angekommen seien und seine Erwartungen erfüllt hätten. ■ Telemanns Verbindung mit der Natur scheint von besonderer Prägung zu sein und geht weit über eine ihm zu Ehren getaufte Blume hinaus. Hier sei als weitere Anekdote ein nach ihm benannter Asteroid genannt; verantwortlich zeichnet hier der deutsche Astronom Freimut Börngen, der ihn 1982 entdeckte. Natürlich besitzen aber auch andere Komponisten wie Heinrich Schütz oder Joseph Haydn ihren eigenen Asteroiden, allesamt in sicherer Entfernung von der Erde... ■ Sehr nah an unserem Planeten befindet sich hingegen der Mond. Neben den poetischen wie romantischen Gewalten, mit denen der natürliche Erdtrabant auf uns wirkt, sind die 384.400 Kilometer, die Mond und Erde voneinander trennen, zudem kein Hindernis für die Gravitationskraft, die das Verhalten der Wassermassen unserer Meere beeinflusst. Als einer der wichtigsten Häfen Europas lebt die Stadt Hamburg von diesem Wechsel zwischen Ebbe und Flut und dort wird Telemann die längste, produktivste und sicherlich wichtigste Phase seines Lebens verbringen.

TELEMANN IN HAMBURG

Telemann wird am 10. Juli 1721 zum Städtischen Musikdirektor (director musices) und Kantor des Johanneums, der ältesten und berühmtesten Schule Hamburgs, ernannt. In dieser Position ist er nicht nur Musik- und

Lateinlehrer, sondern trägt auch allgemein die Verantwortung für das Benehmen der Kinder. Hamburg hat Telemann neben seinen Posten aber noch vieles mehr zu bieten: eine blühende Musikkultur mit fünf Hauptkirchen, einem institutionellen und kommerziell erfolgreichen Opernhaus und einem reichen Konzertleben, alles gegründet auf dem durch den Handelshafen generierten Reichtum. Man könnte sagen, die Ankunft Telemanns in Hamburg geht zum Teil auf eine konzertierte Aktion seiner Freunde und Bewunderer zurück, die das gesellschaftliche Umfeld vor Ort vorbereiten, indem sie von ihm komponierte Konzerte, Passionen oder Opern aufführen lassen und so dafür sorgen, dass Telemann schon Jahre vor seinem Eintreffen zu einer bekannten Persönlichkeit wird. Auch wenn die Details seines Engagements in Hamburg unbekannt sind, scheint es weder eine offizielle Ausschreibung noch eine Anhörung gegeben zu haben, wie es sonst für Planstellen dieser Art üblich war. ■ Das rege Musikleben Hamburgs bietet Telemann auch die Möglichkeit, Auftragswerke für besondere Gelegenheiten zu schreiben. ■ Die *Hamburgische Admiralität* wurde 1623 von einer Gruppe von Hafenaufkleuten gegründet, um Waren während des Transportes über den Atlantik vor Piratenangriffen zu schützen. Für die Hundertjahrfeier erhält Telemann den Auftrag, die Festmusik zu schreiben und komponiert so das weltliche Oratorium **Hamburger Admiralitätsmusik**

(TWV 24:1) und die Ouvertüre **Hamburger Ebb' und Fluth**. Beide Werke kommen am 6. April 1723 im bekannten Baumhaus, einem Zentrum des kommerziellen und kulturellen Lebens im Hamburger Hafen, zur Uraufführung.

HAMBURGER EBB' UND FLUTH. DIE PROGRAMMUSIK TELEMANN'S

Mit Musik malen. Das ist wohl eine der einfachsten, aber effektivsten Definitionen von Kompositionen mit programmatischem Charakter. Telemann ist auch in dieser Hinsicht ein Meister seines Fachs. Werke oder ihre einzelnen Teile werden darin mit einem Titel versehen, der üblicherweise eben jenes Programm ankündigt. Zu diesem Spektrum zählen telemannsche Werke mit sehr unterschiedlichen Charakteren, Bildern oder Geschichten wie beispielsweise die Abenteuer Don Quijotes und seines treuen Gefährten Sancho Panza in **La Burlesque de Quichotte** oder die verschiedenen Charaktere der europäischen Völker in **Les Nations anciens et modernes**. Ein weiteres Element, das die künstlerischen Möglichkeiten der Programmmusik dieser Periode speist und bereichert, ist die Wiederentdeckung der Antike, vornehmlich der Griechen und ihrer Mythologie, deren Themen in allen Künsten des Barock als Motive und Allegorien präsent sind. Eines der bezeichnenden Beispiele im Werk Telemanns findet sich in der bereits erwähnten Ouvertüre **Hamburger Ebb' und**

Fluth. Mittels dieser Komposition möchten wir Sie nun zu einem Gang durch die Hamburger Gezeiten einladen, in denen Telemann Bilder aus der griechischen Mythologie nutzt, um den Wassern Leben einzuhauchen. ■ Der Eingangssatz dieser Ouvertüre ist, wie im Weiteren ersichtlich werden wird, der Tradition und dem Stil Frankreichs verpflichtet, dennoch überrascht Telemann mit einer speziellen Farbe, der Farbe der Oboen, die lange Noten aushalten. Auf geniale Weise versetzt der Komponist das Nachatmen der Oboisten zeitlich, um hörbare Unterbrechungen zu verhindern und erzeugt so das Gefühl, auf dem Wasser zu treiben. Die Rolle der Blasinstrumente, zwei Oboen und ein Fagott, ist ein auffallendes Merkmal dieser Ouvertüre. Wenn Sie aufmerksam zuhören, nehmen Sie in dieser Aufnahme anfänglich aber auch vermeintliche Naturgeräusche wahr. Es handelt sich hierbei um eine Windmaschine, ein übliches Element in barocken Operaufführungen, mit dessen Effekt Telemann durchaus vertraut war. Die Einbeziehung dieses Instruments ist in der Partitur nicht vorgesehen, doch

„...wer einmal an der Elbe oder Weser stand oder entlang ging, wird wissen, dass wir nicht übertreiben, wenn wir mit dieser Maschine das Tosen des Windes in unseren Ohren imitieren. Als Mann der Oper hätte Telemann sicherlich nichts gegen ihre Verwendung in dieser Ouvertüre einzuwenden gehabt.“

Néstor Fabián Cortés Garzón,
künstlerischer Leiter des Bremer Barockorchesters

M
u
De
Ja
G
4

Lassen Sie uns nun zu Thetis weitergehen, einer Meeresnymphe und Mutter des mächtigen Kriegers Achilles. Ihre Geschichte ist problematisch: Die Götter möchten Thetis zwingen, den König Peleus zu heiraten. Entrüstet über diese Erniedrigung verweigert sie sich, doch im Schlaf bekommt Peleus Thetis schließlich zu fassen. Telemann präsentiert uns **Die schlafende Thetis** mittels einer friedvollen Sarabande, in der die Blockflöten über einem Bassett spielen, dem durch Bratschen und Violinen eine einzigartige Farbe verliehen wird. Beim Erwachen versucht sich Thetis von ihrem Entführer zu befreien, indem sie sich zunächst in eine Flamme und dann in einen brüllenden Löwen verwandelt. Obwohl es ihr anfänglich beinahe gelingt, sich Peleus zu entwinden, ist jener doch so viel stärker, dass er letztlich gewinnt. Der Befreiungskampf wie auch die Verwandlungen werden von Telemann mit der charakteristischen Lebhaftigkeit einer *Bourrée* dargestellt: **Die erwachende Thetis**. ■ In der griechischen Mythologie finden sich zahllose Geschichten von Liebe und Trennung und in nicht wenigen spielt Neptun, der Gott des Wassers, die Hauptrolle. Streng genommen ist Neptun ein römischer Gott, er entspricht jedoch dem Gott Poseidon der griechischen Mythologie. Ganz wie die von ihm regierten Meere besitzt er ein sehr wechselhaftes Temperament, was ihn dazu verleitet, sich recht häufig zu verlieben. Seine Beziehungen bleiben dabei aber stets nur von

D

uns ein Grund mehr, in dieser Aufnahme „zu den Wurzeln“ (BACH to the Roots) zurückzukehren. ■ Im Gegensatz zum Gesamtwerk von Zeitgenossen wie Georg Philipp Telemann oder Antonio Vivaldi spielen die reine Instrumentalmusik im Allgemeinen und die Musik für Orchester im Besonderen in Bachs umfangreichem Opus eine untergeordnete Rolle: 18 Originalkonzerte für Soloinstrumente und nur vier Suiten für Orchester sind heute von ihm erhalten. Dagegen zählt das *Ryom-Verzeichnis* (der Katalog der Werke Antonio Vivaldis) beispielsweise allein rund 550 Instrumentalwerke, darunter mehr als 230 (!) Konzerte für Violine solo, sowie rund 40 Kompositionen für Orchester, und immer noch entdecken Forscher gelegentlich bisher unbekannte Werke. Übertagt wird diese Zahl nur noch von der riesigen Musikproduktion Telemanns mit seinen rund 1000 Kompositionen, darunter 126 Orchestersuiten. Bachs musikalisches Genie – bezogen auf den Bereich der Orchestermusik – präsentiert sich uns also nur in einigen ausgewählten Stücken, die dafür jedoch zahlreiche stilistisch interessante Aspekte bergen. ■ Eine der markantesten Entwicklungen der barocken Epoche war zunächst die Etablierung des französischen und italienischen Nationalstils. Später entstand noch eine dritte Richtung, der deutsche Stil, der Elemente der beiden vorgenannten in sich aufnahm und eine eigene Sprache schuf. Bachs Kompositionen zeigen, dass er all diese Ausdrucksweisen perfekt beherrschte

die Farbe des Cellosolos gegen das Pizzicato der begleitenden Violinen ab. ■ Doch die Welt ist nicht immer nur voll Heiterkeit. Äolus, die Gottheit der Winde, regiert über die Winde des Nordens, des Südens, des Ostens und des Westens: Boreas, Zephir, Schirokko etc. **Der stürmende Äolus** ist der einzige Satz der Suite, dem kein Tanz zugrunde liegt, ein Zeichen für Telemanns Flexibilität mit diesem musikalischen Genre. Form und Motive erinnern in diesem Satz an die Gewitter in Vivaldis berühmten Vier Jahreszeiten. Telemann steigert die orchestrale Virtuosität des Werkes jedoch und seine Instrumentierung und Kunstfertigkeit inspirieren schließlich auch andere Komponisten wie seinen schon erwähnten Freund Johann Georg Pisendel, der den stürmenden Äolus für das renommierte Dresdner Orchester arrangiert. ■ Auf den Sturm folgt die Ruhe. Einer der Winde, über die Äolus herrscht, ist Zephir, der Westwind. Bekannt als „süßer Hauch“ ist er der sanfteste und angenehmste von allen, denn er bringt die warme Botschaft des Frühlings und genauso hören wir ihn in Telemanns **Der angenehme Zephir**. Es handelt sich hierbei um das obligatorische Menuett, dessen Einfachheit in der Form mit der warmen Farbe der Blockflöten korrespondiert und so ein angenehmes Gefühl der Ruhe vermittelt. ■ Kurz vor Ende der Suite zeigt Telemann dann das Bild der steigenden und fallenden Fluten. Der fließende Charakter dieser Gigue, die er schlicht Ebbe und Flut nennt,

bedarf wohl keiner weiteren Erklärung. Abschließend finden wir uns in einer Szene wieder, die nicht mehr der griechischen Mythologie angehört, sondern das reale Hafengeschehen zu Telemanns Lebzeiten widerspiegelt: **Die lustigen Bootsleute**. Der Komponist rundet die Suite mit einer klischeehaften Szene ab, nämlich mit der Darstellung betrunkenen Matrosen. Zu diesem Zweck bedient er sich auf geniale Weise der musikalischen Rhetorik, verwendet Rhythmen, die uns die torkelnden und stürzenden Trunkenbolde vor Augen führen. Telemann legt hier einen speziellen Tanz zugrunde, den *Canarie*. Dieser Tanz stammt von den Kanarischen Inseln nahe der nordwestlichen Küste Afrikas, dem letzten Punkt zwischen der Alten und der Neuen Welt, und repräsentiert so gleichzeitig die interkulturelle Begegnung dreier Welten: Europa, Amerika und die Kultur der dort verschifften Sklaven. Könnte es einen besseren Zeugen für diese Interaktion geben als den Hamburger Hafen?

DIE OUVERTÜREN TELEMANN'S

Der Begriff *Ouverture* wurde bereits weiter oben erwähnt, doch was genau ist eigentlich eine Ouverture? Bei der Lektüre des Booklets dieser CD werden Sie entdecken, dass die Ouverture sich stets in mehrere Sätze gliedert. Das Wort selbst bezieht sich nicht nur auf den Eingangssatz, welcher dem Werk seinen Namen verleiht, es meint



die Gesamtheit der Sätze. Ein präziserer Name wäre vielleicht Overtüren-Suite oder, wie Telemann sie selbst nannte, Overtüre mit Suite (Overture avec la suite) oder, besser noch, Overtüren mit ihren Nebenstücken.

■ Der Eröffnungssatz (Overture) ist zweifellos die Basis dieses Genres. Er entspricht ganz der Tradition der französischen Overtüre, die Jean-Baptiste Lully etablierte und deren Form und Charakter sich so erfolgreich über Europa verbreiteten. Das Interesse für dieses Genre gilt allgemein der Form und dem musikalischen Gewicht dieses dreiteiligen Satzes: der erste mit majestätisch-schreitendem Charakter, ein zweiter schnell und imitatorisch und ein letzter in der Art des ersten. Der Kontrast zwischen der Homophonie und der Polyphonie der drei Teile gewährt, wie der Tenor, Komponist und Musiktheoretiker Johann Mattheson (ein Zeitgenosse Telemanns) schrieb, ein angenehmes Gleichgewicht, wie es selbst ein guter Redner nur mit Schwierigkeit erreichen würde. Tatsächlich werden die Overtüren für Telemann und seine Zeitgenossen zur wichtigsten Gattung der Instrumentalmusik. Johann Sebastian Bach, zum Beispiel, schreibt vier Kompositionen dieses Typs (BWV 1066–1069). Die übrigen Sätze der Suite sind üblicherweise verschiedene Tänze mit spezifischen und kontrastierenden Charakteren, was die Komposition umso interessanter macht. ■ Bei Telemann ähnelt keine Overtüre der andern. Für ihn bietet das Genre die Gelegenheit, die Form

immer wieder neu zu denken. Den Typ der französischen Overtüre expandiert er, entwickelt ihn weiter und bereichert ihn mit der besonderen Anlage jeder Komposition, den ihr eigenen Zielen und ihrem spezifischen Gehalt. Wie ein Individuum besitzen alle eine eigene Persönlichkeit, eine Fragestellung, einen Charakter. Teilweise portraituren die einzelnen Sätze auch verschiedene Personen oder ein Element. ■ Die Datierung der telemannschen Overtüren ist eine komplexe Angelegenheit. Nicht jedem seiner Werke kann man ein Entstehungsdatum zuordnen, dennoch lassen sich einige präzis datieren, zum Beispiel die 1723 komponierte **Wassermusik**. Die ersten Kompositionen dieses Typs fallen in die Jahre um 1710, als Telemann sich in Eisenach aufhält und sicherlich Johann Sebastian Bach kennenlernt. Die Vorliebe der Höfe von Eisenach und Sorau, der früheren Station Telemanns, gilt damals dem französischen Stil, für den diese Form repräsentativ ist. Graf Erdmann II. von Promnitz betrachtete Telemann als würdigen Nachfolger Lullys, des Genius der französischen Musik. Die Overtüre begleitet Telemann bis zum Ende seiner Tage, sogar noch in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts, als er dem Landgrafen Luis VIII. von Hessen-Darmstadt einige Suiten widmet. ■ Erhalten sind etwa 135 Overtüren-Suiten in 16 verschiedenen Tonarten. Viele von ihnen sind in den gebräuchlichsten Tonarten des Barock gehalten, zum Beispiel D-Dur, es finden sich

aber auch Kompositionen in komplexeren und deshalb selten verwendeten Tonarten wie f-Moll. Die Wahl der Tonart wird aber selbstverständlich auch durch die Wahl der Instrumente beeinflusst. Gemäß der im Barock verbreiteten Lehre von den Affekten erzeugt die akustische Eigenart jeder Tonart (wenn nicht die *gleichstufige* Stimmung genutzt wird) beim Hörer eine jeweils unterschiedliche Wirkung oder wird mit unterschiedlichen Gemütslagen assoziiert. Laut Mattheson ist D-Dur zum Beispiel einschneidend, hart, animierend und eignet sich für Lustiges, während e-Moll eine kontemplative, beängstigende oder traurige Wirkung ausübt. Im Fall unserer Ouvertüren findet sich einerseits B-Dur, dem Mattheson einen unterhaltenden, majestätischen Charakter bei einer gewissen Zurückhaltung zuschreibt, andererseits entfaltet das C-Dur der Wassermusik einen rohen, aber kühnen Charakter, der dazu einlädt, der Freude freien Lauf zu lassen. ■ Innerhalb von nur zwei Dekaden verändert sich die Strukturierung der Ouvertüren aus Telemanns Feder gänzlich: Sie werden immer ausladender, das konzertante Element tritt deutlicher hervor, einige Instrumente, wie die Oboen, erlangen größere Unabhängigkeit. Die Kompositionen nehmen sogar die Form von Programmmusik an. Einen der Höhepunkte dieser Entwicklung stellt die Wassermusik dar.

DIE KORRESPONDENZ TELEMANN'S

Mit siebenunddreißig Jahren tritt Telemann die Stelle des Musikdirektors in Hamburg an, und hat schon zu diesem Zeitpunkt seine erste Autobiographie verfasst (1718). Zwei aktualisierte Fassungen werden 1729 und 1739 folgen, sie zeugen von seiner vielschichtigen Persönlichkeit und seinem Drang, die Grenzen von Zeit und Raum hinter sich zulassen. Diese wertvollen Dokumente sind aber nicht die einzigen, die Aufschluss über das Leben des Komponisten geben. Telemann hinterlässt eine für einen Komponisten des Barocks große Zahl von Briefen, die er verfasst oder erhalten hatte. Es handelt sich um etwa 120 erhaltene Autographen, die ein detailliertes Bild der Person Telemann zeichnen, seine Ansichten zu verschiedenen Themen und private Interessen behandeln. Darunter befinden sich beispielsweise Antwortschreiben an Freunde, Bekannte oder Mäzene, denen er Kompositionen widmet. Es handelt sich hier aber nicht nur um persönliche Briefe; die Schriftstücke sind unterschiedlicher Natur und offenbaren die verschiedenen Schichten seiner Persönlichkeit. Es finden sich offizielle Dokumente, die seine Arbeit als Kapellmeister betreffen, sowie geschäftliche Unterlagen bestehend aus Anträgen oder Bestellungen von Partituren und Empfehlungsschreiben als Lehrer und Förderer seiner Studenten. Darüber hinaus verfasst Telemann auch Lyrik, ließ sich schriftlich



über seine eigenen Werke aus und führt Briefverkehr mit einigen wichtigen Kollegen seiner Zeit, wie Franz Benda, G. F. Händel oder C. P. E. Bach, seinem Patenkind. Zum damaligen Zeitpunkt ist der Brief das perfekte Medium für Telemann, fremde Menschen und Orte kennenzulernen und unbekannte musikalische Welten zu erkunden.

TELEMANN IN DER WELT

Telemanns Kontakt mit der Musik anderer Länder vollzog sich in einigen Fällen aber auch auf unmittelbare Art und Weise: Mit nur sechzehn Jahren bekommt er beispielsweise die Chance, an die Höfe von Hannover und Braunschweig zu reisen, wo er die barocken Nationalstile Frankreichs und Italiens kennenlernt. Außerdem kommt er zum ersten Mal in direkten Kontakt mit der repräsentativsten Gattung des Barock, der Oper. Tatsächlich wird Telemann Jahre später (20. Dezember 1729) über seine Musik an Johann Gottfried Walther schreiben:

„Was ich in den Stylis der Music gethan, ist bekannt. Erst war es der Polnische, dem folgte der Französische, Kirchen- Cammer- und Opern-Styl und was sich nach dem Italiänischen nennet, mit welchem ich denn itzo das mehreste zu thun habe.“

Seine weitere musikalische Entwicklung führt ihn 1701 nach Leipzig. Auch wenn das Hauptziel ein Jurastudium in der dortigen Universität ist (zum damaligen Zeitpunkt eine der renommiertesten), gibt sich Telemann damit nicht zufrieden. Seine geistige Unruhe verlangt nach mehr. Noch in seinem zweiten Lebensjahrzehnt und parallel zu seinem Jurastudium gelingt es ihm, den Grundstein für ein später berühmtes Instrumentalensemble zu legen, das *Collegium Musicum*. Doch damit nicht genug, zusätzlich übernimmt er die Leitung der städtischen Oper und komponiert Werke für einige ihrer wichtigsten Kirchen. Man kann diese Stationen in Telemanns Leben nicht unerwähnt lassen, tragen sie doch zu noch größerer Bewunderung für diesen genialen Meister bei. ■ Lassen Sie uns nun Telemanns weiteren Weg durch Europa verfolgen. Während seines Aufenthalts in Leipzig, der bis 1705 währt, bekommt er unter anderem die Gelegenheit, zum ersten Mal nach Berlin zu reisen, aber eine der interessantesten Stationen für die Entwicklung seines Stils ist zweifellos der kurze Aufenthalt in Sorau (1705-1708). Nach Telemanns eigener Schilderung kann er durch die geographische Nähe hier die polnische Musik kennenlernen, wobei er sich sicher auf die folkloristische Tradition der Gegend bezieht. Voller Bewunderung widmet er dieser Musik ein panegyrisches Gedicht:

*Es lobt ein jeder sonst das / was ihn kann
erfreun.
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.*

Diese Faszination führt dazu, dass Elemente der polnischen Folklore in den Kompositionen Telemanns sehr präsent werden. ■ Verfolgt man das Thema der Nationen und ihrer Musik weiter, hinterlässt uns Telemann – jedenfalls scheinbar – eine Reihe explizit bezeichneter Ouvertüren. Eine erhielt ihren Namen sogar vom Komponisten selbst: **Die alten und modernen Nationen** (TWV 55:G4), sicher um 1721 komponiert. Im Fall der zweiten Ouvertüre, die hier besprochen wird (TWV 55:B5) und auf der CD zu hören ist, weisen zahlreiche Einzelsätze einen programmatischen Titel auf, mit dem der Autor auf bestimmte Nationen anspielt und ihnen aussagekräftige musikalische Bilder zuordnet. In der Folge nahmen sich einige Verleger die Freiheit, die Suite in ihren Drucken als **Völker-Ouvertüre** zu bezeichnen. ■ Über den Zeitpunkt und den Kontext der Veröffentlichung dieser Partitur wissen wir nicht viel, wohl aber, dass die erhaltene Kopie von dem Komponisten Johann Samuel Endler angefertigt wurde, der zwischen 1722 und seinem Tod im Jahr 1762 als Musiker und Kopist am Darmstädter Hof arbeitete, mit dem Telemann in Verbindung stand. ■

Auch diese Suite beginnt mit einer Ouvertüre, diesmal eher traditionell in ihrer Form und nur mit Streichern und Continuo instrumentiert. Im schnellen Teil des Eröffnungssatzes findet sich ein auffälliges Element: ein Wechselspiel zwischen Dreiergruppen, charakterisiert durch einen Sechs-Achteltakt, und Vierergruppen. Dieser rhythmische Kontrast verleiht dem Satz seine außergewöhnliche Wirkung. ■ Es schließen sich zwei typische und kontrastierende Menuette an, die den Übergang zur ersten programmatischen Referenz der Ouvertüre bilden: **Die Türken**. ■ Schon bei Lully gibt es Anspielungen auf die Türken als Wilde oder Krieger, denn in dieser Zeit steht ihr Name vor allem für die Furcht vor dem Invasor. Das osmanische Reich war damals militärisch sehr stark und vertrat expansive Absichten, die es in verschiedene Auseinandersetzungen führte. Telemann hat sicherlich auch Kenntnis vom Großen Türkenkrieg (1649-1699), der den größten Teil Europas betraf. Dieser Satz zeichnet sich musikalisch durch einen rauen, militärischen Charakter aus, der die Kriegsrufe und den Zug der Schlachtrösser erahnen lässt. Daneben steht in dieser Suite ein anderes Land in Europa, das sich in der Geschichte besonders durch seine Neutralität in derartigen kriegerischen Konflikten ausgezeichnet hat: die Schweiz. Welches Bild der **Schweizer** uns Telemann vermitteln will und wie er zu ihnen steht, sei an dieser Stelle ganz Ihrer Phantasie überlassen. ■ Etwas weiter

entfernt als seine Geburtsstadt Magdeburg oder Hamburg, wo Telemann die längste und wichtigste Phase seines Lebens verbrachte, liegt Moskau. Es ist bekannt, dass Telemann 1722 aus finanziellen Gründen zugunsten von Bach auf die Stelle des Kantors in Leipzig verzichtete und offenbar ergab sich eine ähnliche Situation 1729, als er das Angebot der Zaren ablehnte, am Hof von Sankt Petersburg eine Musikkapelle aufzubauen. Abgesehen von dieser Anekdote sind aber keine weiteren Informationen über Telemanns Verbindungen nach Moskau erhalten. **Les Moscovites** lädt Sie ein, die Augen zu schließen und sich von den Glockenklängen der architektonisch reizvollen Basilikus-Kathedrale auf dem Roten Platz davontragen zu lassen. ■ Die Schlusssätze der Suite tragen keine Titel, die sich auf europäische Völker beziehen, doch auch hier sind Telemanns musikalische Bilder ungemein kreativ und reichhaltig angelegt. Präsentiert werden die Hinkenden und die Läufer, **Les Boiteux** und **Les Coureurs**. Die rhythmischen Motive zeichnen im ersten Satz das klare Bild des Hinkens und der Erschöpfung, im zweiten das einer schnell laufenden, agilen Person nach.

DAS ITALIENISCHE KONZERT UND TELEMANN

Gegen Ende der barocken Epoche läuft das italienische Konzert der französischen Ouvertüre den Rang ab. Das Konzert für

Blockflöte und Viola da Gamba ist ein Werk aus der Zeit um 1730 und ein weiterer Beweis für die Fähigkeit Telemanns, verschiedene Stile zu vermischen und zu vereinen. In diesem Fall mit der Blockflöte als einem italienischen und der Viola da Gamba als einem französischen Instrument. Die Soloinstrumente verschmelzen hier in einem Dialog, der über die unterschiedlichen Nationalstile und Techniken hinausgeht, da beide das gleiche musikalische Material miteinander teilen. Das Konzert für Viola da Gamba und Blockflöte ist vielleicht einer der besten und eindringlichsten Belege dafür, wie Telemann Elemente des französischen und italienischen Stils vermischt und aus ihnen den ‚deutschen‘ Stil formt. Auch wenn die Viola da Gamba zu Telemanns Zeit schon langsam aus der Mode kommt, schreibt er noch verhältnismäßig viele Werke unterschiedlichen Charakters für dieses Instrument. Einige seiner Triosonaten basieren überwiegend auf dem musikalischen Dialog, während die Konzerte, in denen die Viola da Gamba solistisch auftritt, ihre musikalischen Möglichkeiten und Techniken im Kontext des Streicherorchesters unter Beweis stellen. ■ Auf den ersten Blick nutzt Telemann für dieses Konzert (TWV 52:a1) nicht die typische Form des italienischen Konzertes, da er vier statt der üblichen drei Sätze (schnell-langsam-schnell) komponiert, dennoch funktioniert das Spiel der Solisten mit der Instrumentalgruppe auf die übliche Weise. ■ Der erste Satz tritt an



die Stelle einer Ouvertüre und erinnert mit seinem feierlich-schweren Charakter, seinen eleganten rhythmischen Figuren und dem ‚tempo moderato‘ in der Tat an diese französische Form. Man könnte diesen Satz als Telemanns Erweiterung der traditionellen Form des italienischen Konzerts interpretieren, welche er in den folgenden drei Sätzen zu Gehör bringt. Der zweite Satz folgt ganz der Linie der Allegro-Sätze eines Vivaldi: agile Motive mit Notenwiederholungen und schnellen steigenden und fallenden Skalen, die mit ruhigeren synkopierten Einfällen kontrastieren. Im dritten Satz finden wir eine liebliche Arie im italienischen Stil, deren Charakter der Komponist selbst mit der Bezeichnung *dolce* beschreibt. Die besondere Ruhe wird durch die Anlage als Triosatz, in dem die Violinen gänzlich pausieren, noch weiter verstärkt. Auch die Ornamentation passt sich hier in einer eleganten Stilmischung den beiden so unterschiedlichen Instrumenten perfekt an. Der letzte Satz kehrt zum Geist des italienischen Konzerts zurück, weist abermals und motivisch dieses Mal in noch größerer Dichte jedoch gen Polen, sodass

„...man die in Rhythmus und Melodie vorhandenen folkloristischen Elemente dieses Satzes bei der Interpretation nicht ignorieren kann.“
Néstor Fabián Cortés Garzón,

Wenn von Telemann die Rede ist, mangelt es stets an weiteren Seiten, die noch zu füllen wären, aber Ihnen soll gleichzeitig nicht vorgeschrieben werden, wie dieser Komponist zu hören ist. Einige Anekdoten und Geschichten über seine Musik, die die Interpretation inspiriert haben und an denen sich das Orchester orientiert hat, sollten Ihnen jedoch nicht vorenthalten werden. ■ Danke, dass Sie diese Interpretation ausgewählt haben und nun viel Freude beim Zuhören! ■ Das letzte Wort hat noch einmal Herr Mattheson, der seine 1740 veröffentlichte Biographie Telemanns (*Grundlage einer Ehrenpforte*) mit folgenden Worten beendete:

„Ein Lulli wird gerühmt; Corelli lässt sich loben; Nur Telemann allein ist übers Lob erhoben.“

■

Für das Bremer Barockorchester zeichnet sich kulturell informierte Aufführungspraxis im 21. Jahrhundert durch die Kombination von Know-how und individueller Persönlichkeit aus. Unter seinem künstlerischen Leiter Néstor Fabián Cortés Garzón erarbeitet das Ensemble anspruchsvolle, charakteristische Programme, die die Musik von Frühbarock bis Klassik umfassen. Sei es durch Wiederentdeckungen selten gespielter Werke, eigene Improvisationen und Bearbeitungen oder das Zusammenspiel verschiedener künstlerischer Disziplinen; Das BBO hat es sich zum Ziel gesetzt, sein Publikum zu inspirieren und Berührungspunkte zu nehmen, die Grenzen zwischen U- und E-Musik aufzuheben und die „Alte Musik“ versteh- und erfahrbar für jeden zu machen. ■

Regelmäßig produziert das Orchester Livemitschnitte im Rahmen seiner eigenen Konzertreihe „Barock&Umzu“ in Bremen und erreicht über seinen Streamingkanal Musikliebhaber weltweit, die die Videos bereits millionenfach abriefen. Für seine Projekte gewinnt das Bremer Barockorchester immer wieder renommierte Solisten, zu denen in der Vergangenheit beispielweise international bekannte Künstler wie Ryo Terakado, Midori Seiler, Dorothee Oberlinger, Alfredo Bernardini, François Fernandez oder Dmitry Sinkovsky zählten. Im September 2020 erschien das Debütalbum *BACH to the Roots!*, welches von mehreren Fachmagazinen exzellent rezensiert wurde. ■

Es

EL PAISAJE MUSICAL DE TELEMANN

Paeonia suffruticosa. En taxonomía es el nombre científico de una especie de flor proveniente de China, las peonías. Esta especie fue descrita y publicada por primera vez por Henry Charles Andrews en 1804 y la epidermis de sus raíces es usada en la medicina tradicional china. En 2017 el profesor Hans-Dieter Warda, dedicó un cruce de especies de esta familia de flores a Georg Philip Telemann en el aniversario 250 de su muerte. Esta dedicatoria se da no solo por la admiración a uno de los compositores más prolíficos del barroco, sino también como homenaje a una de las pasiones desconocidas del genial músico alemán. ■

En una carta de 1742 al político, coleccionista y mecenas de las artes Johann Friedrich Armand von Uffenbach, Telemann no solo le informa sobre su pasión por las plantas y flores sino que también le da un listado bastante preciso de las flores que poseía: Caléndula, Crisantemos, Geranios, entre muchas otras. Incluso el concertino de la corte de Dresde, Johann Georg Pisendel con quien Telemann tendía una relación de amistad y admiración, le envía algunas plantas. En una misiva de 1749, Pisendel le adjunta una lista de las plantas enviadas y le pide a Telemann que le deje saber si las plantas han llegado correctamente y han

llenado sus expectativas. ■ Como vemos, la relación de Telemann y la naturaleza tiene acentos especiales, de hecho, no solamente una flor fue bautizada en su honor. Anecdóticamente, también un asteroide fue nombrado en admiración a él, responsable es el astrónomo alemán Freimut Börngen quien lo descubrió en 1982. Por cierto que otros compositores como Heinrich Schütz o Joseph Haydn tienen también su asteroide. Pero bien, este asteroide está lo suficientemente lejos de la tierra para preocuparnos por él. La luna, por el contrario, se encuentra mucho más cerca. ■ Más allá de los efectos e interpretaciones poéticas y románticas que el satélite natural de la tierra pueda llegar a tener sobre nosotros y nuestra cultura, los 384.400 kilómetros que separan la luna de la tierra no evitan que su fuerza gravitacional sea uno de los factores que influyen el comportamiento de las aguas. Y naturalmente Hamburgo como uno de los puertos principales de Europa, vive del cambio entre marea alta y marea baja. Allí, Telemann desarrollará la etapa más larga, productiva y seguramente más importante de su vida.

TELEMANN EN HAMBURGO

Telemann es nombrado el 10 de julio de 1721 como director musical de la ciudad (*director musices*) y cantor en el *Johanneum*, la escuela más antigua y prominente de Hamburgo. Como cantor en el *Johanneum*,

no solo era profesor de música y latín, sino que también tenía la responsabilidad de ver que los niños se comportaran bien. Sin embargo, Hamburgo tiene mucho más que ofrecer a Telemann: una cultura musical floreciente con 5 iglesias principales, la única casa de ópera institucional con una estructura comercial exitosa y un ambiente musical lleno de conciertos, todo esto fundamentado en la riqueza proveniente del comercio del puerto. Se podría decir que la llegada de Telemann a Hamburgo se da en parte gracias a una acción coordinada de sus amigos y seguidores, quienes preparan el ambiente para su llegada organizando conciertos, pasiones y óperas con su música, de ese modo hacen que Telemann sea un personaje conocido ya en los años anteriores a su llegada. En efecto, aunque no se conocen todos los detalles de su contratación, parece ser que no hubo una candidatura oficial para el puesto, ni una audición, como era costumbre para puestos oficiales de esta naturaleza. ■ La vívida actividad musical de Hamburgo presenta a Telemann también la oportunidad de escribir música por encargo para ocasiones especiales: El almirantazgo de Hamburgo fue fundado en 1623 por un grupo de comerciantes del puerto con el fin de proteger las mercancías del ataque de piratas durante su tránsito por el atlántico. Para su centésimo cumpleaños, Telemann recibe el encargo de escribir la música para esta celebración. De esta manera es como junto al oratorio

profano **Hamburger Admiralitätsmusik** (TWV 24:1) Telemann compone la Ouverture **Hamburger Ebb' und Fluth**. Estas dos obras serán estrenadas el 6 de abril de 1723 en la reconocida *Baumhaus*, un escenario central en la vida comercial y cultural del puerto.

HAMBURGER EBB' UND FLUTH. LA MÚSICA PROGRAMÁTICA DE TELEMANN

Pintar con la música. Esta es una de las definiciones más sencillas pero más efectivas de la música y las obras descriptivas de carácter programático, y Telemann es en este sentido un maestro. Este tipo de obras o sus diferentes partes reciben un título que por lo general nos anuncian el programa. En este espectro, Telemann nos presenta algunas obras con características, imágenes e historias muy diversas: Las aventuras de don Quijote y su fiel compañero Sancho Panza en **La burlesque de Quichotte**, los diferentes caracteres de los pueblos de Europa en **Des Nations anciens et modernes**, entre otras. Un elemento más que nutre y enriquece las posibilidades artísticas en la música programática de este período es el redescubrimiento de la antigüedad, más específicamente de los griegos y su mitología cuyos temas están presentes en todas las artes del barroco mediante motivos y alegorías. Uno de los ejemplos más significativos en la obra de Telemann lo tenemos en la ya nombrada Ouverture *Hamburger Ebb' und Fluth*. Ahora queremos

invitarlos a un recorrido por las mareas altas y bajas de Hamburgo donde Telemann utiliza las imágenes mitológicas griegas para dar vida a las aguas. ■ El movimiento inicial de esta **Ouverture** corresponde, como veremos algo más adelante a la tradición y estilo francés, sin embargo, Telemann nos sorprende con un color especial, el color de los oboes sosteniendo notas largas. La genial forma en la que el compositor intercambia las respiraciones de los oboes para evitar que se escuchen interrupciones nos hace sentir como flotando sobre las aguas. El papel de los instrumentos de viento, dos oboes y fagot, es una característica singular de esta obertura. ■ Pero si escuchan con atención, nuestra grabación comienza con un sonido natural. Se trata de la máquina de viento, un elemento normal en los escenarios de la ópera. Telemann como compositor y empresario de ópera estaba muy familiarizado con su efecto. La inclusión de este instrumento no está prevista en la partitura, sin embargo, y en palabras del director artístico de la orquesta Néstor Cortés:

“Quien se haya parado o caminado a través del Elba o del Weser sabrá que no estamos exagerando cuando imitamos con esta máquina el estruendo del viento en nuestros oídos. Además, como hombre de ópera, Telemann no tendría nada en contra de su uso para esta obertura.”
Néstor Fabián Cortés Garzón, director artístico de la Orquesta Barroca de Bremen

Seguimos el recorrido con Tetis, una ninfa de mar y madre del imponente guerrero Aquiles. Pero su historia no es sencilla: los dioses imponen a Tesis casarse con el rey Peleo, indignada por la humillación que esto supone, Tetis se niega. La única forma en la que Peleo podría atraparla es mientras duerme. Telemann nos presenta a **La Tetis durmiente** con una plácida zarabanda en la que las flautas dulces se superponen a un bassetto, donde las violas y violines toman el rol de bajo dando un color único. Al despertar, Tesis busca liberarse de su captor cambiando de forma, primero se transforma en una llama de fuego y luego incluso en un león rugiente. Aunque en principio logra liberarse de Peleo, él es tan insistente que ella finalmente lo acepta. La lucha por liberarse, así como sus transformaciones, son presentadas por Telemann con la vivacidad característica de una *bouffée*, **La Tetis despierta**. ■ No solo el agua sube y baja, las historias de amores y desamores en la mitología griega son incontables. Algunas de ellas las protagoniza Neptuno, el dios de las aguas. En realidad Neptuno es un dios romano, pero tiene como imagen al Poseidón de la mitología griega. Su temperamento volátil y cambiante, como el de los mares que gobierna, le lleva a enamorarse mucho, teniendo relaciones que solo son pasajeras. Entre sus esposas encontramos, por ejemplo, a la monstruosa Medusa. En **El Neptuno enamorado**, un estilizado Loure, Telemann nos deja

oír la mezcla de desesperación y esperanza de quien, sin poder encontrarlo, aún busca el verdadero amor. ■ Las aguas del río Elba que fluyen por Hamburgo son dulces, y según la mitología de los griegos, en este tipo de aguas encontramos a las Náyades, las ninfas de las aguas dulces. Si son hijas de Zeus o del dios Océano no es claro, lo que sí es claro, es que existe una gran cantidad de ella. Las fuentes o manantiales más famosos de Grecia tienen sus propias Náyades y verlas o bañarse en sus aguas podría ser peligroso. Sin embargo, Telemann nos presenta unas **Las Náyades juguetonas**. Hemos querido acentuar el carácter ya por naturaleza divertido de esta Gavota jugando con el tiempo de la pieza. ■ Continuando con los juegos y las bromas llegamos a **Los tritones bromistas**. Con torso humano y parte inferior de pez, así como las sirenas, los tritones son tal vez una de las formas mitológicas más presentes cuando hablamos del agua. Son hijos del enamorado Poseidón y normalmente actúan como mensajeros, con su concha marina como trompeta agitan las aguas con su mensaje. El sonido estruendoso de su trompeta, contrasta con la ligereza y el humor con los que Telemann nos los describe en esta **Harlequinade**. Aquí, el color del solo del violonchelo contrasta con el pizzicato del acompañamiento de los violines. ■ Pero no todo es diversión. Eolo, la deidad de los vientos, rige sobre los vientos del norte, sur, este y oeste: Bóreas, Céfito, Siroco, etc. El **Eolo tormentoso**

The background of the page is a decorative border of musical notation, including staves with notes, clefs, and various symbols, set against a dark, textured background.

es el único movimiento de la Suite que excepcionalmente no es una danza, lo que nos muestra la flexibilidad con la que Telemann utiliza este género musical. La forma y los motivos del movimiento nos recuerdan las tormentas que Vivaldi usa en sus conocidas estaciones. Telemann además acentúa el virtuosismo orquestal de la pieza. De hecho, este carácter instrumental y virtuoso, inspira a otros compositores como su ya mencionado amigo Johann Georg Pisendel, quien arregla este movimiento para la renombrada orquesta de Dresde. ■ Y luego de la tormenta viene la calma. Uno de los vientos sobre los que reina Eolo es Céfito, el viento del oeste. Conocido también como “el aliento dulce”, es el más suave y agradable de todos, puesto que trae el cálido mensaje de la primavera. Y así nos lo deja escuchar Telemann en **El agradable céfito**. Se trata de un minuetto, como no podía faltar, donde la simplicidad de su forma se amalgama con el color de las flautas dulces, dándonos así una agradable sensación de tranquilidad. Casi para finalizar, Telemann nos quiere ofrecer la imagen de las aguas que suben y bajan. La fluidez de esta giga, a la que nombra muy precisamente Ebbe und Fluth, no requiere de mayor explicación para entender su propósito. ■ Finalmente, Telemann nos presenta una escena ya no perteneciente a la mitología griega, sino a la cotidianeidad del puerto en aquel entonces. **Los marineros divertidos**. El compositor cierra la suite con

una escena cliché, marineros borrachos. Para esto se sirve de la retórica musical manejada de forma genial, usando ritmos que nos hacen ver a los borrachos dando tumbos y cayendo. Además, para esto Telemann se sirve de una danza especial, **el canario**. Esta danza originaria de las islas canarias, el último punto desde que se partía desde Europa a la nueva América, es una prueba más de la interacción cultural de tres mundos: el nuevo, el viejo continente y la cultura de los esclavos. Y que mejor testigo de esta interacción que un puerto como Hamburgo.

LAS OUVERTURES DE TELEMANN

Hasta este punto hemos hablado de *Ouvertures*” en español apertura u obertura. Pero: ¿Qué es una Ouverture? Al leer el librito del presente disco, el oyente encontrará que, como en la pieza anterior, las Ouverture se estructuran en varios movimientos. Por eso, cuando hablamos de Ouverture, no solo nos referimos al movimiento inicial y que de hecho le da el nombre a la composición, hablamos del conjunto de todos estos movimientos. Tal vez un nombre más preciso sería el de obertura-suite o como el mismo Telemann la llamaba, obertura con la suite (*Ouverture avec la suite*) o incluso mejor, obertura con sus movimientos accesorios (*Ouverturen mit ihren Nebenstücken*). ■ El movimiento de apertura (*Ouverture*) es sin duda el fundamento de

este género de composiciones. Corresponde a la tradición de la obertura francesa que Jean-Baptiste Lully moldeó y cuya forma y carácter se difundieron ampliamente y con tanto éxito por Europa. El interés por este género se centra por lo general en la forma y el peso musical de este movimiento en tres partes: la primera con carácter grave majestuoso, una segunda de carácter rápido e imitativo y una última en el carácter de la primera. El contraste entre la homofonía y la polifonía de sus tres partes le brindan, como escribiría Johann Mattheson (otro músico, musicógrafo y mecenas contemporáneo de Telemann) un cómodo equilibrio que incluso un buen orador con dificultad conseguiría. En efecto, las oberturas se convierten en el género musical más importante de música instrumental para Telemann y sus contemporáneos. Johann Sebastian Bach escribe por ejemplo cuatro de este tipo de composiciones (BWV 1066–1069). Los siguientes movimientos de la Suite corresponden usualmente a diversas danzas, cada una de ellas con un carácter muy específico y contrastante, lo que aumenta el interés de la composición. ■■ En el caso de Telemann ninguna obertura es igual a la otra. Para él, este género es la oportunidad de repensar cada vez la forma. La idea de la obertura a la francesa se expande, evoluciona y se enriquece de la idea particular de cada composición, de sus propios objetivos y de su contenido específico. En ese sentido, cada obertura toma un

camino distinto y una vida propia. Como una persona tiene una personalidad, un problema, un carácter. En ocasiones se incluye un instrumento solista en otros los movimientos tienen que caracterizar un personaje o un elemento. ■■ La datación de las oberturas de Telemann es un tema complicado y no es posible poner fecha de composición a cada una de las obras. Sin embargo, algunas de ellas se dejan datar con precisión, por ejemplo la **Wassermusik** compuesta en 1723. Las primeras composiciones de este tipo se pueden ubicar hacia 1710, cuando Telemann se encontraba en Eisenach y seguramente habría conocido a Johann Sebastian Bach. El gusto de las cortes de Eisenach y Sorau, las estaciones anteriores de Telemann, se decantaba por aquel momento por el estilo francés, del cual la obertura es un fiel representante. De hecho, el conde Erdmann II de Promnitz consideraba a Telemann un digno sucesor de Lully, el genio de la música francesa. La obertura acompaña a Telemann hasta el final de sus días, incluso hasta los años 60 del siglo XVIII, cuando dedica algunas oberturas-suites al Landgrave Luis VIII de Darmstadt. ■■ Se conservan alrededor de 135 Oberturas-Suites para las que Telemann utiliza 16 tonalidades diferentes. Por supuesto, en muchas de ellas usa tonalidades más comunes en el barroco, por ejemplo Re mayor, pero también encontramos composiciones en tonalidades más complejas y tal vez por esto menos usadas como fa

menor o fa sostenido menor. Naturalmente, la elección de la tonalidad está directamente relacionada con la elección de los instrumentos. Por esta razón, el amplio espectro de tonalidades corresponde a la gran diversidad en la elección del instrumental. Sin embargo, no hay que olvidar que en aquel momento cada tonalidad tenía un carácter especial, según la teoría de los afectos, la naturaleza acústica de cada tonalidad (cuando no se usa la afinación temperada igual) produce en el oyente un efecto diferente o se asocia con diferentes pasiones del ánimo. Por ejemplo, según Mattheson Re mayor es incisiva y férrea, y se presta para cosas graciosas o para animar; mientras tanto, mi menor tiene un efecto más contemplativo, angustiado o triste. En el caso de nuestras oberturas tenemos por un lado a Si bemol mayor, que según Mattheson corresponde a un carácter entretenido y majestuoso, pero que conserva una cierta modestia. Por otro lado, Do mayor tiene un carácter tosco pero audaz invitando a dejar salir la alegría. ■ Con el paso del tiempo, solo dos décadas, la estructuración de las oberturas de Telemann toman una forma completamente diferente: se amplía, el elemento concertante toma mayor relevancia, algunos instrumentos como los oboes se independizan. Incluso se transforma en música programática. Sobre todo la Wassermusik corresponde al punto más alto de este desarrollo.

LA CORRESPONDENCIA DE TELEMANN

Con 37 años, Telemann toma posesión del cargo de director musical en Hamburgo y ya para ese entonces había escrito su primera autobiografía (1718). Dos actualizaciones más vendrían en 1729 y 1739, y corresponden a su personalidad polifacética y su espíritu de ir más allá de las fronteras temporales y espaciales. Pero estos valiosos datos no son los únicos documentos que nos permiten conocer mejor al compositor. ■ Telemann nos dejó también una, para un compositor del barroco, gran cantidad de cartas dirigidas a él o escritas por él. Hablamos de alrededor de 120 documentos autógrafos que han sobrevivido en el tiempo y que nos permiten conocer mucho de la personalidad de Telemann, sus opiniones sobre diferentes temas y sus intereses. No hablamos solamente de cartas en el sentido tradicional, estos escritos corresponden a documentos de distinta naturaleza, y nos permiten conocer diferentes planos de su persona. En ocasiones son comunicaciones de respuestas a amigos, conocidos o mecenas a quienes les dedica distintas composiciones. Las cartas se pueden dividir en diferentes grupos: Comunicaciones oficiales de su trabajo, como maestro de capilla y correspondiente o negocios, como por ejemplo peticiones o encargos de partituras; cartas de recomendación como maestro y patrocinador de sus estudiantes, encontramos además escritos líricos e incluso

textos sobre sus propias obras. Naturalmente, también intercambio de correspondencia con algunos de sus colegas contemporáneos relevantes como Franz Benda, G.F. Händel o C.P.E. Bach, su ahijado. Las cartas son en aquel momento un medio perfecto para recorrer otros lugares, conociendo otras personas y lugares. De esta manera, Telemann tiene la oportunidad de conocer otros mundos musicales.

TELEMANN POR EL MUNDO

El contacto de Telemann con la música de otros países se dio en algunos casos de manera directa. Con tan solo 16 años tiene la oportunidad de viajar a las cortes de Hanóver y Braunschweig, donde tiene ocasión de conocer los estilos nacionales del barroco, la música francesa e italiana. Además, tiene su primer contacto directo con el género más representativo del barroco, la ópera. De hecho, el mismo Telemann escribirá años más tarde sobre su música en carta a Johann Gottfried Walther (20 de diciembre de 1729).

“Lo que he hecho en los estilos de música es conocido. Primero fue el polaco, seguido por el francés, eclesiástico, camerístico y operático italiano, con el que ahora tengo más que ver.”

La continuación de su desarrollo musical lo lleva a la ciudad de Leipzig en 1701. Si bien el objetivo principal es estudiar la carrera de derecho en la universidad, una de las más renombradas del momento, Telemann no se da por satisfecho, su inquietud intelectual le pide más. Apenas en la segunda década de su vida y paralelamente a su estudio en derecho, se las arregla para fundar y dirigir unos de los ensambles instrumentales más tradicionales, el *Collegium Musicum*. Como si esto fuera poco, dirige la ópera de la ciudad y compone música para algunas de las iglesias más importantes de la ciudad. Parece imposible escribir algo sobre Telemann sin tocar estos puntos, es casi que una obligación por la admiración que le tenemos. ■ Pero lo que queremos ahora es ver cómo Telemann continúa recorriendo Europa. Durante su estancia en Leipzig, que duró hasta 1705, tiene la oportunidad de viajar por primera vez a Berlín. Pero sin duda una de las estaciones más interesantes para el estilo musical de Telemann se da durante su corta estancia (1705-1708) en Sorau. Según su propio relato, la cercanía geográfica le permitió conocer la música polaca, refiriéndose seguramente a la música tradicional folclórica de la región. Su admiración es tan fuerte que dedica un pequeño panegírico a esta música:

*“Todos los demás alaban lo que puede complacerles.
Pero una canción polaca hace saltar al mundo entero;
Así que no necesito ningún esfuerzo para componer el final:
La música polaca no tiene por qué ser acartonada.”*

Esta admiración permite que la mezcla de elementos nobles con algunos elementos de este folclore esté muy presente en la música de Telemann. ■ Siguiendo con los pueblos y su música, o por lo menos como nosotros los percibimos, Telemann nos deja un par de oberturas muy explícitas. Una de ellas recibió un título directamente del compositor: las naciones antiguas y modernas (TWV 55:G4), compuesta seguramente hacia 1721. Si bien todos los movimientos de la otra obertura a la que nos referimos (TWV 55:B5), y que hace parte de nuestro CD, no tienen un título programático, aquellos que lo tienen aluden a determinadas naciones y son suficientes para que el autor nos deje imágenes musicales muy interesantes. De hecho, algunos editores se han tomado la libertad y la han llamado en sus publicaciones la obertura de los pueblos, **Völker-Ouverture**. ■ No sabemos mucho del momento y el contexto de aparición de esta partitura, pero sabemos que la copia que se conserva fue realizada por el compositor Johann Samuel Endler quien desde 1722 y hasta su muerte en 1762 fue músico

y copista de la corte en Darmstadt, con la que Telemann tenía una relación. ■ La Suite comienza nuevamente con una obertura, esta vez bastante tradicional en sus formas y con una instrumentación que incluye solo las cuerdas y el continuo. Pero tenemos un elemento novedoso poco común en la parte rápida del movimiento: un juego entre grupos ternarios, característicos en un compás de seis octavos, y grupos cuaternarios. Este contraste da una sensación rítmica novedosa. ■ Seguidamente, se encadenan dos minuetos muy típicos y contrastes que sirven como puente a la primera referencia programática de la obertura: **Los turcos**. ■ Ya Lully hace referencias musicales a los turcos, como salvajes o guerreros. Los turcos representan el miedo al invasor en aquella época. El imperio otomano tenía, por aquel entonces un poderío militar e intensiones expansivas que lo llevaron a diferentes enfrentamientos. Telemann seguramente no sería ajeno, por ejemplo, a la Gran Guerra Turca (1649-1699) que involucraría la mayor parte de Europa. Esta pieza tiene un carácter militar y áspero, dejándonos escuchar los llamados de guerra y paso de corceles a la batalla. Pero existe un país en Europa que se ha caracterizado históricamente por su neutralidad en este tipo de conflictos bélicos, se trata de Suiza. Qué imagen no quiere transmitir Telemann de **Los suizos** o cuál es su relación con ellos no nos es claro, lo dejamos a su imaginación. ■ Algo más alejado de su

natal Magdeburgo o de Hamburgo donde Telemann vivió la etapa más larga y significativa de su vida está Moscú. Sabemos que por motivos financieros en 1722 Telemann renuncia a tomar el puesto de cantor en Leipzig, en favor de J.S. Bach, y al parecer una situación similar se dio en 1729 al rechazar una propuesta de los Zares para ir a San Petersburgo a establecer una capilla musical en la corte. Más allá de estos hechos anecdóticos, no tenemos más noticias de Telemann y su relación con Moscú. En los moscovitas queremos invitarlos a cerrar los ojos y dejarse llevar por el sonido de las campanas de la catedral de San Basilio con su particular arquitectura en la plaza roja.

■ Los movimientos finales de la Suite no tienen títulos referentes a pueblos europeos pero las imágenes musicales que nos ofrece Telemann son infinitamente creativas y ricas. **Los cojos y los corredores.** Los motivos rítmicos nos ofrecen una clara imagen de quien cojea hasta el cansancio y quien corre velozmente. Especialmente el último movimiento representa un reto para la orquesta ya que los violines tocan el mismo tema de notas rápidas con un desfase de una nota.

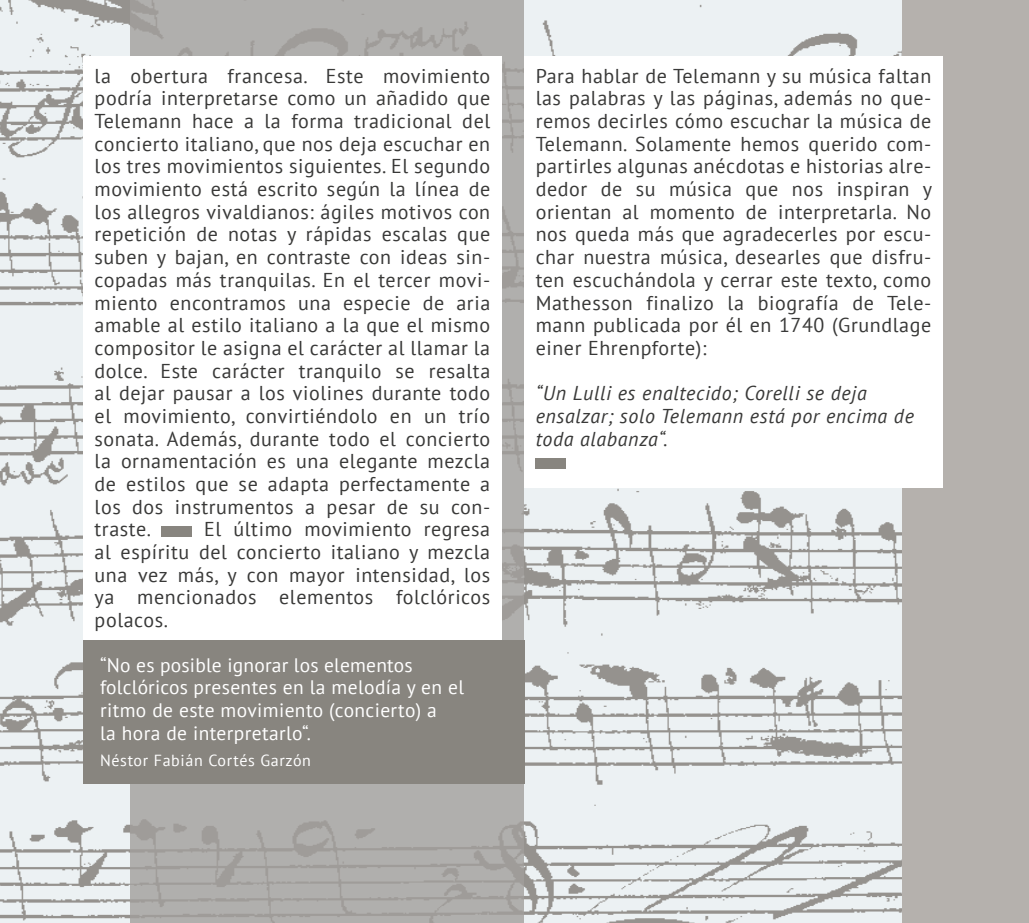
EL CONCIERTO ITALIANO Y TELEMANN.

Al final del barroco el concierto italiano comienza a ganar en preferencia respecto de la obertura francesa. El concierto para flauta dulce y viola da gamba es una pieza

de alrededor de 1730 que muestra una vez más la capacidad de Telemann para unificar y mezclar diferentes estilos: La flauta dulce, un instrumento italiano, y la viola da gamba, un instrumento francés. En este concierto los instrumentos solistas se funden en un diálogo que va más allá del estilo nacional o la técnica instrumental, ya que ambos comparten el mismo material musical. Tal vez el concierto para viola da gamba y flauta de pico sea uno de los ejemplos más sencillos y versátiles de cómo Telemann mezcla elementos de los estilos francés e italiano y los funde en el estilo alemán. ■

A pesar de ser un instrumento que comienza a pasar de moda y entrar en desuso, Telemann escribe mucha música para viola da gamba con distintos caracteres. Algunas sonatas en trío por ejemplo, usan más el diálogo musical, mientras que los conciertos, donde la gamba es solista, demuestran sus posibilidades musicales y técnicas en el contexto de la orquesta de cuerdas. ■

A primera vista, para este concierto (TWV 52:a1), Telemann no utiliza la forma típica del concierto italiano de Vivaldi con tres movimientos rápido-lento-rápido. Nos presenta un concierto en cuatro movimientos, no obstante, el juego de los solistas con el grupo instrumental funciona de la misma manera que en el tradicional concierto italiano. ■ El primer movimiento actúa a manera de apertura y por su carácter solemne y aplomado, sus motivos rítmicos elegantes y su tiempo moderado nos recuerda



la obertura francesa. Este movimiento podría interpretarse como un añadido que Telemann hace a la forma tradicional del concierto italiano, que nos deja escuchar en los tres movimientos siguientes. El segundo movimiento está escrito según la línea de los allegros vivaldianos: ágiles motivos con repetición de notas y rápidas escalas que suben y bajan, en contraste con ideas sincopadas más tranquilas. En el tercer movimiento encontramos una especie de aria amable al estilo italiano a la que el mismo compositor le asigna el carácter al llamar la dulce. Este carácter tranquilo se resalta al dejar pausar a los violines durante todo el movimiento, convirtiéndolo en un trío sonata. Además, durante todo el concierto la ornamentación es una elegante mezcla de estilos que se adapta perfectamente a los dos instrumentos a pesar de su contraste. ■ El último movimiento regresa al espíritu del concierto italiano y mezcla una vez más, y con mayor intensidad, los ya mencionados elementos folclóricos polacos.

“No es posible ignorar los elementos folclóricos presentes en la melodía y en el ritmo de este movimiento (concierto) a la hora de interpretarlo”.

Néstor Fabián Cortés Garzón

Para hablar de Telemann y su música faltan las palabras y las páginas, además no queremos decirles cómo escuchar la música de Telemann. Solamente hemos querido compartirles algunas anécdotas e historias alrededor de su música que nos inspiran y orientan al momento de interpretarla. No nos queda más que agradecerles por escuchar nuestra música, desearles que disfruten escuchándola y cerrar este texto, como Matheson finalizó la biografía de Telemann publicada por él en 1740 (Grundlage einer Ehrenpforte):

“Un Lulli es enaltecido; Corelli se deja ensalzar; solo Telemann está por encima de toda alabanza”.

■

A través del “saber hacer”, la Orquesta Barroca de Bremen otorga a la cultura una actual interpretación históricamente informada de la música. Bajo la dirección de Nestor Fabián Cortés Garzón, el ensamble ofrece desafiantes programas que abarcan música que va desde el barroco temprano hasta la época clásica. Tras el redescubrimiento de obras poco interpretadas, el uso de improvisaciones propias y un trabajo interdisciplinario de diversas disciplinas artísticas, ésta orquesta se propone inspirar y conmover al público, disgregando las barreras entre la música antigua y la música popular. ■

Regularmente, la orquesta genera nuevo material audiovisual disponible en su canal en la plataforma YouTube, dicho material consta de ediciones en vivo de los conciertos del ciclo “Barock&Umzu” (El barroco y sus alrededores) dicho material goza de la admiración de miles de seguidores alrededor del mundo generando ya millones de vistas. Para los proyectos, la Orquesta Barroca de Bremen cuenta con la participación de solistas de renombre como Ryo Terakado, Midori Seiler, Dorothee Oberlinger, Alfredo Bernardini François Fernández y Dmitry Sinkovsky. En septiembre de 2020 fue lanzado su primer material discográfico llamado “Bach to the Roots” el cual fue recibido por la prensa especializada con excelentes críticas. ■

F

LE PAYSAGE MUSICAL DE TELEMANN

Paeonia suffruticosa. En taxonomie, il s'agit du nom scientifique d'une espèce de fleurs originaires de Chine, la pivoine. Cette espèce a été décrite pour la première fois en 1804 par Henry Charles Andrews ; l'écorce de ses racines est utilisée dans la médecine traditionnelle chinoise. En 2017, le professeur Hans-Dieter Warda dédia un croisement de cette famille de fleurs à Georg Philip Telemann à l'occasion du 250e anniversaire de sa mort. Cette dédicace n'est pas seulement une marque d'admiration envers l'un des compositeurs baroques les plus féconds, mais aussi un hommage à l'une des passions largement méconnues du génial musicien allemand. ■ Dans une lettre de 1742 adressée à l'homme politique, collectionneur et mécène d'art Johann Friedrich Armand von Uffenbach, Telemann lui fait part de sa passion pour les plantes et joint une liste précise de celles qu'il possède : soucis, chrysanthèmes, géraniums, parmi tant d'autres. De même, Johann Georg Pisendel, premier violon à la cour de Dresde, avec qui Telemann entretenait des rapports d'amitié et d'admiration, lui fait parvenir des plantes. Dans une lettre de 1749, Pisendel liste les plantes déjà envoyées à Telemann et lui demande si ces dernières sont bien arrivées et si elles répondent à ses attentes.

La relation de Telemann à la nature est donc bien singulière. Au delà d'une fleur, c'est un astéroïde qui fut baptisé en son honneur par l'astronome allemand Freimut Börngen, son découvreur en 1982. Bien sûr, d'autres compositeurs comme Heinrich Schütz ou Joseph Haydn ont aussi leurs astéroïdes. En tout cas, l'astéroïde Telemann est suffisamment éloigné de la Terre pour ne pas nous inquiéter. La Lune, en revanche, est beaucoup plus proche. Au-delà des effets et des interprétations poétiques et romantiques que le satellite naturel de la Terre peut avoir pour nous et notre culture, les 384 400 kilomètres qui séparent la Lune de la Terre n'empêchent pas la force gravitationnelle d'influencer le comportement des océans. Ainsi Hambourg, l'un des ports les plus importants d'Europe, vit de l'alternance des marées hautes et des marées basses. C'est ici que Telemann passa la période la plus longue, la plus productive et certainement la plus importante de sa vie.

TELEMANN À HAMBOURG

Le 10 juillet 1721, Telemann est nommé directeur musical de la ville (director musicus) et cantor du Johanneum, l'école la plus ancienne et la plus célèbre de Hambourg. Au Johanneum, il n'est pas seulement professeur de musique et de latin, mais également responsable de la bonne conduite des enfants. Hambourg a encore bien plus à offrir à Telemann : une culture musicale

florissante avec cinq « églises principales », le seul opéra institutionnel et commercialement rentable et une vie riche de concerts, le tout fondé sur la richesse générée par le port de commerce. ■ On pourrait ainsi dire que l'arrivée de Telemann à Hambourg est en partie le fruit d'une action concertée de ses amis et admirateurs, qui préparent son arrivée en organisant des concerts, des passions ou des opéras avec sa musique, et en veillant ainsi à ce que Telemann soit déjà une personnalité reconnue plusieurs années avant son arrivée. Même si les détails de sa nomination ne sont pas connus, il semble qu'il n'y ait eu ni appel d'offres ni audition pour cette place, alors que c'était généralement le cas pour ce type de responsabilités. ■ La vie musicale animée de Hambourg offre également à Telemann la possibilité d'écrire des œuvres commandées pour des occasions particulières : l'amirauté de Hambourg fut fondée en 1623 par un groupe de commerçants portuaires afin de protéger les marchandises des attaques de pirates lors de la traversée de l'Atlantique. Pour la célébration de son centenaire, Telemann reçoit la commande d'écrire une musique de fête. Et c'est ainsi que Telemann compose en plus de l'oratorio profane **Hamburger Admiratätsmusik** (TWV 24:1), l'ouverture **Hamburger Ebb' und Fluth**. Ces deux œuvres furent créées le 6 avril 1723 dans la célèbre Baumhaus, lieu central de la vie commerciale et culturelle du port.

HAMBURGER EBB' UND FLUTH. LA MUSIQUE À PROGRAMME DE TELEMANN

Peindre avec la musique : cela serait sans doute l'une des façons les plus simples mais efficaces de définir une œuvre de musique à programme. Telemann est un maître en la matière. Ces œuvres, et leurs différentes parties, sont accompagnées d'un titre, qui annonce le programme. Parmi elles se trouvent des oeuvres de Telemann dont les histoires, les images et les caractères sont très variés: on peut citer notamment les aventures de Don Quichotte et de son fidèle compagnon Sancho Panza dans **La burlesque de Quichotte**, les différents caractères des peuples européens dans **Les Nations anciennes et modernes**. Un autre élément qui enrichit la musique à programme de cette époque est la redécouverte de l'Antiquité, principalement des Grecs et de leur mythologie, dont les thèmes sont présents dans tous les arts de l'époque baroque sous forme de motifs et d'allégories. L'un des exemples les plus significatifs dans l'œuvre de Telemann se trouve dans l'ouverture **Hamburger Ebb' und Fluth**. Nous aimerions à présent vous inviter à un parcours à travers les marées de Hambourg, dans lesquelles Telemann utilise des images de la mythologie grecque pour donner de la vie aux eaux. ■ Le premier mouvement de cette ouverture est, comme nous le verrons plus loin, fidèle à la tradition du style français, bien que Telemann nous surprenne tout

de même avec une couleur particulière des hautbois soutenant de longues notes. La forme ingénieuse avec laquelle le compositeur décale leur respiration pour éviter les interruptions du son nous donne l'impression de glisser sur l'eau. Le rôle des instruments à vent, deux hautbois et un basson, est une caractéristique frappante de cette ouverture. Et si vous écoutez avec attention, le début de notre enregistrement commence par un bruit de la nature. Il s'agit d'une machine à vent, un élément courant des opéras. En tant que compositeur et impresario d'opéra, Telemann connaissait bien cet effet. La présence de cet instrument n'est pas notée dans la partition, mais le directeur artistique de l'orchestre, Néstor Cortés, a déclaré à ce propos:

« Toute personne s'étant tenue ou ayant marché au bord de l'Elbe ou de la Weser sait que nous n'exagérons rien en utilisant cette machine pour reproduire le bruit du vent dans nos oreilles. En homme d'opéra, Telemann n'aurait en outre rien trouvé à redire à son utilisation dans cette ouverture »

Néstor Fabián Cortés Garzón, directeur artistique de l'Orchestre Baroque de Brême

Poursuivons notre voyage avec Thétis, nymphe marine et mère du puissant guerrier Achille. Son histoire n'est pas simple : les dieux obligent Thétis à se marier avec le roi Pélée. Indignée par cette humiliation, Thétis

refuse. Ce n'est que lorsqu'elle dort que Pélée peut la saisir. Telemann nous présente **La dormante Thétis** au moyen d'une sarabande paisible dans laquelle les flûtes à bec se superposent à un bassetto dans lequel les altos et les violons jouent le rôle de la basse et lui donnent une couleur unique. ■ Au réveil, Thétis tente de se libérer de son ravisseur en se transformant, d'abord en flamme, puis en lion rugissant. Bien qu'elle parvienne dans un premier temps à se défaire de Pélée, elle finit par céder à son insistance. La lutte pour la libération et ses transformations sont présentées par Telemann avec la vivacité caractéristique d'une bourrée, **Le réveil de Thétis**. ■ Outre les eaux qui montent et qui descendent, les histoires d'amour et de cœurs brisés de la mythologie grecque sont innombrables. Certaines d'entre elles mettent en scène Neptune, le dieu des eaux. Neptune est un dieu romain mais il correspond à Poséidon dans la mythologie grecque. Son tempérament volatile et changeant, comme celui des mers qu'il gouverne, l'amène à tomber souvent amoureux et à avoir des relations qui ne sont que passagères. Parmi ses épouses, il y a par exemple, la monstrueuse Méduse. ■ Dans **Neptune amoureux**, un loure stylisé, Telemann nous fait entendre le mélange de désespoir et d'espoir de celui qui, faute de l'avoir trouvé, est toujours à la recherche du véritable amour. Les eaux de l'Elbe, qui traversent Hambourg, sont douces, et selon la mythologie grecque,

nous trouvons dans ce type d'eau les naïades, nymphes d'eau douce. On ne sait si elles sont filles de Zeus ou du dieu Océanos, mais ce qui est sûr, c'est qu'elles apparaissent en grand nombre. Les fontaines ou les sources les plus célèbres de Grèce ont leurs propres naïades et il pourrait être dangereux de les voir ou de se baigner dans leurs eaux. Mais Telemann nous en présente une autre facette, Les jeux des Naiades. Nous voulions accentuer le caractère déjà naturellement gai de cette gavotte en jouant avec le tempo de la pièce. ■ Et les jeux et les blagues continuent avec **Les farces des tritons**. Avec un torse humain et une queue de poisson, les tritons sont, tout comme les sirènes, l'une des manifestations mythologiques les plus présentes en rapport avec l'eau. Ils sont les fils de l'amoureux Poséidon et agissent normalement comme des messagers en agitant les eaux avec leur trompette en forme de moule marine pour transmettre leur message. Le son strident de la trompette contraste avec la légèreté et l'humour avec lequel Telemann nous les décrit dans cette arlequinade. Ici le violoncelle solo surgit au-delà de l'accompagnement en pizzicati des violons. Mais tout n'est pas que plaisir! Eole, le dieu des vents, règne sur les vents du nord, du sud, de l'est et de l'ouest : Borée, Zéphyr, Sirocco, etc. **Léole orageux** est le seul mouvement de la suite qui, exceptionnellement, n'est pas une danse et nous montre à quel point Telemann est flexible avec ce genre musical. La forme et

les motifs de ce mouvement nous rappellent les orages des célèbres *Quatre Saisons* de Vivaldi. Telemann accroît encore davantage la virtuosité orchestrale de la pièce. Cette orchestration et cette virtuosité vont d'ailleurs inspirer d'autres compositeurs comme son ami déjà mentionné Johann Georg Pisendel qui arrange ce mouvement pour le célèbre orchestre de Dresde. ■ Et à la tempête succède le calme. L'un des vents sur lesquels règne Éole est Zéphyr, le vent d'ouest. Connu sous le nom de «souffle doux», il est le plus suave et le plus agréable de tous, car il apporte le message chaleureux du printemps. Et c'est ainsi que nous l'entendons chez Telemann dans **L'agréable zéphyr**. Il s'agit d'un menuet, incontournable, dans lequel la simplicité de la forme associée à la couleur des flûtes à bec nous procure un agréable sentiment de calme. En arrivant vers la fin, Telemann nous offre l'image des flots qui montent et descendent. Le caractère fluide de cette gigue, qu'il appelle de manière imprécise flux et reflux, ne nécessite pas d'explications supplémentaires. ■ Enfin, Telemann nous décrit une scène qui n'appartient plus à la mythologie grecque, mais qui a à voir avec le quotidien du port de l'époque : **Les joyeux bateliers**. Le compositeur conclut la suite par un cliché, celui des marins ivres. Pour ce faire, il utilise de manière ingénieuse la rhétorique musicale, avec des rythmes qui décrivent des ivrognes titubants et tombants. Telemann utilise en outre une danse spéciale,

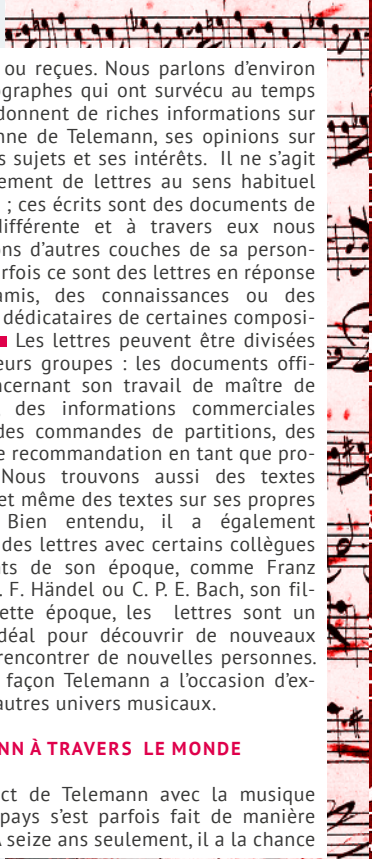
la Canarie. Cette danse est originaire des îles Canaries situées près de la côte nord-ouest de l'Afrique, dernier point de passage entre l'Europe et le Nouveau Monde et elle constitue une nouvelle preuve de la rencontre interculturelle de trois mondes : le nouveau, l'ancien continent et la culture des esclaves. Pourrait-il y avoir un meilleur témoin de cette interaction que le port de Hambourg ?

LES OUVERTURES DE TELEMANN

Nous avons déjà parlé des *Ouvertures*, mais qu'est-ce qu'une ouverture? En lisant le livret du présent disque, l'auditeur découvrirait que l'ouverture, comme le morceau précédent, se compose de plusieurs mouvements. Lorsque nous parlons d'ouverture, nous ne faisons pas seulement référence au mouvement d'ouverture initial, qui donne d'ailleurs son nom à la composition, mais plutôt à l'ensemble de ses mouvements. Un nom plus précis serait peut-être suite d'ouvertures ou, comme Telemann l'appelait lui-même, ouverture avec suite, ou mieux encore, des ouvertures avec les mouvements suivants. ■ Le mouvement d'ouverture est sans doute le fondement de ce genre de compositions. Elle correspond à la tradition de l'ouverture française que Jean-Baptiste Lully a façonnée et dont la forme et le caractère se sont répandus largement et avec tant de succès dans toute l'Europe. L'intérêt pour ce genre s'explique par sa forme

et le poids musical de ce mouvement en trois parties : la première de caractère grave et majestueux, une deuxième rapide et en imitation et une dernière reprenant le caractère de la première. Le contraste entre l'homophonie et la polyphonie des trois parties apporte, comme le disait le ténor, compositeur et théoricien de la musique Johann Mattheson (un contemporain de Telemann), un équilibre confortable que même un bon orateur n'atteindra que difficilement. Les ouvertures deviennent ainsi pour Telemann et ses contemporains le genre le plus important de la musique instrumentale. Jean-Sébastien Bach, par exemple, écrit quatre compositions de ce type (BWV 1066-1069). Les mouvements suivants de la suite sont habituellement constitués de différentes danses, chacune ayant un caractère spécifique et contrasté, ce qui rend la composition plus intéressante encore. ■ Chez Telemann, aucune ouverture ne se ressemble. C'est pour lui une opportunité de repenser la forme à chaque fois. L'idée de l'ouverture à la française se développe, évolue et s'enrichit de l'idée propre à chaque composition et de son contenu spécifique. En ce sens, chaque ouverture prend un chemin différent et une vie qui lui est propre. De même qu'un individu, elle possède une personnalité, un problème, un caractère. Parfois, elle inclut un instrument soliste qui dans d'autres mouvements doit caractériser un personnage ou un élément. ■ La datation des ouvertures

de Telemann est une question complexe et aucune œuvre ne peut vraiment l'être avec précision. Toutefois, certaines d'entre elles le peuvent, par exemple **Wassermusik** composée en 1723. Les premières compositions de ce type sont situées aux alentours de 1710, époque à laquelle Telemann se trouvait à Eisenach et a probablement rencontré Jean-Sébastien Bach. Le goût de la cour de Eisenach et Sorau était imprégné du style français dont l'ouverture est représentative. Le comte Erdmann II. de Promnitz considérait Telemann comme le digne successeur de Lully, le génie de la musique française. L'ouverture accompagne Telemann jusqu'à la fin de ses jours, notamment vers 1760, lorsqu'il dédie quelques Suites d'ouvertures au landgrave Louis VIII de Hesse-Darmstadt. ■ Nous sont parvenues environ 135 suites d'ouvertures pour lesquelles Telemann utilise 16 tonalités différentes. Naturellement, nombre d'entre elles sont dans les tonalités les plus courantes de l'époque baroque, comme par exemple, ré majeur, mais nous trouvons également des compositions dans des tonalités plus complexes et donc moins utilisées, comme le fa mineur ou fa dièse mineur, le choix de la tonalité étant bien sûr lié à celui des instruments. C'est pourquoi le large spectre des tonalités correspond à la grande diversité instrumentale. Il ne faut en effet pas oublier qu'à cette époque chaque tonalité avait un caractère particulier. Selon la théorie des affects, la nature acoustique de chaque tonalité (quand le tempérament



n'est pas égal) produit chez l'auditeur un effet différent associé aux différentes passions de l'âme. Selon Mattheson, le ré majeur est incisif, dur, vivant et se prête à la joie, tandis que le mi mineur a un effet plus contemplatif, angoissant ou triste. ■ En ce qui concerne nos ouvertures, nous avons un si majeur qui, selon Mattheson, correspond à un caractère divertissant et majestueux tout en gardant une certaine réserve. Alors que le do majeur a un caractère grossier mais audacieux qui incite à laisser libre cours à sa joie. ■ En l'espace de deux décennies seulement, la structure des ouvertures change: elles sont plus larges et l'élément concertant s'accroît, certains instruments comme le hautbois acquièrent une plus grande indépendance. Elle devient même une musique à programme. Le point culminant de cette évolution est la Wassermusik.


LA CORRESPONDANCE DE TELEMANN

À l'âge de trente-sept ans, Telemann prend le poste de directeur musical à Hambourg et, à cette époque, il avait déjà rédigé sa première autobiographie (1718). Deux versions actualisées suivront en 1729 et 1739. Elles témoignent de sa personnalité plurielle et de son désir de dépasser les limites du temps et de l'espace. Mais ces précieuses œuvres ne sont pas les seuls documents qui nous permettent de mieux connaître le compositeur. Telemann nous a également laissé un grand nombre de lettres qu'il avait

rédigées ou reçues. Nous parlons d'environ 120 autographes qui ont survécu au temps et nous donnent de riches informations sur la personne de Telemann, ses opinions sur différents sujets et ses intérêts. Il ne s'agit pas seulement de lettres au sens habituel du terme ; ces écrits sont des documents de nature différente et à travers eux nous découvrons d'autres couches de sa personnalité. Parfois ce sont des lettres en réponse à des amis, des connaissances ou des mécènes dédicataires de certaines compositions. ■ Les lettres peuvent être divisées en plusieurs groupes : les documents officiels concernant son travail de maître de chapelle, des informations commerciales comme des commandes de partitions, des lettres de recommandation en tant que professeur. Nous trouvons aussi des textes lyriques et même des textes sur ses propres œuvres. Bien entendu, il a également échangé des lettres avec certains collègues importants de son époque, comme Franz Benda, G. F. Händel ou C. P. E. Bach, son fils. À cette époque, les lettres sont un moyen idéal pour découvrir de nouveaux lieux et rencontrer de nouvelles personnes. De cette façon Telemann a l'occasion d'explorer d'autres univers musicaux.

TELEMANN À TRAVERS LE MONDE

Le contact de Telemann avec la musique d'autres pays s'est parfois fait de manière directe. À seize ans seulement, il a la chance



de se rendre à la cour de Hanovre et Brunswick où il découvre les styles baroques français et italien. En outre, il entre pour la première fois en contact direct avec le genre le plus représentatif du baroque, l'opéra. En effet, Telemann écrira à Johann Gottfried Walther des années plus tard, le 20 décembre 1729, à propos de sa musique:

'Ce que j'ai accompli dans les styles musicaux est connu. D'abord avec le style polonais, ensuite français, le style d'église, de chambre et d'opéra. Concernant le style italien c'est ce dont je m'occupe le plus à présent.'

La suite de son évolution musicale le conduit à Leipzig en 1701. Même si l'objectif principal est d'étudier le droit à l'université, l'une des plus prestigieuses de l'époque, Telemann ne s'en contente pas : son agitation intellectuelle exige davantage. Alors qu'il est encore dans sa deuxième décennie et parallèlement à ses études de droit, il parvient à fonder l'un des ensembles instrumentaux les plus traditionnels, le *Collegium Musicum*. Mais ce n'est pas tout, il dirige l'Opéra de la ville et compose des œuvres pour certaines de ses églises les plus importantes. Il paraît impossible d'écrire à propos de Telemann sans aborder ces points-là, notre admiration nous y oblige. ■ Mais continuons à suivre le parcours de Telemann à travers l'Europe. Au cours de son séjour à Leipzig jusqu'en 1705, il a l'occasion de se rendre pour la première fois à Berlin. Mais

l'une des étapes les plus intéressantes pour le développement de son style a sans aucun doute lieu lors de son bref séjour à Sorau (1705-1708). Selon son propre récit, la proximité géographique lui a permis de découvrir la musique polonaise en se référant à la tradition folklorique du pays. Son admiration est si forte qu'il en fait une petite apologie :

'Tout un chacun loue ce qui le réjouit, à présent une mélodie polonaise fait danser le monde entier et je n'ai donc besoin d'aucun effort pour en tirer la conclusion: la musique polonaise appelle à la danse'

Cette admiration conduit Telemann à souvent mélanger dans sa musique des éléments nobles avec des éléments folkloriques. Si nous poursuivons le thème des peuples et de leur musique, Telemann nous a laissé - en tout cas c'est ainsi que nous le percevons - une série d'ouvertures explicites. Ainsi, l'une d'entre elles fut nommée Les Nations anciennes et modernes (TWV 55:G4), certainement composée vers 1721. Même si tous les mouvements des autres ouvertures qui figurent sur notre CD ne portent pas de titres de programme, ceux qui en possèdent font allusion à certaines nations et sont suffisamment évocateurs pour que l'auteur nous dépeigne de riches images musicales. Certains éditeurs ont ainsi pris la liberté de les nommer «Ouverture des

nations» dans leurs imprimés. Nous ne savons pas grand-chose du moment et du contexte de publication de cette partition. La copie qui nous est parvenue a été réalisée par le compositeur Johann Samuel Endler qui, entre 1722 et sa mort en 1762, était musicien et copiste à la cour de Darmstadt, avec laquelle Telemann était en relation. Ici aussi, la suite commence par une ouverture, cette fois-ci assez traditionnelle dans sa forme et instrumentée uniquement avec des cordes et un continuo. Mais on y trouve un nouvel élément peu usité dans la partie rapide du mouvement : une interaction entre groupes ternaires, caractérisés par une mesure à six croches, et des groupes de quatre. Ce contraste produit un effet rythmique inédit. ■ S'ensuivent deux menuets typiques et contrastés, qui dessinent un pont vers première référence programmatique de l'ouverture : **Les Turcs**. Chez Lully, on trouve déjà des allusions aux Turcs en tant que sauvages ou guerriers. A cette époque, les Turcs représentent la peur de l'envahisseur. L'Empire ottoman était alors militairement très fort et avait des envies d'expansion qui l'ont conduit à divers conflits. Telemann n'ignorait certainement pas la Grande guerre turque (1649-1699) qui a touché la majeure partie de l'Europe. Cette pièce a un caractère rude et militaire, qui nous fait entendre les cris de guerre et le défilé des chevaux à la bataille. Mais un pays en Europe s'est distingué dans l'histoire par sa neutralité dans

de tels conflits armés : la Suisse. L'image que Telemann veut nous donner des Suisses et son rapport à eux ne sont pas clairs. Nous laissons ces aspects à votre imagination. ■ Un peu plus loin que Magdebourg ou Hambourg, où Telemann a passé la plus grande partie de sa vie, se trouve Moscou. Nous savons que, pour des raisons financières, Telemann a renoncé en 1722 à son poste de cantor à Leipzig en faveur de Bach. Il semblerait qu'une situation similaire se soit produite en 1729, lorsqu'il a refusé la proposition des tsars de se rendre à la cour de Saint-Petersbourg afin d'y créer une chapelle musicale. En dehors de ces faits anecdotiques, nous n'en savons pas plus sur les liens de Telemann avec la Russie. Dans **Les Moscovites**, nous vous invitons à fermer les yeux et à vous laisser emporter par le son des cloches de la cathédrale Saint-Basile sur la Place Rouge, avec sa singulière architecture. ■ Les derniers mouvements de la suite ne portent aucun titre faisant référence à des peuples européens, mais les images musicales que nous offre Telemann sont infiniment créatives et riches : **Les Boiteux, les Coureurs**. Les motifs rythmiques nous donnent une image claire d'un homme qui boite jusqu'à l'épuisement et d'un autre, qui court à toute vitesse. Le dernier mouvement, en particulier, est un défi pour l'orchestre, puisque les violons jouent le même thème avec des notes rapides mais décalées d'une note.

TELEMANN ET LE CONCERTO ITALIEN

A la fin de l'époque baroque, le concerto italien prend le pas sur l'ouverture à la française. Le concerto pour flûte à bec et viole de gambe est une pièce écrite vers 1730 qui montre une fois de plus la capacité de Telemann à unifier et mélanger différents styles: la flûte à bec, instrument italien, et la viole de gambe, instrument français. Dans ce concerto, les instruments solistes se fondent dans un dialogue qui va au-delà d'un style national ou d'une technique instrumentale propre puisque les deux partagent le même matériel musical. Le concerto pour viole de gambe et flûte à bec montre peut-être le mieux (et de la manière la plus frappante) comment Telemann mélange des éléments français et italiens pour les réunir en un style allemand. Même si l'instrument est peu à peu passé de mode et n'est plus très utilisé, Telemann écrit de nombreuses œuvres pour la viole de gambe. Certaines sonates en trio utilisent plutôt le dialogue musical alors que les concertos avec viole de gambe soliste démontrent toutes leurs possibilités musicales et techniques dans le contexte de l'orchestre à cordes. ■ Au premier abord, Telemann n'utilise pas pour ce concerto (TWV 52:a1) la forme typique du concerto italien avec ses trois mouvements vif-lent-vif. Son concerto comporte quatre mouvements, néanmoins le jeu des solistes avec le groupe instrumental fonctionne de la même manière que dans un concerto ita-

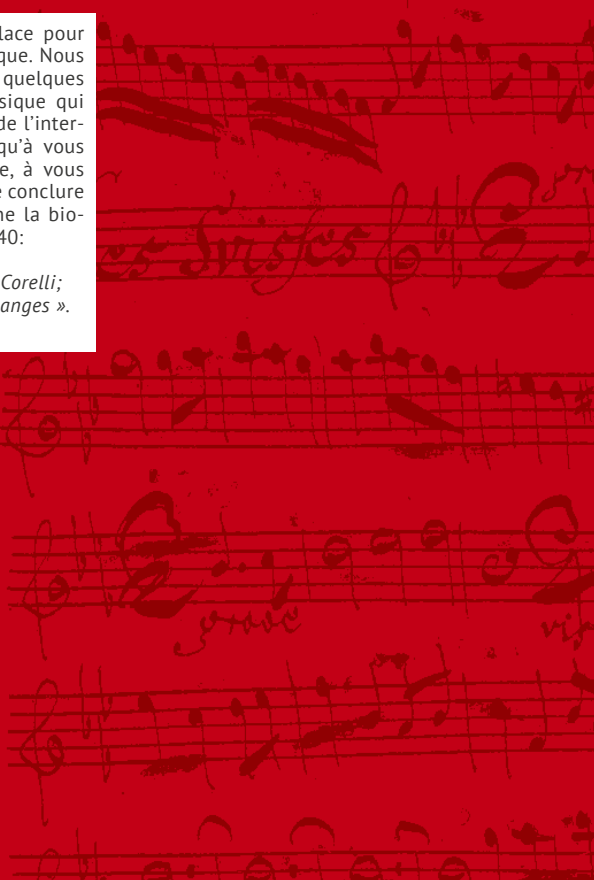
lien traditionnel. Le premier mouvement tient lieu d'ouverture et rappelle, par sa solennité et son caractère lourd, ses figures rythmiques élégantes et son tempo moderato, une ouverture à la française. On pourrait considérer ce mouvement comme ajout de Telemann à la forme traditionnelle du concerto italien qu'il nous fait ensuite entendre dans les trois mouvements suivants. Le deuxième mouvement est écrit dans la lignée des allegros vivaldiens : des motifs agiles avec des répétitions de notes et gammes rapides, ascendantes et descendantes, qui contrastent avec des motifs syncopés plus tranquilles. Dans le troisième mouvement, nous trouvons une aria aimable dans le style italien nommée dolce par le compositeur lui-même. Ce caractère calme est accentué par le silence des violons pendant toute la durée du morceau, ce qui le transforme en une sonate en trio. De plus, l'ornementation, tout au long du concerto, est un élégant mélange de styles qui s'adapte parfaitement aux deux instruments pourtant si différents. Le dernier mouvement revient à l'esprit du concerto italien et mélange, avec une grande intensité, les éléments déjà mentionnés du folklore polonais.

« L'interprète ne peut pas se permettre d'ignorer les éléments folkloriques présents dans le rythme et la mélodie de ce mouvement. »

Néstor Fabián Cortés Garzón, directeur artistique de l'Orchestre Baroque de Brême

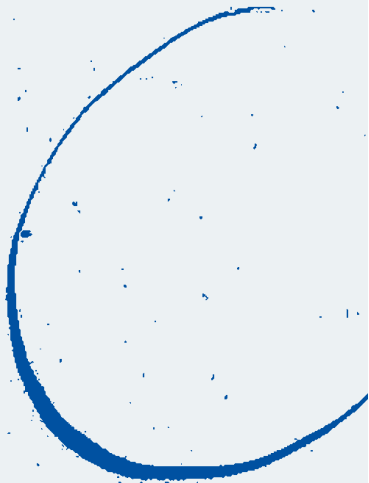
Il nous manque les mots et la place pour parler de Telemann et de sa musique. Nous voulions simplement partager quelques anecdotes et histoires sur sa musique qui nous ont inspirés et orientés lors de l'interprétation. Il ne nous reste plus qu'à vous remercier d'écouter notre musique, à vous souhaiter beaucoup de plaisir et de conclure ce texte comme Mattheson termine la biographie de Telemann publié en 1740:

« On célèbre un Lully, on peut louer Corelli; seul Telemann est au-dessus des louanges ».



Pour le Bremer Barockorchester, la pratique musicale historiquement informée se caractérise, au XXI^{ème} siècle, par la combinaison d'un savoir-faire et d'une personnalité marquée. Sous la direction artistique de Néstor Fabián Cortés Garzón, l'ensemble élabore des programmes exigeants et caractéristiques qui couvrent la musique du début de l'ère baroque jusqu'à la période classique. Que ce soit par la redécouverte d'œuvres rarement jouées, d'improvisations, d'arrangements personnels ou encore par l'interaction de différentes disciplines artistiques ; le BBO a pour but d'inspirer son public en levant ses appréhensions et fait tomber les barrières entre musique savante et musique populaire afin de rendre ainsi la "musique ancienne" compréhensible et abordable pour tous.

L'orchestre produit régulièrement des enregistrements en direct dans le cadre de sa propre série de concerts "Barock&Umzu" à Brême et atteint les mélomanes du monde entier, via sa chaîne streaming dont les vidéos ont déjà été visionnées des millions de fois. Pour ses projets, le Bremer Barockorchester invite régulièrement des solistes, parmi lesquels on peut citer des artistes de renommée internationale comme Ryo Terakado, Midori Seiler, Dorothee Oberlinger, Alfredo Bernardini, François Fernandez ou Dmitry Sinkovsky. En septembre 2020 leur premier album BACH to the Roots! a été publié et reçu d'excellentes critiques de plusieurs magazines spécialisés.



E

TELEMANN'S MUSICAL LANDSCAPE

Paeonia x suffruticosa. In taxonomy, *Paeonia x suffruticosa* is the scientific name of a species of flowers originating in China, the peonies. They were first documented in 1804 by botanist Henry Charles Andrews, but the Chinese had been cultivating the skin of the root for traditional medicine for a thousand years. In 2017, Professor Hans-Dieter Warda dedicated a hybrid of this species to Georg Philip Telemann to celebrate the 250th anniversary of his death. This dedication is not only due to the admiration for one of the most prolific Baroque composers, but it is also a tribute to an unknown passion of the brilliant German musician.

■ In 1742 Telemann expressed his passion for plants in a letter to the politician, collector, and patron of the arts Johann Friedrich Armand von Uffenbach. He included a fairly detailed list of the plants in his possession: caléndula, chrysanthemums, and geraniums, among many others. Even the concertmaster of the court in Dresden, Johann Georg Pisendel, with whom Telemann was acquainted, sent him plants. In a letter in 1749, Pisendel enclosed a list of the plants he sent to Telemann and asked him to let him know if they had arrived

undamaged, and met his expectations. ■ Telemann's relationship with nature is a very special one. In fact, not only a flower was named after him. In 1982 German astronomer, Freimut Börngen, discovered an asteroid and decided to name it after Telemann. This is not a rare occurrence, composers such as Heinrich Schütz and Joseph Haydn also have an asteroid named after them. Luckily, this asteroid is far enough from the Earth to cause any concern. The moon, on the other hand, is much closer. ■ Despite the poetic and romantic interpretations that the Earth's natural satellite might have on us and our culture, the 384,400 kilometers that separate the Moon from the Earth do not prevent its gravitational force from being one of the main factors that influence the behavior of the waters. Hamburg, as one of Europe's major ports, thrives from the fluctuation between high and low tide. This is where Telemann will develop the longest, most productive, and most important stage of his life.

TELEMANN IN HAMBURG

Telemann was appointed municipal music director (director musices) and cantor of the Johanneum, Hamburg's oldest and most famous school, on July 10, 1721. As cantor of the Johanneum, he was not only a teacher of music and Latin, but also had the responsi-

bility of making sure that the children behaved themselves. Hamburg had much to offer Telemann: a thriving musical culture with five main churches, the only institutionally and commercially successful opera house, and a rich concert life, all founded on the wealth generated by the commercial port. It is believed that Telemann's arrival in Hamburg is partly due to a coordinated action of his friends and followers. They prepared for his arrival by organizing concerts, passions, and operas of his music, thus making Telemann a well-known composer years before his arrival. Although not all of the details of his recruitment are known, it seems that there was no official candidacy for the post, nor a hearing, as was customary for official posts of this nature. ■ The vivid musical activity in Hamburg presented Telemann with the opportunity to write plenty of commissioned music for special occasions. The Hamburg Admiralty was founded in 1623 by a group of port merchants to protect goods from pirate attacks during their transit across the Atlantic. Telemann was commissioned to write the music for its 100th birthday. In addition to the secular oratorio **Hamburger Admiralitätsmusik** (TWV 24:1) Telemann composed the overture **Hamburger Ebb' und Fluth**. These two works were premiered on April 6, 1723 in the renowned Baumhaus, a central part of the commercial and cultural life of Hamburg's port.



HAMBURGER EBB' UND FLUTH: THE PROGRAM MUSIC OF TELEMANN


To paint with music. This is probably one of the simplest but most effective definitions of program music, of which Telemann is considered one of the masters. Works of this type, or their individual parts, are given a title that usually indicates the program. Telemann worked with diverse characteristics, images, and stories belonging to this spectrum: The adventures of Don Quixote and his faithful companion Sancho Panza in **La burlesque de Quichotte**, the various European cultures in **Les Nations anciens et modernes**, among others. Another element that nourished and enriched the artistic possibilities of program music during this period was the rediscovery of antiquity, primarily Greek mythology. Such themes were present as motifs and allegories in all of the arts of the Baroque period. One of the most significant examples can be found in Telemann's work *Hamburger Ebb' und Fluth*. Now we would like to invite you on a journey through the high and low tides of Hamburg where Telemann used Greek mythological imagery to bring the waters to life. ■ The opening movement of this overture resembles the tradition and style of France, however, Telemann surprises us with a special color, the oboes with long sustained notes. The ingenious way in which the composer staggers the breathing of the oboes,

to prevent interruptions from being heard, makes us feel as if we are floating on water. The role of the wind instruments, two oboes, and a bassoon, is a unique feature of this overture. ■ If you listen carefully, our recording begins with a unique sound. It is a wind machine, which was a common element used in opera during this time. As an opera composer and impresario, Telemann was familiar with this effect. The inclusion of this instrument is not foreseen in the score but in the words of our artistic director Néstor Cortés,

"Anyone who has ever stood or walked along the Elbe or Weser will know that we are not exaggerating when we use this machine to imitate the roar of the wind in our ears. Moreover, as a man of opera, Telemann would have had no objection to its use in this overture."

Néstor Fabián Cortés Garzón, artistic director of the Bremen Baroque Orchestra

We continue our journey with Thetis, a sea nymph and mother of the mighty warrior Achilles. ■ Her story is a bit complicated: the gods force Thetis to marry King Peleus. Outraged by this humiliation, Thetis refuses. Peleus can only catch her when she is sleeping. Telemann presents us with **Die schlafende Thetis**, a peaceful sarabande in which the recorders play over a bassetto, while the violas and violins take the role of




the bass. This conveys a unique color. Upon awakening, Thetis attempts to free herself from her captor by transforming into a flame and then into a roaring lion. Although she initially succeeds in eluding Peleus, he is so persistent that she ultimately accepts him. The struggle for Thetis's liberation, as well as the transformations, are depicted by Telemann with the vivacity of a bourrée: **Die erwachende Thetis**. ■ Not only does water rise and fall, but the stories of love and heartbreak in Greek mythology are also limitless. One of the main characters is Neptune, the god of water. Neptune is a Roman God, while his Greek equivalent is Poseidon. His elusive temperament, like that of the seas he governs, causes him to fall in love frequently, although his relationships are always fleeting. Among his partners, for example, is the monstrous Medusa. In **Der verliebte Neptun**, a stylized *loure*, Telemann conveys the mixture of despair and hope of one who is searching for true love, yet unable to find it. ■ According to Greek mythology, the fresh waters of the river Elbe that flow through Hamburg are similar to the waters where we find Naiads or freshwater nymphs. It is unclear whether they are daughters of Zeus or the god Oceanus, but they certainly appear in large groups. The most famous fountains and springs in Greece have their Naiads and to see them or even bathe in their waters could be quite dangerous. However,

Telemann presents us with another facet of the Naiads, **Die spielenden Najaden**. We wanted to accentuate the playful character of this gavotte by playing with the tempo of the piece. ■ Continuing with a light-hearted tone we proceed with **Die scherzenden Tritonen**. Like Mermaids, the Tritons have a human torso and a fish bottom and are perhaps one of the most famous mythological creatures related to water. They are sons of the amorous Poseidon. They usually act as messengers, stirring the waters with their sea-shell trumpets as they deliver their messages. The thunderous sounds of their trumpets contrast with the lightness and humor in which Telemann describes them in this **Harlequinade**. Here, the color of the cello solo contrasts with the pizzicato of the violin accompaniment. ■ But it's not all fun and games. Aeolus, the deity of the winds, rules over the north, south, east and west winds: Boreas, Notus, Eurus, and Zephyrus. **Der stürmende Aeolus** is the only movement in the Suite that is not a dance. This shows us how flexible Telemann is with this musical genre. The form and motives of the movement remind us of the thunderstorms in Vivaldi's famous piece The Four Seasons. Telemann further emphasizes the orchestral virtuosity of the piece. This orchestration and virtuosic character inspired other composers, such as his aforementioned friend Johann Georg Pisendel, who arranged this movement for the


renowned Dresden orchestra. ■ After the storm comes the calm. Zephyrus, the west wind, is also known as "the sweet breath." It is the most gentle and pleasant of all winds, bringing the warm message of spring. **Der angenehme Zephir** is a minuet. The simplicity of its form is accompanied by the sound of the recorders, giving us a pleasant feeling of tranquility. Towards the end of the minuet, Telemann illustrates the tides rising and falling. The fluidity of this jig, which he very precisely names *Ebbe und Fluth*, needs no further explanation. ■ Finally, Telemann displays a scene that has nothing to do with Greek mythology, but with the daily life of the port at that time, **Die lustigen Bootsleute**. The suite concludes with a cliché scene of drunken sailors. He ingeniously utilizes musical rhetoric, with rhythms that portray the intoxicated staggering and tumbling of the sailors. Telemann also incorporates a special dance, **die Canarie**, originating from the Canary Islands. These islands are considered to be the last stop between Europe and the New World. The use of this dance gives further evidence of the cross-cultural encounter of three worlds: the new world, the old continent, and the cultures of the slaves. And what better witness to this interaction than the port of Hamburg?

TELEMANN'S OUVERTURES


Up to this point, we have spoken of *Ouverture*, which in English means opening or overture. But what is an *Ouverture*? When reading the contents of this CD the listener will discover that the *Ouverture* is divided into several movements. Thus, when we speak of an *Ouverture*, we are not only referring to the initial movement, which gives the composition its name, but we are speaking of the entirety of all of the movements. Perhaps a more accurate name would be *Ouverture-Suite* or as Telemann himself called it, *Overture with a suite* (*Ouverture avec la suite*) or even better, *Overture with other movements* (*Ouverturen mit ihren Nebenstücken*). ■ The opening movement (*Ouverture*) is undoubtedly the foundation of this genre. It corresponds to the tradition of the French overture created by Jean-Baptiste Lully and whose form and character spread widely throughout Europe. Interest in this genre generally focused on the form and musical weight of its three-part movement: the first with a majestic bass character, a second with a fast and imitative character, and the last in the character of the first. The contrast between the homophony and polyphony of the three parts gives it, as Johann Mattheson (musician, musicologist, and contemporary patron of Telemann) would




write, "a comfortable balance that even a good orator would find difficult to achieve..." Indeed, overtures became the most important musical genre of instrumental music for Telemann and his contemporaries. Johann Sebastian Bach wrote for example four such compositions (BWV 1066-1069). The following movements of the Suite usually corresponded to various dances, each with a very specific and contrasting character, which makes the composition more interesting. ■ In Telemann's case, no two overtures are alike. The genre offers him the opportunity to reimagine the form each time. The idea of the French overture expands, evolves, and enriches itself with the particular layout of each composition, with its objectives and specific content. In this sense, each overture is characterized by a particular path and has a life of its own, just as a person has a personality, character, problems, etc. Occasionally a solo instrument is included, as the movements are intended to characterize a person or an element. ■ The dating of Telemann's overtures is a complex matter. It is not possible to date the composition of each of his works. However, some of them can be accurately dated, for example, **Wassermusik** composed in 1723. The first compositions of this type can be dated around 1710 when Telemann was in Eisenach and probably met with Johann Sebastian Bach. The pref-



erence of the courts of Eisenach and Sorau, Telemann's former station, was at that time in the French style, of which the overture is a faithful representative. Count Erdmann II of Promnitz considered him a worthy successor to Lully, the master of French music. The overture accompanied Telemann until the end of his days, even as late as the 1860s, when he dedicated several overture suites to Landgrave Luis VIII of Hessen-Darmstadt. ■ About 135 overture suites have survived, for which Telemann uses 16 different tonalities. Of course, many of them are in the most common tonalities of the Baroque era, for example, D major, but we also find compositions with more complex tonalities, and perhaps for this reason less prominent, such as F minor or F sharp minor. Naturally, the tonality is related to the choice of instruments. The wide spectrum of tonalities corresponds to the great diversity of instruments of this time. However, we must not forget that at that time each key had a special character; according to the doctrine of affects, the acoustic peculiarity of each key (if the equal tuning is not used) produces a different effect or is associated with different states of mind. According to Mattheson, for example, D major is incisive, harsh, animating, and lends itself to merriment, while E minor exerts a contemplative, frightening, or mournful effect. In the case of our overtures, on the one hand, we have





B-flat major, which Mattheson states has an entertaining, majestic character, but also retains a certain restraint. On the other hand, C major has a rude but bold character that invites one to give free rein to joy. ■ Within only two decades, the structure of Telemann's overtures changes completely: it broadens, the concertante element becomes more prominent, and some instruments, such as the oboes, gain greater independence. It even becomes program music. The climax of this development is above all the "Water Music".

TELEMANN'S CORRESPONDENCE

At the age of thirty-seven, Telemann took the position of musical director in Hamburg, and by this time he had already written his first autobiography (1718). Two updated versions would come later in 1729 and 1739. They testify to his multifaceted personality and his urge to abandon the boundaries of time and space. These valuable autobiographies are not the only documents that familiarize us with the composer. ■ Telemann also kept a large number of letters, written and received by him, which is uncommon for a Baroque composer. Around 120 hand written documents have survived, which allow us to learn all about Telemann's personality, his opinions on different subjects, and his personal interests. We are not only talking

about letters in the traditional sense, these writings correspond to different types of documents that familiarize us with multiple layers of his personality. The letters can be divided into several groups: Official correspondence, concerning his work as Kapellmeister, or business, such as requests or orders for scores, letters of recommendation as a teacher and patron of his students. He wrote lyric poetry and expressed his thoughts on his compositions. Of course, he also had correspondence with important colleagues of his time, such as Franz Benda, G. F. Handel, or C. P. E. Bach, his godson. At that time, letters were the perfect medium to get to know other people and places, and especially for Telemann, an opportunity to explore other musical worlds.

TELEMANN IN THE WORLD

Telemann occasionally had direct contact with music from other countries. At the age of sixteen, he had the chance to travel to the courts of Hanover and Brunswick, where he became acquainted with the French and Italian Baroque styles. For the first time, he also experienced the most representative genre of the Baroque period, opera. Years later (December 20, 1729) Telemann wrote about his music to Johann Gottfried Walther:

"What I have done in the style of music is well-known. First was the Polish style, followed by the French, then the church, chamber and opera styles, and what is called the Italian - which I have the most to do with."

The continuation of his musical development takes him to the city of Leipzig in 1701. Even though the main goal was to study law at the university, which was one of the most prestigious universities at the time, Telemann was not satisfied; his mental restlessness demanded more. In his second decade of life and parallel to his law studies, he managed to found one of the most traditional instrumental ensembles, *Collegium Musicum*. But that's not all, he conducted the city opera and composed music for some of Leipzig's most important churches. It seems impossible to write something about Telemann without touching on these points, it is practically an obligation because of the admiration we have for him. ■ Let's continue following his path throughout Europe. During his stay in Leipzig, which lasted until 1705, he got the opportunity to travel to Berlin. But one of the most interesting places for the development of Telemann's unique style was undoubtedly Sorau (1705-1708). The geographical proximity to Poland allowed him to become acquainted with Polish music, in particular its folkloric tradition. His admiration shows through a panegyric poem he wrote dedicated to this music:

*Everybody else praises that / which can please him.
Now a Polish song makes the whole world to jump;
So I need no effort to bring out the end:
Polish music need not be of wood.*

The mixture of noble elements with Polish folklore is demonstrated in Telemann's music. ■ If we further pursue the theme of cultures and their music, Telemann has left us, at least this is how we perceive it, a series of explicit overtures. One received its name from the composer himself: **Die alten und modernen Nationen** (TWV 55:G4), composed around 1721. Although all of the movements of the overture (TWV 55:B5), found on our CD, do not have a program title, those that do allude to specific nations, full of expressive musical images. Some publishers have taken the liberty of calling it the **Völker-Ouverture**. ■ We do not know much about the time and context of the publication of this score. But, we do know that the surviving copy was made by the composer Johann Samuel Enderl who worked as a musician and copyist at the Darmstadt court between 1722 and his death in 1762. ■ The suite begins with an overture, written this time in a fairly traditional form and only for strings and continuo. There is an irregular element in the fast part of the movement: an alternation between groups of three, characterized by a measure of six-eighths, and groups of four.

This contrast produces an unusual rhythmic effect. Two conventional and contrasting minuets follow, forming a transition to the overture's first programmatic reference: **The Turks**. ■ In Lully's compositions, there are allusions to the Turks as savages or warriors. In this time, the Turks represent the fear of the invader. The Ottoman Empire had a very strong military and intentions of expansion, which led to various conflicts. Telemann surely was aware of the Great Turkish War (1649-1699), which affected most of Europe. This piece has a rough, military character that makes us hear the war cries and the procession of war horses. There is one country in Europe that has distinguished itself in history by its neutrality during such warlike conflicts: Switzerland. What image Telemann wants to convey and his relationship with the Swiss remains unclear to us. We leave it to your imagination. ■ Considerably further away from Hamburg, where Telemann spent the longest and most important phase of his life, lies Moscow. Due to financial reasons, Telemann resigned as cantor in Leipzig in 1722, in favor of J.S. Bach, and a similar situation occurred in 1729 when he rejected a proposal of the Czars to go to St. Petersburg to establish an orchestra at the court. Apart from these anecdotal facts, we have no further information about Telemann and his connection to Moscow. With **The Muscovites**, we invite you to close your eyes and let

yourself be carried away by the sound of the bells of St. Basil's Cathedral on Red Square. ■ The final movements of the suite do not bear titles referring to European nations, but to the musical imagery, Telemann offers that are infinitely creative and rich, such as **The Limpers and the Runners**. The rhythmic motifs display a clear image of the one who limps to exhaustion and the one who runs swiftly. The last movement challenges the orchestra as the violins play the same fast theme, but are offset by one note.

THE ITALIAN CONCERTO AND TELEMANN

At the end of the Baroque period, the Italian concerto begins to gain preference over the French overture. The concerto for recorder and viola da gamba (around 1730) demonstrates Telemann's ability to combine and mix different styles through his use of the recorder, an Italian instrument, and the viola da gamba, a French instrument. In this concerto, the solo instruments merge in a dialogue that transcends national style and technique, as both share the same musical material. Perhaps the concerto for viola da gamba and recorder is one of the simplest and most versatile examples of how Telemann blends elements of the French and Italian styles and fuses both of them into the German style. ■ Despite being an instrument that was beginning to go out of fashion and fall into disuse, Telemann

writes an abundance of diverse music for viola da gamba. Some trio sonatas utilize musical dialogue, while the solo concertos demonstrate the viola da gamba's musical and technical potential in the context of the string orchestra. ■ At first glance, Telemann does not use the typical form of the Italian concerto with its three movements fast-slow-fast for this concerto (TWV 52:a1). His concerto has four movements, and yet the soloists' interaction with the ensemble functions in the same way as in the traditional Italian concerto. ■ The first movement takes the place of an overture and is reminiscent of the French overture with its solemn character, elegant rhythmic figures, and tempo moderato. This movement could be interpreted as an addition that Telemann makes to the traditional form of the Italian concerto, which we hear in the following three movements. The second movement is written along the lines of the Vivaldian allegros: agile motives with a repetition of notes, and rapid ascending and descending scales, in contrast to calmer syncopated ideas. In the third movement, we find an endearing Italian-style aria to which the composer himself assigns the character by calling it dolce. This quiet character is enhanced by the fact that the violins pause throughout the movement, turning it into a trio sonata. Moreover, the ornamentation throughout the concerto is an elegant blend of styles that suits the two instruments,

despite their differences. The last movement returns to the spirit of the Italian concerto, and with greater intensity, incorporates elements from Telemann's beloved Polish folklore. There are not enough words or pages to

"One cannot ignore the folkloric elements present in the rhythm and melody of this movement when interpreting it."

Néstor Fabián Cortés Garzón

fully discuss Telemann's music, and we do not wish to tell you how to listen to his music. We only wanted to share with you some information that inspires and guides us when interpreting it. Thank you for listening to our music and hope that you have enjoyed it. We conclude with Mattheson who ended his biography of Telemann, *Grundlage einer Ehren-forte* (1740), with these words:

"Lulli is praised; Corelli lets himself be praised; Telemann alone is exalted above praise."

The background of the entire page is a repeating pattern of musical staves with notes, rendered in a light blue color. The notes are scattered across the staves, creating a textured, musical backdrop. The text is written in a white, cursive script over this pattern.

Tessus

Taille

Basse

fol (10)

For the Bremer Barockorchester, culturally informed performance practice in the 21st century is characterized by a combination of expertise and individual personality. Under its artistic director Néstor Fabián Cortés Garzón, the ensemble develops challenging, distinctive programs that span from early baroque to classical music. Whether through rediscoveries of rarely played works, their own improvisations and arrangements, or the exchange of different artistic disciplines; the BBO aims to inspire its audience, dissolve the boundaries between popular and classical music, and make «early music» relatable for everyone. ■

The orchestra regularly produces live recordings as part of its concert series «Barock&Umzu» in Bremen and reaches music lovers worldwide via its streaming channel, which has over a million views. The Bremer Barockorchester repeatedly collaborates with renowned soloists, which in the past have included internationally renowned artists such as Ryo Terakado, Midori Seiler, Dorothee Oberlinger, Alfredo Bernardini, François Fernandez, and Dmitry Sinkovsky. In September 2020 the debut album BACH to the Roots! was released, which was highly reviewed by several professional magazines. ■

Das Bremer Barockorchester bedankt sich sehr herzlich bei allen großzügigen Förderern, die diese Produktion ermöglicht haben:

Die „Freunde und Förderer des Bremer Barockorchesters e.V.“

Gemeinde St. Pauli, Bremen

Der Senator für Kultur der
Hansestadt Bremen

Der Senator für Kultur



**Freie
Hansestadt
Bremen**

Producer / Sound engineer / Editing
Fabian Frank

Executive producer
Fabian Frank, Martin Nagorni

Recording
Bremen, Kirche St. Pauli
September 2021

Photos
Anninka Fohgrub, N. Cortés:
©Dominika Maria Alkhodari
Lina Manrique: © Eladio Paniagua
Ensemble: © Patrick Leo

References
Universität und Landesbibliothek
Darmstadt

Telemann, G. Ph.: Overture C-Dur
Signatur: Mus-Ms-1034-39
[http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/
Mus-Ms-1034-39](http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-39)

Telemann, G. Ph.: Konzert a-moll
TWV52:a1
Signatur: Mus-Ms-1033-59
[http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/
Mus-Ms-1033-59](http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1033-59)

Telemann, G. Ph.: Overture B-Dur
TWV 55:B5
Signatur: Mus-Ms-1034-53
[http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/
Mus-Ms-1034-53](http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1034-53)

Porträt Telemann

Händel Haus

*Signatur: BS-III 42, Porträt Georg Philipp Telemann.
Kupferstich von Georg Lichtensteger, 1744*

Layout / Photomontages
Dagmar Puzberg
dp _ büro für konzeptionelle gestaltung

Text
Luis Pinzón

Translation
Reiner Kornberger (Deutsch),
Caroline Bruker (English),
Olivia Gutherz (français)

This recording was made with
microphones from Neumann and DPA,
audio electronics from RME and
DirectOut, MADI optical CON cabling,
Sequoia digital audio workstation
and monitoring equipment from
Dynaudioacoustics, AKG and Sennheiser.

Original format
24 bit / 96 kHz

www.arcantus.com – info@arcantus.com

