

CHACONNE

GEORG PHILIPP
TELEMANN
THE CONCERTI-EN-SUITE



Tempesta
di Mare PHILADELPHIA
BAROQUE
ORCHESTRA

CHANDOS early music



Engraving by Valentin Daniel Preisler (1717 – 1765), now at the Universitätsbibliothek Leipzig; after lost painting by Ludwig Michael Schneider (c. 1710 – 1781) / © Lebrecht Music & Arts Photo Library

Georg Philipp Telemann, c. 1750

Georg Philipp Telemann (1681 – 1767)

Concerto-Suite, TWV 54: F1 24:44

in F major • in F-Dur • en fa majeur

for two horns, recorder, oboe, bassoon, two concertante violins,
two concertante cellos; oboes, strings, and continuo

Soloists: Todd Williams • Linda Dempf • Gwyn Roberts • Priscilla Herreid • Anna Marsh
Stephanie Corwin • Emlyn Ngai • Rebecca Harris • Lisa Terry • Eve Miller

1	Vivace	4:59
2	Scherzando	2:33
3	Vivace (reprise)	4:57
4	Bourée I – Bourée II – Bourée I da capo	4:30
5	Menuett – Trio* – Menuett da capo	3:46
6	Loure	1:27
7	Gigue	2:30

Concerto di camera, TWV 43: g3 11:19

in G minor • in g-Moll • en sol mineur

for recorder, two violins, and continuo

Gwyn Roberts • Emlyn Ngai • Rebecca Harris • Lisa Terry • Richard Stone • Adam Pearl

8	[Allegro]	3:22
9	Siciliana	3:37
10	Bourée	0:58
11	Menuet I – Menuet II – Menuet I da capo	3:20

Concerto-Suite, TWV 51: F4 26:29

in F major • in F-Dur • en fa majeur

for concertante violin; two horns, timpani, two flutes, two oboes, bassoon, strings,
and continuo

Soloist: Emlyn Ngai

12	Presto	6:01
13	Corsicana. Un poco grave	4:03
14	Allegrezza I – Allegrezza II – Allegrezza I da capo	3:12
15	Scherzo	4:19
16	[Rondeau]	1:59
17	Polacca I – Polacca II – Polacca I da capo	3:10
18	Minuetto I – Minuetto II – Minuetto I da capo	3:41
		TT 62:34

Tempesta di Mare

Philadelphia Baroque Orchestra & Chamber Players

Gwyn Roberts • Richard Stone *directors*

Emlyn Ngai *concertmaster*

* Trio reconstructed by Richard Stone after extant horn parts, with access and permission kindly provided by the Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Günther Uecker, Schwerin, Germany



Tempesta di Mare recording TWV 51: F4



Tempesta di Mare recording TWV 51: F4

Tempesta di Mare
Philadelphia Baroque Orchestra
Gwyn Roberts · Richard Stone directors
Emlyn Ngai concertmaster

horn

Todd Williams*
Linda Dempf

Yoni Kahn*
Paul Hopkins

timpani

Michelle Humphreys

recorder

Gwyn Roberts

flute

Gwyn Roberts*
Héloïse Degrugillier
Eve Friedman
Steven Zohn

oboe

Priscilla Herreid*
Fiona Last
Julie Brye

bassoon

Anna Marsh*
Stephanie Corwin

violin

Emlyn Ngai*
Rebecca Harris*
Edmond Chan
Daniel Elyar
Marika Holmqvist
Christof Richter
Gail Hernandez Rosa
Mandy Wolman

viola

Daniela Giulia Pierson*
Fran Berge
Amy Leonard

cello

Lisa Terry*
Eve Miller
Katie Rietman

double-bass

Anne Peterson*
Daniel Turkos

theorbo

Richard Stone

harpsichord

Adam Pearl

*orchestra principal

Telemann: The Concerti-en-suite

Starting in the late seventeenth century, many German composers proudly referred to their national idiom as an ideal blend of the best elements in French, Italian, and German music – a ‘mixed taste’ (*vermischter goût*) more harmonious than the sum of its parts. Georg Philipp Telemann (1681 – 1767), who added rustic Polish music to this stylistic soup, quickly became the standard-bearer for the mixed taste during the early eighteenth century, writing Italian concertos with a French accent, French overtures featuring moonlighting concerto soloists, and Polish folk tunes that exuberantly dance their way into arias, concertos, sonatas, songs, and suites. One of his more interesting mixtures is the concerto-suite, a subgenre in which a soloist is featured in an opening concerto-allegro and in a following series of French dance movements. This recording is the first to bring together the composer’s three surviving concerto-suites.

Concerto di camera, TWV 43: g3

The most intimate of these works is the ‘Concerto di camera’ (chamber concerto)

in G minor for recorder, two violins, and continuo, TWV 43: g3. Its title evidently refers to the reduced string scoring (without viola) and spare texture, in which the violins often play in unison. Throughout the work’s four movements, the recorder is treated soloistically in different ways and to varying degrees. The opening movement blends ritornello and binary forms, creating a sort of sonata-concerto hybrid effect while clearly establishing the recorder’s primacy as soloist. In the following siciliana, the recorder again enters only after the strings have provided a ritornello-like introduction; thereafter the instruments engage in close give-and-take. But the ‘rounded’ structure of this movement, in which much of the material from the first half is reprised towards the end of the second, reinforces the illusion of ritornello form. Strings and recorder alternate in a brief bourrée before a concluding pair of minuets, the second of which highlights the recorder.

Concerto-Suite, TWV 54: F1

More extravagant in expression and scoring is the Concerto-Suite in F major, TWV 54: F1,

which can be understood as a cross between the suite and the concerto, incorporating multiple soloists – what Antonio Vivaldi called the ‘concerto con molti istromenti’. The scoring of this work, as given on the title page of a manuscript in Schwerin, is colourful to say the least: oboe doubling on recorder, two chalumeaux, two horns, two concertante violins, two concertante cellos, strings, and continuo. Yet it seems that both this manuscript and another one, copied at the Dresden electoral court, preserve arrangements of the work: in Schwerin the chalumeaux were omitted and the second concertante cello was replaced with bassoon; and in Dresden Johann Georg Pisendel, concertmaster and close personal friend of Telemann, appears to have arranged the lost chalumeau parts for oboes, transferred the recorder part to oboe, altered details of instrumentation in several movements, and moved the minuet to the end of the suite. Neither of these versions includes all of Telemann’s music, for the second minuet is fragmentary in Schwerin, and both this music and the pair of bourrées are lacking in Dresden.

The opening *Vivace*, in the ritornello-da capo form that Telemann favoured in his mature concertos, features soloistic writing

for oboe, violin, and horns. Given the extraordinarily florid nature of the horn writing here and in the concluding gigue, as well as the work’s Dresden connection, it is tempting to imagine that Telemann composed this work for the electoral court orchestra, which maintained a strong tradition of virtuoso horn playing. The *Scherzando* lacks the jocular character suggested by its title, nor does it invoke the Polish style (as Telemann’s scherzo and scherzando movements often do). But it offers an affective contrast from the first movement, which, according to a direction in the score, is to be repeated after the *Scherzando* to create a large-scale ternary structure. The following movements, apart from the minuet, feature different combinations of soloists: cellos in the first bourrée, joined by violins in the second bourrée for a soloistic string quartet; cellos again in the loure; and horns in the gigue, an ‘alla caccia’ movement thoroughly interwoven with motives recalling horn signals that were played during fox hunts.

Concerto-Suite, TWV 51: F4

Along with Johann Sebastian Bach’s First Brandenburg Concerto, which also combines elements of the concerto and suite, the Concerto-Suite in F major, TWV 51: F4, by

Telemann is the most impressive example of the genre. Despite the fortunate survival at Dresden of his composing score, the genesis of the work has been the subject of much speculation since its publication in 1906 (making it one of the first orchestral works by the composer to appear in a modern edition). Based on physical characteristics of the manuscript, the music's progressive style, and the prominence of the solo violin, it would appear that Telemann composed this concerto-suite for his friend Pisendel some time during the violinist's last decade (1745 – 55), a period during which Telemann and Pisendel were in close contact. In fact, Pisendel was then supplying Telemann with Bohemian music paper – possibly including that used in the composing score. In a letter of 16 April 1749, the violinist told his friend that

I will derive great pleasure if I should see that the already supplied paper is taken up and used for the greater good of music by Herr Kapellmeister Telemann, [who] in this respect [is] above all others most skilful and incomparable.

Telemann appears to have all but ceased composing music for instrumental ensemble around 1740, so it is not surprising that this concerto-suite departs significantly from his earlier compositional idiom. Not only is

the first movement strongly coloured by the fashionable *galant* style (featuring extreme thematic and motivic variety, simplified bass lines, a slow rate of harmonic change, and modish triplet, syncopated, and reverse-dotted rhythms), but the very active pairs of flutes (heard on this recording in 'Dresden' doublings), oboes, and horns are granted a large measure of autonomy from the strings and from each other, each taking turns as secondary soloists – an orchestral style of writing recalling mid-century symphonies. There are also passages evoking the 'sensitive' (*empfindsamer*) style nowadays associated with Telemann's godson, Carl Philipp Emanuel Bach, but which Telemann, the godfather himself, was actively exploring during the 1740s. For instance, the harmonic progression of the first movement's fanfare-like opening measures swiftly undermines, rather than establishes, the principal key of F major – an unsettling yet highly expressive way to begin a piece of music. The same movement ends with an indication that the violin soloist improvise a cadenza, something that Telemann had not provided in his earlier concertos.

The suite portion of the work commences with the extraordinary *Corsicana*, the irregular scansion, melodic and rhythmic

repetition, and lazy harmony of which suggests a folk idiom. The solo violin emerges only in the movement's second half, where it plays rapid figurations to the accompaniment of *pizzicato* string chords – a colourful scoring that mitigates the static effect of purposefully aimless tonal progressions. Next come two movements exploring different aspects of musical humour. The *Allegrezza* not only embodies 'cheerfulness', but is also a bit silly. Part of the fun is the mock-serious chromaticism and the soloist's unexpected subjugation to the winds in the movement's trio, where the flutes, oboes and horns engage in lively wind band banter. Silliness alternates with earnestness in the following Scherzo, which is tinged with the Polish style. The suite concludes with a rousing 'alla caccia' gigue, a stately *Minuetto*, and a *Polacca* bearing the dance's characteristic rhythms (here we are reminded that Friedrich August II, Elector of Saxony and Pisendel's employer, was also King Augustus III of Poland). The last two movements include trios featuring particularly fine writing for the violin soloist.

© 2018 Steven Zohn

Tempesta di Mare, hailed by *Fanfare* magazine for its 'abundant energy,

immaculate ensemble, and undeniable sense of purpose', is led by the directors Gwyn Roberts and Richard Stone, with the concertmaster Emlyn Ngai. Using baroque instruments, the ensemble performs baroque repertoire ranging from staged opera to chamber music, playing all orchestral works without a conductor, as was the practice when this music was new. Its Philadelphia Concert Series, noted by the *Philadelphia Inquirer* for its 'off-the-grid chic factor', emphasises the creation of a sense of discovery for artists and audience alike: since its launch in 2002, the series has included thirty-one modern 'world premieres' of lost or forgotten baroque masterpieces. This has led the *Inquirer* to describe the ensemble as 'an old-music group that acts like a new-music group, by pushing the cutting edge back rather than forward'. Its supporters include the Pew Charitable Trusts, William Penn Foundation, Presser Foundation, and National Endowment for the Arts.

In a marketplace dominated by European ensembles, Tempesta di Mare is the only American baroque music group to record for the prestigious British label Chandos. Currently available are recordings of lute *concerti* by Silvius Leopold Weiss (2004), Nine German Arias and other works by Handel (*Flaming Rose*, 2007), cantatas

and chamber music by Alessandro Scarlatti (2010), three volumes of orchestral works by Johann Friedrich Fasch (2008, 2011, and 2012), recorder sonatas by Francesco Mancini (2013), trio sonatas by J.S. Bach (2013), the two-volume series *Comédie et Tragédie* of French baroque orchestral music for the theatre (2015 and 2016), and works by Johann Gottlieb Janitsch, rediscovered in the Sara Levy collection (2018).

The ensemble's live performances have been broadcast nationally on programmes such as *SymphonyCast*, *Performance Today*, *Sunday Baroque*, and *Harmonia*. Live concert recordings are distributed worldwide via the European Broadcasting Union, the world's

foremost alliance of public service media organisations, with members in fifty-six countries in Europe and beyond.

Tempesta di Mare has toured the world from Oregon to Prague, making appearances at the Prague Spring Festival, Internationale Händel-Festspiele Göttingen, Mendelssohn-Remise Berlin, and Internationale Fasch-Festtage in Zerbst; in the USA it has recently made return visits to the Frick Collection and the National Gallery of Art, as well as appearances at the Miami Bach Festival, Oregon Bach Festival, Abbey Bach Festival, Whitman College, Cornell Concerts, Yale Collection, Flagler Museum, and Richard P. Garmany Chamber Music Series, Hartford.



Tempesta di Mare during the recording sessions



Todd Williams during the recording of TWV 54: F1

Telemann: Die Concerti-en-suite

Seit dem späten siebzehnten Jahrhundert bezeichneten viele deutsche Komponisten ihr heimisches Idiom stolz als ideale Mischung der besten Elemente französischer, italienischer und deutscher Musik – ein *vermischter goût*, der harmonischer sei als die Summe seiner Teile. Georg Philipp Telemann (1681 – 1767), der noch ländliche polnische Musik zu dieser Stilmixtur hinzufügte, wurde im frühen achtzehnten Jahrhundert rasch zum Bannerträger des vermischten Geschmacks – er schrieb italienische Concerti mit französischem Einschlag, französische Overtüren mit nebenberuflich tätigen Konzertsolisten und polnische Volksweisen, die sich überschwänglich in Arien, Concerti, Sonaten, Lieder und Suiten hineintanzten. Eine seiner interessanteren Mixturen ist die Konzertsuite, eine Untergattung mit einem Solisten im einleitenden Concerto-Allegro und einer nachfolgenden Reihe von französischen Tanzsätzen. Die vorliegende Einspielung ist die erste, welche die drei erhaltenen Konzertsuiten des Komponisten zusammenstellt.

Concerto di camera TWV 43: g3

Das intimste dieser Werke ist das “Concerto di camera” (Kammerkonzert) in g-Moll für Blockflöte, zwei Violinen und Continuo TWV 43: g3. Der Titel bezieht sich wohl auf die reduzierte Streicherbesetzung (ohne Bratsche) und die eingeschränkte Textur, in der die Violinen oft unisono spielen. Im Verlauf der vier Sätze wird die Blockflöte auf unterschiedliche Weise und in verschiedenem Maß als Soloinstrument behandelt. Der Kopfsatz verbindet Ritornell und zweiteilige Formen, so dass eine Art Mischform aus Sonate und Konzert entsteht, wobei der solistische Vorrang der Blockflöte eindeutig etabliert wird. In der folgenden Siciliana setzt die Blockflöte wiederum erst ein, nachdem die Streicher eine Introduction im Stile eines Ritornells vorgestellt haben; danach nehmen die Instrumente ein enges Wechselspiel auf. Doch die “abgerundete” Struktur dieses Satzes, in dem ein großer Teil des Materials aus der ersten Hälfte gegen Ende der zweiten wiederholt wird, verstärkt noch die Illusion einer Ritornell-Form. Streicher und Blockflöte wechseln sich in einer kurzen

Bourrée ab, ehe zwei Menuette, deren zweites die Blockflöte in den Vordergrund stellt, das Werk abschließen.

Konzertsuite TWV 54: F1

Extravaganter im Ausdruck und der Besetzung ist die Konzertsuite in F-Dur TWV 54: F1, die als Mischung von Suite und Konzert zu verstehen ist und mehrere Solisten umfasst – was Antonio Vivaldi ein “concerto con molti istromenti” nannte. Die auf dem Titelblatt eines Manuskripts in Schwerin angegebene Besetzung ist gelinde gesagt buntscheckig: Oboe verdoppelt mit Blockflöte, zwei Chalumeaus, zwei Hörner, zwei konzertante Violinen, zwei konzertante Celli, Streicher und Continuo. Doch anscheinend enthalten sowohl dieses Manuskript als auch ein weiteres, am kurfürstlichen Hof in Dresden kopiertes, Bearbeitungen des Werks: In Schwerin wurden die Chalumeaus ausgelassen und das zweite konzertante Cello durch ein Fagott ersetzt, und in Dresden scheint Johann Georg Pisendel, Konzertmeister und enger Freund Telemanns, die verlorenen Chalumeau-Parts für Oboen gesetzt, den Blockflötenpart auf die Oboe übertragen, in mehreren Sätzen Details der Instrumentierung verändert und das Menuett an den Schluss der Suite versetzt

zu haben. Keine der beiden Fassungen enthält die gesamte Musik Telemanns, denn das zweite Menuett in Schwerin ist fragmentarisch und sowohl diese Musik als auch die beiden Bourrées fehlen in Dresden.

Das einleitende *Vivace* in der Ritornell-da-capo-Form, die Telemann in seinen reifen Konzerten bevorzugte, enthält solistische Stimmführung für Oboe, Violine und Hörner. Wenn man die außerordentlich figurierte Hornführung hier und in der abschließenden Gigue sowie die Verbindung des Werks zu Dresden betrachtet, ist man versucht, sich vorzustellen, dass Telemann dieses Werk für das kurfürstliche Hoforchester komponierte, das eine starke Tradition von virtuosem Hornspiel aufrecht erhielt. Dem *Scherzando* fehlt der spaßige Charakter, den der Titel nahelegt, und es bezieht sich auch nicht auf den polnischen Stil (wie es Telemanns Scherzo- und Scherzando-Sätze häufig tun). Aber es bietet einen affektiven Kontrast zum Kopfsatz, der laut einer Anweisung in der Partitur nach dem *Scherzando* wiederholt werden soll, um eine groß angelegte dreiteilige Struktur zu schaffen. Die folgenden Sätze bieten, abgesehen vom Menuett, unterschiedliche Kombinationen von Solisten: Celli in der ersten Bourrée, zu denen sich in der zweiten

Violen gesellen, um ein solistisches Streichquartett zu bilden; wiederum Celli in der Loure, und Hörner in der Gigue, einem Satz "alla caccia", der durchsetzt ist mit Motiven, die an Hornsignale erinnern, wie sie bei der Fuchsjagd gespielt wurden.

Konzertsuite TWV 51: F4

Zusammen mit Johann Sebastian Bachs Erstem Brandenburgischen Konzert, das ebenfalls Elemente des Konzerts und der Suite verbindet, ist die Konzertsuite in F-Dur TWV 51: F4 von Telemann das eindrucksvollste Beispiel der Gattung. Obwohl seine Kompositionspartitur glücklicherweise in Dresden erhalten ist, hat man über die Entstehung des Werks oft spekuliert, seit es 1906 veröffentlicht wurde (was es zu einem der ersten Orchesterwerke des Komponisten machte, das in einer modernen Ausgabe erschien). Beruhend auf den physischen Merkmalen des Manuskripts, dem fortschrittlichen Stil der Musik und der herausragenden Stellung der Solovioline muss man davon ausgehen, dass Telemann diese Konzertsuite für seinen Freund Pisendel in dessen letztem Lebensjahrzehnt (1745 – 1755) komponierte, als Telemann und Pisendel in engem Kontakt standen. In der Tat belieferte Pisendel damals Telemann mit böhmischem

Musikpapier – möglicherweise einschließlich dem, das für die Kompositionspartitur benutzt wurde. In einem Brief vom 16. April 1749 teilte der Geiger seinem Freund mit:

Ich werde eine herzliche Freude haben wenn ich erleben sollte, daß das bereits zur Hand gelegte Papier zu der *Musik* allgemeinen Besten von dem vor allen andern hierzu geschicktesten unvergleichlichen Herrn *Capellm.r Telemann* ergriffen u[nd] *employrt* worden.

Telemann scheint um 1740 fast völlig aufgehört zu haben, Musik für Instrumentalensembles zu komponieren, darum kann es nicht überraschen, dass diese Konzertsuite erheblich von seinem früheren Kompositionsstil abweicht. Nicht nur ist der Kopfsatz stark vom damals in Mode gekommenen galanten Stil beeinflusst (mit extremem thematischem und motivischem Abwechslungsreichtum, vereinfachten Basslinien, langsamer Ableitung der Harmonik sowie modischen Rhythmen in Triolen, Synkopen und umgekehrter Punktierung), doch den sehr aktiven beiden Flöten (in der vorliegenden Einspielung in "Dresdner" Verdopplung zu hören), Oboen und Hörnern wird ein hohes Maß an Autonomie von den Streichern und

voneinander vergönnt, so dass sie sich als sekundäre Solisten abwechseln – eine orchestrale Stimmführung, die an Sinfonien um die Mitte des Jahrhunderts erinnert. Es finden sich auch Passagen im sogenannten empfindsamen Stil, den man heute mit Telemanns Patenkind Carl Philipp Emanuel Bach verbindet, den jedoch auch Telemann, der Taufpate selbst, in den 1740er-Jahren aktiv erforschte. Beispielsweise untergräbt die harmonische Fortschreitung der fanfarenartigen Eröffnungstakte des Kopfsatzes rasch die Haupttonart F-Dur, statt sie zu bestätigen – eine verunsichernde, doch höchst ausdrucksvolle Art, ein Musikstück zu beginnen. Der gleiche Satz endet mit einer Anweisung, der Violinsolist solle eine Kadenz improvisieren, etwas, das Telemann in früheren Konzerten nicht eingeführt hatte.

Der Suitenabschnitt des Werks setzt mit der außergewöhnlichen *Corsicana* ein, deren irreguläre Skandierung, melodische und rhythmische Wiederholung und träge Harmonik auf ein volkstümliches Idiom schließen lassen. Die Solovioline tritt erst in der zweiten Hälfte des Satzes hervor, wo sie schnelle Figurationen spielt, begleitet von pizzicato geführten Streicherakkorden – eine farbenfrohe Stimmführung, die den

statischen Effekt der absichtlich ziellosen Tonfolgen abschwächt. Es folgen zwei Sätze, die verschiedene Aspekte musikalischen Humors ausloten. Das *Allegrezza* verkörpert nicht nur „Heiterkeit“, sondern ist auch ein wenig albern. Der Spaß liegt zum Teil in der falschen Ernsthaftigkeit der Chromatik und der unerwarteten Unterwerfung des Solisten unter die Bläser im Trio des Satzes, wo die Flöten, Oboen und Hörner sich in lebhaftem Blaskapellengeplänkel ergehen. Im folgenden Scherzo, das Anklänge an den polnischen Stil aufweist, wechselt sich Albernheit mit Ernsthaftigkeit ab. Die Suite endet in einer mitreißenden Gigue „alla caccia“, einem gesetzten *Minuetto* und einer *Polacca* in den charakteristischen Rhythmen dieses Tanzes (hier werden wir daran erinnert, dass Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen und Pisendels Dienstherr, in Personalunion auch König August III. von Polen war). Die letzten beiden Sätze enthalten Trios mit besonders gelungener Stimmführung für den Violinsolisten.

© 2018 Steven Zohn
Übersetzung: Bernd Müller

Tempesta di Mare zeichnet sich
der Zeitschrift *Fanfara* zufolge

durch "überschäumende Energie, makelloses Ensemblespiel und klares Sendungsbewusstsein" aus. Unter der Leitung von Gwyn Roberts und Richard Stone, unterstützt von Kapellmeister Emlyn Ngai, präsentiert es sich auf Originalinstrumenten mit einem Barockrepertoire, das von der inszenierten Oper bis zur Kammermusik reicht. Orchesterwerke werden grundsätzlich ohne Dirigenten aufgeführt, so wie es zur Entstehungszeit dieser Musik üblich war. Die seit vielen Jahren im Programm des Orchesters stehende Philadelphia Concert Series, der die Zeitung *Philadelphia Inquirer* einen "ganz eigenen Chic-Faktor" zugeschrieben hat, legt Wert darauf, für Künstler und Publikum gleichermaßen das Erlebnis von Neuentdeckungen zu schaffen. Seit ihrem Auftakt im Jahr 2002 hat die Konzertreihe einunddreißig moderne "Uraufführungen" verschollener oder vergessener Meisterwerke des Barock präsentiert. Infolgedessen beschrieb der *Inquirer* das Orchester als "ein Ensemble für Alte Musik, das auftritt wie ein Ensemble für Neue Musik, indem es nicht die Zukunft brandaktuell macht, sondern die Vergangenheit". Gefördert wird Tempesta di Mare dabei von den Pew Charitable Trusts, der William Penn Foundation, der Presser

Foundation und dem National Endowment for the Arts.

Auf einem von europäischen Ensembles dominierten Markt ist es Tempesta di Mare als einziger amerikanischer Barockmusikgruppe gelungen, mit dem renommierten CD-Label Chandos einen Exklusivvertrag abzuschließen. Derzeit verfügbare Titel sind Lautenkonzerte von Silvius Leopold Weiss (2004), Neun deutsche Arien und andere Werke von Händel (*Flaming Rose*, 2007), Kantaten und Kammermusik von Alessandro Scarlatti (2010), drei Bände der Orchesterwerke von Johann Friedrich Fasch (2008, 2011 und 2012), Blockflötensonaten von Francesco Mancini (2013), Triosonaten von J.S. Bach (2013), die zweiteilige Reihe *Comédie et Tragédie* mit barocker französischer Orchestermusik für das Theater (2015 und 2016) sowie Werke von Johann Gottlieb Janitsch, wiederentdeckt in der Sara-Levy-Sammlung (2018).

In den USA sind Live-Auftritte des Ensembles in Sendungen wie *SymphonyCast*, *Performance Today*, *Sunday Baroque* und *Harmonia* landesweit übertragen worden. Live-Mitschnitte von Konzerten finden auch weltweite Verbreitung durch die Europäische Rundfunkunion, den international

bedeutendsten Zusammenschluss öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten mit Mitgliedern aus sechsundfünfzig Ländern Europas und assoziierten Sendern in aller Welt.

Tempesta di Mare weltweit konzertiert, von Oregon bis Prag. Auftritte in jüngerer Zeit führten das Ensemble zum Prager Frühlings-Festival, zu den Internationalen Händel-Festspielen Göttingen, in die Mendelssohn-

Remise Berlin und zu den Internationalen Fasch-Festrägen in Zerbst; in den USA spielte es weitere Male in der Frick Collection und der National Gallery of Art und trat zudem auf dem Miami Bach Festival, dem Oregon Bach Festival, dem Abbey Bach Festival, im Whitman College, im Rahmen der Cornell Concerts, in der Yale Collection, im Flagler Museum sowie in der Richard P. Garmany Chamber Music Series in Hartford auf.



Sharon Torello

Tempesta di Mare during the recording sessions

Sharon Toraldo



Tempesta di Mare during the recording sessions



Tempesta di Mare during the recording sessions

Telemann: Les Concerti-en-suite

À partir de la fin du dix-septième siècle, de nombreux compositeurs allemands commencèrent à parler avec fierté de leur idiome national comme étant un mélange idéal des meilleurs éléments de la musique française, italienne et allemande – un “goût mélangé” (*vermischter goût*) plus harmonieux que la somme de ses parties. Georg Philipp Telemann (1681 – 1767), qui ajouta de la musique rustique polonaise à cette soupe stylistique, devint rapidement le porte-drapeau de ce goût mélangé au début du dix-huitième siècle en écrivant des concertos italiens avec un accent français, des ouvertures françaises mettant en scène des solistes de concerto, et des airs folkloriques polonais qui dansent avec exubérance dans des arias, des concertos, des sonates, des chansons et des suites. L’un de ces mélanges les plus intéressants est le concerto-suite, un sous-genre dans lequel un soliste est mis en valeur dans un premier mouvement en forme d’allegro de concerto, puis dans une suite de danses françaises. Cet enregistrement est le tout premier à réunir les trois concerto-suites du compositeur qui nous sont parvenus.

Concerto di camera, TWV 43: g3

La plus intimiste de ces œuvres est le “Concerto di camera” (concerto de chambre) en sol mineur pour flûte à bec, deux violons et continuo, TWV 43: g3. Son titre fait évidemment référence à son instrumentation réduite (sans altos) et à sa texture simplifiée, dans laquelle les violons jouent souvent à l’unisson. Tout au long des quatre mouvements de l’œuvre, la flûte à bec est traitée en soliste de différentes manières et à des degrés divers. Le premier mouvement mêle la forme ritournelle et la forme binaire, créant ainsi une sorte de sonate-concerto hybride tout en établissant clairement la primauté de la flûte à bec en tant que soliste. Dans la siciliana qui suit, la flûte à bec n’entrera de nouveau qu’après la présentation par les cordes d’une introduction en forme de ritournelle; par la suite, les instruments se prêtent à d’étroites concessions mutuelles. Cependant, la structure “arrondie” de ce mouvement, dans laquelle une grande partie du matériau de la première moitié est reprise vers la fin de la seconde, renforce l’illusion d’une forme ritournelle. Les cordes et la flûte

à bec alternent dans une brève bourrée, puis l'œuvre se termine avec une paire de menuets, le second mettant en relief la flûte à bec.

Concerto-Suite, TWV 54: F1

Plus extravagant dans l'expression et l'instrumentation, le Concerto-Suite en fa majeur, TWV 54: F1, que l'on peut comprendre comme un croisement entre la suite et le concerto, incorpore de nombreux solistes – ce qu'Antonio Vivaldi qualifiait de "concerto con molti istromenti". L'instrumentation de cette œuvre, telle qu'elle figure sur la page de titre d'un manuscrit conservé à Schwerin, est pour le moins pittoresque: hautbois doublant la flûte à bec, deux chalumeaux, deux cors, deux violons concertants, deux violoncelles concertants, cordes et continuo. Toutefois, il semble que ce manuscrit et un autre copié à la cour de l'électeur à Dresde préservent des arrangements de l'œuvre: dans celui de Schwerin, les chalumeaux sont omis et le second violoncelle concertant est remplacé par un basson; dans celui de Dresde, Johann Georg Pisendel, premier violon de l'orchestre de la cour et un ami intime de Telemann, semble avoir arrangé les parties perdues des chalumeaux pour les hautbois, transférant la partie de flûte à bec au hautbois, modifiant

des détails d'instrumentation dans plusieurs mouvements, et plaçant le menuet à la fin de la suite. Aucune de ces deux versions ne comporte toute la musique de Telemann, car le second menuet est fragmentaire dans le manuscrit de Schwerin, tandis que cette musique et la paire de bourrées sont absentes dans le manuscrit de Dresde.

Le premier mouvement, *Vivace*, dans la forme ritornello-da capo que Telemann privilégiait dans ses concertos de la maturité, présente une écriture soliste pour le hautbois, le violon et les cors. Étant donné le caractère extraordinairement fleuri de l'écriture des cors dans ce mouvement et dans la gigue finale, ainsi que les liens de l'œuvre avec Dresde, il est tentant d'imaginer que Telemann ait composé cette partition à l'intention de l'orchestre de la cour, où une forte tradition de jeu virtuose aux cors était maintenue. Le *Scherzando* ne possède pas le caractère jovial suggéré par son titre, et n'invoque pas non plus un style polonais (comme le font souvent les mouvements scherzo et scherzando de Telemann). Mais il offre un contraste affectif avec le premier mouvement qui, selon l'indication de la partition, doit être répété après le *Scherzando* pour créer une large structure ternaire. Les mouvements suivants, outre le menuet,

présentent différentes combinaisons de solistes: les violoncelles dans la première bourrée sont rejoints par les violons dans la seconde pour former un quatuor de cordes solistes; les violoncelles de nouveau dans la loure; et les cors dans la gigue, un mouvement "alla caccia" entremêlé de motifs qui rappellent les appels de cors joués pendant les chasses au renard.

Concerto-Suite, TWV 51: F4

Avec le Premier Concerto brandebourgeois de Johann Sebastian Bach, qui combine également des éléments provenant du concerto et de la suite, le Concerto-Suite en fa majeur, TWV 51: F4, de Telemann est l'exemple le plus impressionnant de ce genre. Malgré l'existence de sa partition manuscrite heureusement préservée à Dresde, la genèse de l'œuvre a fait l'objet de nombreuses spéculations depuis sa publication en 1906 (ce qui fait d'elle l'une des premières pièces pour orchestre du compositeur à paraître dans une édition moderne). Se fondant sur l'aspect particulier du papier manuscrit, du style progressif de la musique et de la prédominance du violon solo, il semble que Telemann ait composé ce concerto-suite pour son ami Pisendel à un moment donné au cours des dix dernières années de la vie du violoniste

(1745 – 1755), une période pendant laquelle Telemann et Pisendel entretenaient des contacts étroits. En fait, Pisendel fournissait alors au compositeur du papier à musique de Bohême – incluant peut-être celui utilisé dans la partition autographe. Dans une lettre du 16 avril 1749, Pisendel écrivait à son ami que

Je me ferai le plus grand plaisir de voir que le papier déjà fourni est utilisé pour le plus grand bénéfice de la musique par Herr Kapellmeister Telemann, [qui] à cet égard [est] le plus habile et le plus incomparable.

Telemann semble avoir totalement cessé de composer de la musique pour ensembles instrumentaux vers 1740, aussi n'est-il pas surprenant que ce concerto-suite s'écarte de manière significative de son style de composition antérieur. Non seulement son premier mouvement est fortement teinté du style galant à la mode (déployant une extrême variété thématique et motivique, des lignes de basse simplifiées, des modulations harmoniques peu nombreuses, et des rythmes en triolets, syncopés ou inversés alors en vogue), mais la paire très active des flûtes (entendues dans le présent enregistrement en doublures de "Dresde"), des hautbois et des cors jouissent d'une grande autonomie par rapport aux cordes et également vis-à-vis

l'un de l'autre, chacun prenant son tour comme soliste secondaire – un style d'écriture orchestrale qui rappelle les symphonies du milieu du siècle. Il y a également des passages qui évoquent le style "sensible" (*empfindsamer*) aujourd'hui associé au filleul de Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach, mais que Telemann, le parrain lui-même, explorait activement au cours des années 1740. Par exemple, la progression harmonique des mesures d'ouverture du premier mouvement en forme de fanfare, ébranle rapidement la tonalité principale de fa majeur au lieu de l'établir – une manière déstabilisante et pourtant très expressive de commencer un morceau de musique. Le même mouvement se termine avec l'indication selon laquelle le violon soliste doit improviser une cadence, une chose que Telemann ne mentionne pas dans ses concertos plus anciens.

La section en forme de suite de l'œuvre commence avec l'extraordinaire *Corsicana*, dont la scansion irrégulière, la répétition mélodique et rythmique, et l'harmonie langoureuse suggèrent un idiome folklorique. Le violon solo n'intervient que dans la seconde moitié du mouvement où il joue des figures rapides accompagnées par les accords *pizzicato* des cordes – une instrumentation

colorée qui tempère l'effet statique des progressions tonales délibérément sans direction. Viennent ensuite deux mouvements qui explorent différents aspects de l'humour musical. L'*Allegrezza* incarne non seulement "la bonne humeur", mais elle est aussi un peu sottise. Une partie de sa drôlerie provient de son chromatisme faussement sérieux et de la soumission inattendue du soliste envers les vents dans le trio du mouvement, où les flûtes, les hautbois et les cors se livrent à des plaisanteries animées. La sottise alterne avec le sérieux dans le Scherzo qui suit, et dans lequel transparait un style polonais. La suite se termine par une entraînant gigue "alla caccia", un *Minuetto* majestueux, et une *Polacca* portant les rythmes caractéristiques de cette danse (rappelons que Frédéric-Auguste II, électeur de Saxe et employeur de Pisenel, était également le roi Auguste III de Pologne). Les deux derniers mouvements incluent des trios dont l'écriture du violon soliste est particulièrement subtile.

© 2018 Steven Zohn

Traduction: Francis Marchal

Tempesta di Mare, salué par le magazine *Fanfare* pour "son exubérante énergie, son parfait ensemble dans le jeu et sa

détermination manifeste”, est dirigé par Gwyn Roberts et Richard Stone, avec Emlyn Ngai comme premier violon. L'ensemble interprète, sur des instruments d'époque, un répertoire baroque allant de l'opéra mis en scène à la musique de chambre et joue toutes les œuvres orchestrales sans chef d'orchestre, comme c'était la coutume lorsque cette musique vit le jour. La Philadelphia Concert Series qui est au programme de l'ensemble, et dont le *Philadelphia Inquirer* a noté le “chic hors système”, met en évidence l'impression de découverte créée, tant pour les artistes que pour le public. Depuis son lancement en 2002, la série compte à son actif trente-et-une “créations mondiales” modernes de chefs-d'œuvre baroques perdus ou oubliés. Ceci a amené l'*Inquirer* à décrire l'ensemble comme un “groupe de musique ancienne qui agit comme un groupe de musique nouvelle, en s'attachant plus que tout à sonder et éclairer le passé pour parfaire l'exécution des œuvres qui en sont issues”. Les Pew Charitable Trusts, la William Penn Foundation, la Presser Foundation et le National Endowment for the Arts lui apportent leur soutien.

Sur un marché dominé par les ensembles européens, Tempesta di Mare est le seul groupe américain interprétant de la musique baroque, qui enregistre pour le prestigieux

label Chandos. Parmi ses enregistrements actuellement disponibles figurent des concertos pour luth de Silvius Leopold Weiss (2004), les Neuf airs allemands ainsi que d'autres œuvres de Haendel (*Flaming Rose*, 2007), des cantates et œuvres de chambre d'Alessandro Scarlatti (2010), trois volumes d'œuvres orchestrales de Johann Friedrich Fasch (2008, 2011 et 2012), des sonates pour flûte à bec de Francesco Mancini (2013), des sonates en trio de J.S. Bach (2013), la série en deux volumes *Comédie et Tragédie*, consacrée à la musique orchestrale baroque française écrite pour la scène (2015 et 2016), et des œuvres de Johann Gottlieb Janitsch, redécouvertes dans la collection Sara Levy (2018).

Les exécutions données en public par l'ensemble ont été diffusées à l'échelle nationale lors d'émissions telles que *SymphonyCast*, *Performance Today*, *Sunday Baroque* et *Harmonia*. Des enregistrements de ses concerts live sont distribués dans le monde entier par l'intermédiaire de l'Union européenne de radio-télévision, la plus importante association professionnelle de radiodiffuseurs nationaux au monde, dont les membres sont répartis dans cinquante-six pays, en Europe et au-delà.

Tempesta di Mare est parti en tournée dans le monde entier, de l'Oregon à Prague,

se produisant au Festival d'été des musiques anciennes de Prague, au Internationale Händel-Festspiele Göttingen, au Mendelssohn-Remise Berlin et aux Internationale Fasch-Festtage à Zerbst. Aux États-Unis, il est récemment retourné à la Frick Collection et à la National

Gallery of Art, et s'est également produit au Miami Bach Festival, à l'Oregon Bach Festival, à l'Abbey Bach Festival, au Whitman College, aux Cornell Concerts, à la Yale Collection, au Flagler Museum et à l'occasion de la Richard P. Garmany Chamber Music Series, Hartford.



Tempesta di Mare during the recording sessions

Also available



CHAN 0805

Comédie et Tragédie
Volume 1
— — — — —

Also available



CHAN 0810

Comédie et Tragédie
Volume 2
— — — — —

Also available



CHAN 0820

Janitsch
Rediscoveries from the Sara Levy Collection



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Major support for this recording of *Georg Philipp Telemann: The Concerti-en-Suite* has been provided by The Pew Center for Arts & Heritage, with additional support from The Presser Foundation and the National Endowment for the Arts.



Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Andrés Villalta

Editor Rachel Smith

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Independence Seaport Museum, Philadelphia, Pennsylvania, USA;
16 – 18 October 2017

Front cover Artwork by designer incorporating copper engraving of Georg Philipp Telemann (c. 1745) by Georg Lichtensteger (1700 – 1781) and the Liberty Bell, Philadelphia, Pennsylvania.

Back cover Photograph of Richard Stone, Gwyn Roberts, and Emlyn Ngai, by Andrew Kahl

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2018 Chandos Records Ltd

© 2018 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Sharon Torello

Tempesta di Mare during the recording sessions

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0821

GEORG PHILIPP TELEMANN

(1681–1767)

- 1–7 **CONCERTO-SUITE, TWV 54: F1** 24:44
 in F major • in F-Dur • en fa majeur
 for two horns, recorder, oboe, bassoon, two concertante violins,
 two concertante cellos; oboes, strings, and continuo
Soloists: Todd Williams • Linda Dempf • Gwyn Roberts • Priscilla Herreid
 Anna Marsh • Stephanie Corwin • Emlyn Ngai • Rebecca Harris • Lisa Terry
 Eve Miller
- 8–11 **CONCERTO DI CAMERA, TWV 43: g3** 11:19
 in G minor • in g-Moll • en sol mineur
 for recorder, two violins, and continuo
 Gwyn Roberts • Emlyn Ngai • Rebecca Harris • Lisa Terry • Richard Stone
 Adam Pearl
- 12–18 **CONCERTO-SUITE, TWV 51: F4** 26:29
 in F major • in F-Dur • en fa majeur
 for concertante violin; two horns, timpani, two flutes, two oboes,
 bassoon, strings, and continuo
Soloist: Emlyn Ngai
- TT 62:34

Supported by


 The Pew Center
 for Arts
 & Heritage


 Tempesta
 di Mare
 PHILADELPHIA
 BAROQUE
 ORCHESTRA

 TEMPESTA DI MARE
 PHILADELPHIA BAROQUE
 ORCHESTRA & CHAMBER
 PLAYERS

 Gwyn Roberts *director*
 Richard Stone *director*
 Emlyn Ngai *concertmaster*