Enregistrements :
CD I : Stavelot, ancienne abbaye, février 1988
CD II : Filosofisch theologish college van de Societeit van Jezus vzw, Heverlee, avril 1991
CD III : Bolland, église Saint-Apollinaire, octobre 1996 (Prise de son : Didier de ROOS)
CD IV : Stavelot, ancienne abbaye, janvier 1989
CD V : Bolland, église Saint-Apollinaire, septembre 1999
CD VI : Stavelot, ancienne abbaye, février 1989
CD VII : Stavelot, ancienne abbaye, avril 1988

Prise de son et direction artistique : Jérôme LEJEUNE

Georg Philipp TELEMANN
(1681-1767)

Les plaisirs de la table

RICERCAR CONSORT

LA PASTORELLA

CD I

Georg Philipp TELEMANN

Konzert a-moll
Flûte à bec alto, viole de gambe, violon, alto,
basse continue (violoncelle, contrebasse, clavecin)

1. Grave	3’37
2. Allegro	4’02
3. Dolce	3’09
4. Allegro	3’44
	14’32

Konzert F-Dur
Flûte à bec, basson, deux violons, alto,
basse continue (violoncelle, contrebasse, clavecin)

5. Largo	4’21
6. (Allegro)	5’12
7. (Grave)	4’29
8. Allegro	3’53
	17’55

Konzert e-moll
Flûte à bec, flûte traversière, deux violons, alto,
basse continue (violoncelle, contrebasse, clavecin)

9. Largo	3’38
10. Allegro	4’11
11. Largo	3’16
12. Presto	2’38
	13’43

Suite a-moll
Flûte à bec, deux violons, alto, basse continue
(violoncelle, contrebasse, clavecin)

13. Ouverture	6’59
14. Les Plaisirs	2’49
15. Air à l’Italien	7’03
16. Menuets I & II	3’13
17. Réjouissance	2’14
18. Passepieds I & II	1’56
19. Polonaise	3’28
	27’42

Frédéric de ROOS, flûte à bec
Philippe PIERLOT, basse de viole
Marc MINKOWSKI, basson
Patrick BEUCKELS, flûte traversière

RICERCAR CONSORT
François FERNANDEZ, violon
Mihoko KIMURA, violon
Annette SICHELSCHMIDT, violon
Ghislaine WAUTERS, alto
Ageet ZWEISTRA, violoncelle
Eric MATHOT, contrebasse
Guy PENSON, clavecin

CD II

Georg Philipp TELEMANN

Konzert a-moll
Flûte à bec, hautbois, violon,
basse continue (basse de viole, clavecin)

1. Adagio	2’53
2. Allegro	1’41
3. Adagio	1’44
4. Vivace	4’10
	10’28

Trio Sonate, F-Dur (*Essercizii Musici*)
Flûte à bec, viole de gambe,
basse continue (basse de viole, clavecin)

5. Vivace	2’43
6. Mesto	1’30
7. Allegro	2’39
	6’52

Trio Sonate, c-moll (*Essercizii Musici*)
Flûte à bec, hautbois,
basse continue (basse de viole, clavecin)

8. Largo	2’57
9. Vivace	2’53
10. Andante	2’15
11. Allegro	3’27
	11’32

Trio Sonate a-moll (*Essercizii Musici*)
Flûte à bec, violon,
basse continue (basse de viole, clavecin)

12. Largo	2’33
13. Vivace	2’34
14. Affettuoso	2’53
15. Allegro	3’05
	11’05

Trio Sonate F-Dur
2 flûtes à bec, basse continue (basson, clavecin)

16. Affettuoso	2’11
17. Allegro	1’31
18. Adagio	1’35
19. Vivace	1’55
	7’12

Trio Sonate d-moll
Flûte à bec, dessus de viole,
basse continue (basse de viole, clavecin)

20. Andante	2’17
21. Vivace	1’29
22. Adagio	1’20
23. Allegro	1’52
	6’58

Quartet F-Dur

Flûte à bec, hautbois, violon,
basse continue (basse de viole, clavecin)

24. Allegro	2’46
25. Grave	2’03
26. Allegro	2’53
	7’42

Frédéric de ROOS, flûte à bec
François FERNANDEZ, violon
Marcel PONSEELE, hautbois
Patrick DENECKER, flûte à bec (16 à 19)
Philippe PIERLOT, dessus et basse de viole
Sophie WATILLON, basse de viole
(continuo, 5 à 7, 20 à 23)
Marc VALLON, basson
Guy PENSON, clavecin

CD III

Georg Philipp TELEMANN

Sonate C-Dur (*Essercizii Musici*)
Flûte alto, basse continue (basse de viole, clavecin)

1. Adagio-Allegro-Adagio	2’53
2. Larghetto	2’27
3. Vivace	3’06
	8’26

Sonate f-moll (*Getreue Musikmeister*)
Flûte alto, basse continue (basse de viole, orgue)

4. Triste	3’37
5. Allegro	4’11
6. Andante	1’36
7. Vivace	2’27
	11’51

Sonate B-Dur (*Methodische Sonaten*)
Flûte de voix,
basse continue (basse de viole, orgue, archiluth)

8. Cantabile	2’47
9. Vivace	3’27
10. Mesto	3’29
11. Spirituoso	2’44
	12’27

Sonate G-Dur
Flûte soprano,
basse continue (basse de viole, orgue, archiluth)

12. Largo	2’17
13. Allegro	2’32
14. Adagio	2’52
15. Allegro	2’18
	9’59

Sonate B-Dur (*Getreue Musikmeister*)
Deux flûtes alto

16. Affettuoso	1’48
17. Allegro	1’21
18. Andante	2’03
19. Presto	1’28
	6’40

Sonate F-Dur (*Getreue Musikmeister*)
Flûte alto, basse continue (archiluth, orgue)

20. Vivace	2’33
21. Largo	2’14
22. Allegro	1’46
	6’33

Sonate d-moll (*Essercizii musici*)

Flûte alto, basse continue (basse de viole, clavecin)

23. Affettuoso	1’53
24. Presto	3’18
25. Grave	1’00
26. Allegro	2’52
	9’03

Sonate C-Dur (*Getreue Musikmeister*)

Flûte alto, basse continue (basse de viole, orgue)

27. Cantabile	1’48
28. Allegro	1’48
29. Grave	1’57
30. Vivace	2’06
	7’39

Frédéric de ROOS, flûtes à bec
Guy PENSON, clavecin et orgue
Philippe MALFEYT, archiluth
Sophie WATILLON, basse de viole
Patrick DENECKER, flûte à bec (16 à 19)

CD IV

Georg Philipp TELEMANN

Quartet g-moll
Hautbois, violon, viole de gambe,
basse continue (clavecin, basse de viole)

1. Lento	2’51
2. Vivace	2’32
3. Adagio	1’40
4. Allegro	3’02
	10’05

Trio Sonate a-moll
Flûte traversière, viole de gambe,
basse continue (clavecin, basse de viole)

5. Andante	2’16
6. Allegro	1’32
7. Adagio	1’59
8. Allegro	1’50
	7’37

Trio Sonate e-moll
(*Musique de table, Production II*)
Hautbois, flûte traversière,
basse continue (clavecin, basse de viole)

9. Affettuoso	2’59
10. Allegro	2’46
11. Dolce	3’16
12. Vivace	2’56
	11’57

Trio Sonate g-moll (*Six Trios…*)
Violon, viole de gambe,
basse continue (orgue, basse de viole)

13. Adagio	2’26
14. Vivace	2’04
15. Adagio	2’13
16. Allegro (Gigue)	2’53
	9’36

Trio Sonate d-moll (*Essercizii Musici*)
Flûte traversière, hautbois,
base continue (clavecin, basse de viole)

17. Largo	2’00
18. Allegro	2’02
19.Affettuoso	2’19
20. Presto	1’44
	8’05

Deuxième Suite (*Quadri...*)
Flûte traversière, violon, basse de viole,
basse continue (basse de viole, clavecin)

21. Prélude (Gaiement)	1’22
22. Air (Modérément)	2’11
23. Réjouissance	1’49
24. Courante	2’20
25. Passepied	2’16
	9’58

RICERCAR CONSORT
François FERNANDEZ, violon
Philippe PIERLOT, basse de viole
Sophie WATILLON, basse de viole
(continuo, 1 à 8, 13 à 16)
Patrick BEUCKELS, flûte traversière
Marcel PONSEELE, hautbois
Guy PENSON, clavecin, orgue

CD V

Georg Philipp TELEMANN

Quadri a violino, flauto traversière, viola di gamba e fondamento (1730)

Concerto secondo D-Dur

1. Allegro	3’45
2. Affettuoso	4’15
3. Vivace	3’47
	11’47

Sonata prima A-Dur

4. Soave	4’08
5. Allegro	2’20
6. Andante	3’55
7. Vivace	2’33
	12’56

Première Suite e-moll

8. Prélude (vitement)	1’31
9. Rigaudon	2’54
10. Air	3’06
11. Replique	3’03
12. Menuets I & II	5’38
13. Gigue	3’00
	19’12

Sonata seconda g-moll

14. Andante	2’52
15. Allegro	2’38
16. Largo	2’46
17. Allegro	2’50
	11’06

Concerto primo D-Dur

18. Grave-Allegro-Grave-Allegro	6’44
19. Allegro	4’30
	11’14

François FERNANDEZ, violon
Danièle ÉTIENNE, flûte traversière
Philippe PIERLOT, basse de viole
Bernard FOCCROULLE, clavecin

CD VI

FLAUTI DIVERSI

Johann Christian SCHICKHARDT
(ca 1682-av. 1762)

Concert II d-moll

4 flûtes à bec, basse continue (clavecin, basson)

1. Allegro	1’54
2. Adagio	3’18
3. Vivace	1’34
4. Allegro	2’16
	9’02

Carl Heinrich ou Johann Gottlieb GRAUN
(1703-1757 / 1702-1771)

Concerto F-Dur

Flauto terzetto, 2 violons,
basse continue (clavecin, violoncelle)

5. Allegro	3’36
6. Andante	3’28
7. Vivace	2’44
	9’48

Georg-Philipp TELEMANN

Quatuor d-moll

(*Musique de Table, Production II*)

Flûte à bec, 2 flûtes traversières,
basse continue (clavecin, basson)

8. Andante	3’21
9. Vivace	3’48
10. Largo	3’26
11. Allegro-cantabile-allegro	4’59
	15’34

Carl Philipp Emanuel BACH
(1714-1788)

Triosonate F-Dur, Wq. 163

flûte à bec basse, alto,
basse continue (violoncelle, piano-forte)

12. Un poco andante	3’03
13. Allegretto	4’10
14. Allegro	2’41
	9’54

Johann Friedrich FASCH
(1688-1758)

Quartet B-Dur

Flûte à bec, hautbois, violon,
basse continue (basson, clavecin)

15. Largo	2’19
16. Allegro	1’39
17. Grave	2’33
18. Allegro	2’25
	8’56

Georg Philipp TELEMANN

Sixième Concert A-Dur

Flûte de voix, clavecin obligé, violoncelle

19. Andante	3’02
20. Allegro	2’01
21. Largo	2’55
22.Allegro assai	3’09
	11’07

Johann Joachim QUANTZ
(1697-1773)

Triosonate C-Dur

Flûte à bec, flûte traversière,
basse continue (violoncelle, clavecin)

23. Affettuoso	2’54
24. Alla breve	2’02
25. Larghetto	2’52
26. Vivace	2’18
	10’06

Frédéric de ROOS, flûtes à bec
Patrick BEUCKELS, flûte traversière
Marcel PONSEELE, hautbois
David MINGS, basson
Patrick DENECKER, flûte à bec (1 à 4)
Joëlle LANSCOTTE, flûte à bec (1 à 4)
Mieke VAN WEDDINGEN, flûte à bec (1 à 4)
François FERNANDEZ, violon, alto
Ghislaine WAUTERS, violon
Hidemi SUZUKI, violoncelle
Guy PENSON, clavecin

CD VII

SONATE E CONCERTI PER IL CORNO DA CACCIA

Antonio VIVALDI
(1678-1741)

Concerto in fa maggiore RV 97

Viole d'amour, deux cors, deux hautbois, basson, basse continue (contrebasse, clavecin)

1. Largo-Allegro	4'35
2. (Largo)	3'51
3. Allegro	2'50
	11'16

Gottfried Heinrich STÖLZEL
(1690-1749)

Quartet F-Dur

Hautbois, violon, cor, basse continue (basson, clavecin)

4. Andante	3'15
5. Adagio	2'00
6. Vivace	1'43
	6'58

Carl Heinrich GRAUN
(1703-1757)

Trio Es-Dur

Hautbois d'amour, cor, basson

7. Allegro	2'31
8. Largo	1'27
9. Allegro	2'01
	5'59

Carl Heinrich GRAUN

Triosonate D-Dur

Violon, cor, basse continue (basse de viole, clavecin)

10. Allegretto	3'52
11. Andante	2'13
12. Allegro	4'12
	10'17

Johann Friedrich FASCH
(1688-1758)

Quartet F-Dur

Violon, hautbois, cor, basse continue (basson, clavecin)

13. Andante	1'03
14. Allegro	2'15
15. Andante	1'47
16. Allegro	1'58
	7'03

George Frideric HANDEL
(1685-1759)

Ouverture D-Dur

2 clarinettes, cor

17. Ouverture	3'49
18. Larghetto	4'59
19. Andante-Allegro	2'49
20. Allegro	1'25
	13'02

Georg-Philipp TELEMANN
Concerto F-Dur
Flûte à bec, cor,
basse continue (clavecin, basse de viole)

21. (Allegro)	2’15
22. Loure	1’44
23. Tempo di Menuet	2’16
	6’15

Georg Philipp TELEMANN
24. **Menuet F-Dur** 1’22
à deux cornes de chasse

Michel CORRETTE
(1709-1795)
La Choisy,
Concerto comique XIV en do majeur
Cor, vielle à roue, deux violons,
basse continue (basse de viole, clavecin)

25. Allegro	2’28
26. Adagio	1’16
27. Allegro	2’10
	5’54

Frédéric de ROOS, flûtes à bec
Marcel PONSEELE, hautbois
Marc MINKOWSKI, basson
François FERNANDEZ, violon I
Mihoko KIMURA, violon II
Philippe PIERLOT, basse de viole
Claude MAURY, cor
Christophe FERON, cor (1 à 3, 24)
Guy PENSON, clavecin

Telemann, un maître de l'inventivité et du savoir

Sous ce titre se cache une paraphrase du titre de l'Opus VIII de Vivaldi *Il cimento dell' armonia e dell' inventione*. Si cet intitulé convient bien à ce recueil qui contient, outre les célèbres *Quatro stagioni,* les concertos *La tempesta di mare*, *Il piacere* ou *La caccia*, on pourrait bien imaginer que cette association de la maîtrise et de l'inventivité est également un trait caractéristique de toute l'œuvre de Telemann !

On le sait, l'œuvre de musique de chambre de Telemann est très abondante. De plus, ce dernier avait pris l'habitude de publier ses compositions avec un sens très ordonné cherchant non seulement à satisfaire toutes les possibilités de mélanges entre les divers instruments, mais également à procurer à des musiciens de niveaux différents des compositions qui pouvaient convenir à leurs possibilités, qu'ils soient de simples amateurs ou des interprètes plus habiles.

Les *Essercizii Musici* (1739-40) font partie de ces publications pour lesquelles Telemann a organisé de façon très systématique les mélanges des instruments ; en effet cette collection s'adresse aux instruments suivants : flûte traversière, flûte à bec, hautbois, violon, viole de gambe et clavecin ; l'auteur a soigneusement prévu pour chaque instrument un solo et un trio avec chacun des autres ainsi qu'un trio avec clavecin obligé, chaque pièce étant évidemment accompagnée par la basse continue.

Der Getreue Music Meister (Le Fidèle maître de musique) (1728-29), s'adresse à un public de musiciens moins chevronnés. C'est sous forme de publication d'un feuillet hebdomadaire que les amateurs ont pu, pendant ces deux années, trouver une série de pièces ou de sonates pour toutes sortes d'instruments.

Quant à la célèbre *Musique de table* (1733), elle contient trois «Productions» réunissant chacune trois Sonates (en solo, en trio, en quatuor) un concerto ainsi qu'une ouverture et une conclusion pour l'orchestre. Ce recueil contient, on le sait, quelques-unes des plus belles compositions de Telemann. Et à nouveau, dans cette *Musique de table*, le compositeur s'efforce de servir tous les instruments, y compris la trompette et le cor !

A côté des œuvres publiées, nous avons également conservé un grand nombre de compositions restées à l'état de manuscrit et parmi lesquelles se trouvent de véritables chefs-d'œuvre dont le *Quatuor en sol mineur* pour hautbois, violon, viole de gambe et basse continue (CD IV).

Sur le plan stylistique, Telemann appartient à cette génération des «goûts réunis» où les styles italiens et français s'associent. À plusieurs occasions, il avait marqué son intérêt et sa compétence dans la maîtrise de tous les styles. Mais ce n'est, semble-t-il, que peu à peu qu'il avait pris connaissance des nouveautés d'Italie ou de France. En effet, un recueil de sonates à cinq (2 violons, 2 altos et basse continue) écrit vers 1700 nous laisse découvrir un jeune compositeur encore attaché au langage polyphonique allemand de la fin du XVIIe siècle. En 1735, la publication des *Sonates corellisantes* (pour deux violons et basse continue) vient confirmer sa parfaite connaissance de la musique du plus emblématique des violonistes italiens. Trois ans plus tard, à l'occasion de son séjour parisien, il publie un premier recueil de *Quatuors* réunissant une formation typiquement française (flûte, violon, viole de gambe et basse continue).

À côté de sa parfaite maîtrise des formes et de l'écriture, ce qui frappe en plus chez Telemann, c'est aussi la parfaite connaissance des instruments, de leurs possibilités, de l'équilibre résultant du mélange de leurs timbres et de leurs tessitures. Il faut dire qu'il était lui-même parfait virtuose de bon nombre d'entre-eux y compris, dit-il dans son autobiographie, du trombone !

L'œuvre de Telemann frappe aussi par son incroyable inventivité. À l'opposé d'un Handel ou d'un Vivaldi qui, à vrai dire, se sont souvent copiés eux-mêmes par l'usage de formules fréquemment répétées, notre compositeur a conçu une quantité étonnante de compositions où l'imagination mélodique, toujours nouvelle et originale, servie par un savoir-faire surprenant, charme l'auditeur par sa séduction évidente et immédiate.

Jérôme LEJEUNE

Georg-Philipp Telemann et la flûte à bec

Deux facteurs particuliers se conjuguent pour rendre l'œuvre de Telemann chère au cœur des flûtistes : ce génial autodidacte, ainsi qu'il nous l'apprend dans une de ses trois autobiographies, jouait lui-même de la flûte à bec depuis ses plus tendres années (et il va même jusqu'à dire : en virtuose !), outre du violon et de l'orgue, avant de se former plus tard à la pratique du hautbois, de la flûte traversière, du chalumeau, de la viole de gambe... sans oublier la contrebasse et le trombone !

D'autre part, il a exercé ses multiples activités en des lieux où la flûte à bec restait au cœur de la pratique musicale : Leipzig, où il fait revivre le Collegium Musicum dont seront membres Fasch, Heinichen et Graupner, Hambourg où réside Johann Schickhardt, tous prolifiques compositeurs de sonates, concertos, trios et quatuors pour flûte à bec. À une époque où cet antique instrument cède du terrain face à des rivaux mieux armés pour exprimer l'infinie diversité des passions baroques (le violon et surtout la flûte traversière introduite depuis peu en Allemagne par les flûtistes français), Telemann lui fait vivre ses meilleures heures en lui confiant de nombreuses pages dans les combinaisons sonores les plus variées.

Les trois premiers disques de ce coffret ne se veulent en aucun cas un essai d'enregistrement intégral ; l'entreprise est trop vaste voire, pour plusieurs raisons historiques et stylistiques détaillées plus loin, impossible. Nous nous sommes efforcés de donner un exemple de ce que l'amateur de flûte à bec pouvait trouver dans l'œuvre de Telemann pour satisfaire ses aspirations, vers 1720 comme au XXIe siècle, et surtout d'illustrer musicalement l'avis de Scheibe en 1745 : *« Les travaux d'un Telemann sont si chantants, si nouveaux et si vivants et de plus si naturels, tellement harmonieux et sont si souvent très artistiques...»*

Doubles Concertos et Suite pour la flûte à bec (CD I)

L'incontestable succès que Telemann a connu pendant sa longue vie, il le doit probablement à sa capacité d'éveiller l'intérêt de son auditeur, le charmer par quelque nouveauté ou originalité, flatter son intelligence par quelques prémices d'écriture savante, tout en évitant les modernismes trop abrupts, ou les développements contrapuntiques recherchés que d'aucuns, parmi ses contemporains auraient pu juger « obscurs et pédants ». Divertir sans futilité, émouvoir sans lourdeur, captiver sans lassitude, tel semble être l'idéal qui a guidé la rédaction d'une impressionnante quantité d'œuvres de musique de chambre, parmi lesquelles près d'une centaine de concertos et plusieurs centaines d'ouvertures !

Dans l'une de ses autobiographies Telemann lui-même nous avoue avoir moins de goût pour la forme du concerto que pour d'autres : voilà sans doute pourquoi plus de la moitié de ces œuvres qui nous restent n'ont pas été écrites pour un soliste, mais pour deux instruments concertants, façon de se rapprocher de son genre de prédilection : la sonate en trio. L'extraordinaire diversité des instruments auxquels il fait appel est révélatrice de sa volonté de ne jamais lasser. Il fait usage trois fois de la flûte à bec, associée aux instruments les moins attendus : la flûte traversière, certes quasi homonyme mais très peu synonyme et très rarement associée à sa lointaine parente ; le basson, dont l'usage en soliste est, à l'exception des concertos de Vivaldi, rien moins qu'exceptionnel à l'époque ; et enfin la viole de gambe. Dans les deux derniers cas,

les solistes, bien que d'importance strictement égale, évoluent constamment à une ou deux octaves d'intervalle !

La date de composition de ces trois concertos nous est inconnue, comme c'est le cas pour la majeure partie des manuscrits de Telemann : on peut toutefois penser à son long séjour à Hambourg, de l721 à sa mort, où il a fourni quantité de musique de chambre au Collegium Musicum dont il assurait la direction lors des concerts bihebdomadaires. D'autre part, le dernier mouvement du concerto avec traverso ne peut manquer de nous rappeler le séjour polonais de Telemann en 1706 : il y avait découvert une musique d'une « *beauté barbare* ». Il nous dit d'ailleurs, après sa description des violons et cornemuses polonais : « *en ce temps-là, j'écrivis divers grands concerts dans le goût de cette musique en les habillant d'une tenue italienne*. »

L'*Ouverture en la mineur* est caractéristique du désir de Telemann d'affirmer une originalité de bon aloi dans un cadre et un langage convenus. Il mêle ici habilement l'aspect volontiers figé de la suite française au débordement de virtuosité de certains concertos italiens : dans l'ouverture, il entrecoupe la partie vive, d'allure classiquement contrapuntique, de soli à la volubilité fort italianisante ; dans la suite des mouvements de danses, il entremêle les passepieds et autres menuets de mouvements de concerto italien (*Air à l'italienne*). Enfin, après des *Plaisirs* et une *Réjouissance* d'une vigoureuse virtuosité, comme pour affirmer sa volonté de syncrétisme musical, il conclut par une touche d'exotisme avec une *Polonaise*. Peut-on imaginer, de la plume de ce compositeur si universellement loué à son époque et si injustement oublié par la suite, une meilleure illustration des « Goûts-réunis » ?

Musique de chambre pour flûte à bec et divers instruments (CD II)

Dans l'œuvre quasi pléthorique de Telemann, le quatuor et le trio occupent une place à part. Johann Joachim Quantz, dans son célèbre *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen*, désigne le genre du quatuor comme « la pierre de touche du vrai contrapuntiste », et cite en exemple ceux de Telemann.

Les deux quatuors de notre enregistrement, quoique identiques quant à l'instrumentation, sont très contrastés ; le *Quatuor en fa majeur* est typique de la conception musicale de Telemann : la virtuosité instrumentale est dédaignée au profit de l'élégance de l'ensemble. On peut citer le maître lui-même : *« Ici c'est la légèreté qui a été mon but, et dans ce sens je n'avais pas l'intention d'offenser Messieurs les Virtuoses, car la légèreté réclame des maîtres, elle aussi »*.

Le *Quatuor en la mineur*, d'ailleurs dénommé « *concerto* », est conçu très différemment. Les trois premiers mouvements démontrent l'assertion de Marpurg (1718-1795) dans une lettre à Telemann : « *les chefs-d'œuvre de votre plume ont réfuté depuis longtemps l'opinion erronée selon laquelle l'écriture dite galante serait irréconciliable avec des éléments empruntés au contrepoint* ». Dans le dernier allegro par contre, Telemann démontre sa science (ou son instinct, puisqu'on sait qu'il était largement autodidacte) de l'usage des instruments. Chacun des trois instruments se fait entendre tout à tour dans un solo qui met idéalement en valeur ses atouts naturels : la flûte et sa précision d'attaque, le hautbois si proche de la voix humaine, et enfin le violon, qui couronne le mouvement dans une cadence en arpèges exceptionnellement longue et difficile.

Un des traits marquants de la personnalité de Telemann est sans aucun doute sa remarquable aptitude à assurer la diffusion de ses œuvres, en n'hésitant pas à en entreprendre lui-même la gravure : il a publié plus de quarante œuvres, comportant chacune souvent six ou douze sonates ou autres pièces. Les raisons de ce dynamisme ne sont d'ailleurs pas uniquement à chercher dans le désir de faire connaître au monde son art, mais aussi dans une optique purement commerciale. On sait qu'entre un salaire modeste (1.650 Thaler par an pour sa charge écrasante de Cantor à Hambourg, qu'il occupera de 1721 à sa mort, alors qu'un poste de musicien de cour à Vienne ou

à Dresde pouvait rapporter 6.000 Thaler), et une femme dépensière qui le quittera à son grand soulagement en 1736, toutes les sources de revenus complémentaires étaient les bienvenues.

Trois des trios qui figurent dans notre enregistrement proviennent précisément du dernier recueil publié par Telemann. Les *Essercizii Musici*, parus à Hambourg en 1740, illustrent bien le mélange d'invention et de méthode qui lui est propre. La flûte à bec y est associée au violon et au hautbois mais aussi à la basse de viole, dont l'usage comme instrument soliste s'est prolongé jusqu'après 1750, mais très rarement comme partenaire de la flûte. Assez curieusement, alors qu'on conserve plus d'une centaine de trios pour toutes sortes d'instruments, il ne nous reste plus que trois trios pour deux flûtes et basse, dont celui, fort connu, du *Getreue Musikmeister*. La sonate en fa majeur que nous avons enregistrée ici, est d'une facture beaucoup plus classique et n'a pas été publiée par Telemann de son vivant.

Le *Trio en ré mineur* associe la flûte à un instrument tout-à-fait inhabituel, du moins pour l'Allemagne du XVIIIe siècle : le dessus de viole. Ce petit représentant de la famille des violes, courant à la grande époque du consort, n'a en effet connu une vogue relative après 1700 qu'en France. Il faut croire cependant que Telemann avait une affection toute particulière pour ce petit survivant du passé puisque outre quatre sonates l'associant à la flûte à bec, il lui a fait appel aussi à plusieurs reprises en compagnie du hautbois. La sonate que nous proposons est particulièrement attachante, notamment le rondeau final qui fait alterner un refrain mélancolique avec les couplets d'allure virtuose ou franchement d'inspiration populaire. Ces derniers ne sont pas sans rappeler les cornemuses polonaises qui avaient tant impressionné le compositeur lors de son séjour à Sorau.

Sonates pour flûte à bec et basse continue (CD III)

Malheur à celui qui caresserait l'idée, toute moderne d'ailleurs, de réaliser une « intégrale » des sonates de Telemann pour flûte à bec ! Il se trouve immédiatement confronté à des choix douloureux... De toutes les sonates jouables à l'instrument et qu'on puisse lui attribuer sans réserve, tant d'un point de vue technique que musicologique, quatre seulement sont réservées exclusivement à la flûte douce, à côté de dizaines d'autres qui, à des degrés divers, sont également plausibles à la flûte à bec, à la traversière, au violon, voire à la viole de gambe ou au basson !

On peut *grosso modo* classer les sonates de Telemann en trois catégories, dans lesquelles nous avons également puisé :

1°) les œuvres destinées à la flûte à bec et à elle seule. C'est le cas de deux sonates du *Getreue Musikmeister* et des deux sonates des *Essercizii Musici* ; chacun des trios ou des solos de cette collection comporte une seule possibilité d'instrumentation, parfois peu courante, ou inusitée. Ces deux sonates utilisent d'ailleurs toutes les ressources de l'instrument : que ce soit l'extrême volubilité du premier mouvement de la sonate en do ou les nuances très inhabituelles, voire exceptionnelles, de l'affettuoso de la sonate en ré montrent une réelle volonté d'aller au bout des possibilités d'un instrument bien précis. De même, la sonate en fa du *Getreue Musikmeister* fait un usage exceptionnel d'une des notes les plus extrêmes du registre aigu de l'alto, le do^4.

2°) les œuvres qui mentionnent la flûte à bec comme alternative. Nous avons choisi deux autres sonates qui proviennent du célèbre recueil gravé et publié en feuilletons par Telemann, le *Getreue Musikmeister*. La *Sonate en fa mineur*, une tonalité exceptionnelle chez Telemann, est aussi particulière par son instrumentation : elle est destinée au basson ou à la flûte à bec ! Remarquons toutefois que cette association, qui peut paraître curieuse, d'un des instruments les plus graves à un des instruments les plus aigus n'est pas unique. On trouve la même alternative dans le quatuor de la *Musique de table, IIe Production* (CD VI) ou l'association des deux instruments dans un double concerto (CD I). La *Sonate en si bémol*, pour deux instruments égaux, est beaucoup plus éclectique dans ses possibilités d'instrumentation : deux flûtes à bec,

mais aussi deux traversos ou deux violes de gambe, alternatives pour lesquelles Telemann prend soin de préciser la transposition nécessaire. Le langage instrumental est évidemment moins idiomatique et la préférence donnée à la fluidité des lignes mélodiques sur la virtuosité instrumentale.

3°) les œuvres qui ne mentionnent pas la flûte à bec mais pour lesquelles elle représente une alternative plausible, au vu de l'ambitus, de la tonalité et du traitement mélodique. C'est évidemment le cas des *Sonates méthodiques*, que Telemann destine au violon ou à la flûte traversière, mais qui au prix de la classique transposition d'une tierce mineure qu'il recommande lui-même dans plusieurs cas, conviennent parfaitement à la flûte à bec. La dernière sonate de notre enregistrement est un cas particulier : elle appartient à une série de six sonates pour violon, publiées à Francfort en 1715. Si cinq sonates sont à l'évidence destinées au violon, ainsi que le montrent l'emploi fréquent de la corde de sol ou d'un ambitus de près de trois octaves, la sonate en sol majeur évite presque systématiquement l'usage des accords ou de la corde grave ; il semble s'agir d'une sonate pour traverso « égarée » parmi d'autres, ou peut-être d'une œuvre antérieure rassemblée avec de nouvelles compositions.

Frédéric de ROOS

Telemann à Paris (CD IV)

« *Je suis grand partisan de la musique française, je l'avoue* » écrivait Telemann à Mattheson en 1717. Cet aveu est tout à l'honneur de l'illustre Maître de Chapelle et Directeur de la Musique de Hambourg. Certes, à cette époque, le style musical européen avait bel et bien associé les principes italiens et français. L'époque des querelles était oubliée. Mais cela veut-il dire que tout était fusionné ? Bien au contraire, et même, d'une façon assez paradoxale, si l'Italie avait gagné l'essentiel de la bataille (on jouait partout des Sonates, Concertos et Sinfonias) la France avait réussi a conserver certaines caractéristiques comme les rythmes pointés ou la structure de l'ouverture.

Dans le domaine de la musique de chambre, la France avait développé ce principe si particulier de la « Sonate en quatuor » qui, par cette association très complice des quatre instruments n'avait pas trouvé d'échos en Italie où l'on préférait une expression plus extériorisée, plus virtuose, en fait plus « solistique ». Telemann, avec le talent qu'on lui découvre sans cesse, avait cette passion pour la musique française. Ainsi, il avait consacré à cette formation typiquement française ce recueil de *Quadri* qu'il publie à Hambourg en 1730. Cette édition fut très rapidement connue en France et l'éditeur parisien Le Clerc en assure une nouvelle publication en 1736 sous le titre *Six Quatuors a Violon, Flute, Viole ou Violon de Celle et Basse continue*, en précisant : « *Les Quatuors de Tellement* (sic) *ont été si universellement approuvés, qu'on a cru faire plaisir au public de luy en donner une nouvelle édition, mieux gravée et en meilleur papier, que toutes celles qui ont parues jusqu'à présent. On espère que les soins qu'on a pris, non seulement répondront a la beauté de cet ouvrage, mais seront d'une grande utilité pour sa parfaite exécution* ».

C'est peut-être informé de ce succès parisien que Telemann se décide en 1737 à faire un séjour dans la capitale française. Le 25 mars 1738 son psaume *Deus judicium tuum* est joué au Concert spirituel. Durant les huit mois qu'il passe à Paris, il a l'occasion de rencontrer les plus célèbres musiciens de l'instant. Ses quatuors sont joués par Blavet (flûte), Guignon (violon), Forqueray le fils (basse de viole), Edouard (violoncelle), interprètes dont il parlera avec enthousiasme dans ses mémoires. Fort de ce succès, il édite durant ce séjour les *Six Nouveaux Quatuors*.

Les *Quadri* de cet enregistrement sont répartis en trois formes : Concertos, Sonates et Balletti (sic) ! La formation est française, mais les formes sont plus italiennes. L'écriture est confiée à deux instruments de « dessus », un violon et une flûte traversière, une « taille », viole ou violoncelle et basse continue. Telemann, toujours attentif aux possibilités des instruments propose certaines modifications de la partie de viole au cas ou elle est jouée par le violoncelle : transpositions vers le grave lorsque certains passages sont trop aigus pour le violoncelle, allègement de certains accords impossibles au violoncelle.

Qu'il s'agisse de concertos, de sonates ou des balletti, l'équilibre entre les quatre parties reste identique. Avec imagination, l'auteur trouve toute une série de solutions pour superposer avec élégance les diverses parties, utilisant avec grand savoir les capacités de chaque instrument. Le premier concerto observe la découpe du « Concerto grosso » en plusieurs sections alternées, tandis que le deuxième concerto en trois mouvements (vif-lent-vif), se rapproche de l'esprit du concerto de soliste.

Les deux sonates restent fidèles au schéma de la fin du XVIIe siècle, le plus courant en Allemagne à cette époque. Quant aux *Balletti*, il s'agit bien de suites de danses qui ne sont pas typiquement « françaises » dans leur organisation : d'une part, on n'y trouve pas d'ouvertures mais bien des « Préludes » (avec la mention « Vitement » et « Gaiement ») ; d'autre part, à la place des danses classiques ordonnées (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue), on trouve une majorité de pièces plus légères : Air, Rigaudon, Menuet, Réjouissance, Passepied.... Mais ceci n'est pas étonnant pour un compositeur qui veut se faire mieux connaître à Paris. En 1730, ces pièces galantes étaient devenues très « à la mode » et Telemann le savait !

Ce premier grand succès parisien allait lui assurer une importante réputation : ainsi, en 1738, lors de l'édition des *Nouveaux Quatuors*, parmi les quelque deux cents souscripteurs, on trouve les noms de Blavet, De Caix, Forqueray, Guignon, Mondonville, mais aussi Pisendel de Dresde, Fasch de Zerbst, Roman de Stockholm et Bach de Leipzig...

Jérôme LEJEUNE

Flauti diversi (CD VI)

L'aspect du goût baroque pour les instruments particuliers, ou pour des instruments plus courants mais utilisés dans des combinaisons inhabituelles, constitue le fil conducteur de cet enregistrement.

Le quatuor pour flûte à bec, deux traversières et basse, fait partie de la *Deuxième Production* de la *Musique de table*, cette ambitieuse entreprise lancée en 1732 par Telemann avec un succès retentissant. Les mélanges d'instruments particuliers sont assez courants dans l'œuvre de Telemann (que l'on songe à ses concertos pour chalumeaux, hautbois d'amour ou alto), mais proportionnellement aux dimensions gigantesques de sa production, l'association des deux types de flûtes est exceptionnelle. Comme c'est souvent le cas avec la flûte à bec, Telemann l'associe avec le basson proposé ici comme alternative. Le soin apporté à ce quatuor se manifeste dans le souci de traiter chaque instrument selon son caractère : tantôt les trois flûtes se partagent le matériau thématique en toute égalité (andante), tantôt la flûte à bec est opposée dans un style quasi concertant à ses deux consœurs (vivace). On retrouve dans l'écriture cette pensée-maîtresse de Telemann « Donne à chaque instrument ce qu'il peut souffrir ; ainsi l'instrumentiste aura du plaisir ».

Nous ne saurons vraisemblablement jamais qui, de Carl Heinrich ou de Johann Gottlieb Graun, a écrit le concerto en fa pour « flauto terzetto », puisqu'il est simplement attribué au « Signor Graun ». L'importance, tant en qualité qu'en quantité, de l'œuvre des deux frères commence a peine a être reconnue aujourd'hui. Tous deux ont fait une brillante carrière, principalement à Berlin au service du roi Frédéric II. La flûte figure naturellement en bonne place dans le catalogue de leurs œuvres, eu égard au goût prononcé du roi pour l'instrument ; la petite « flauto terzetto » en fa est, elle, tout a fait exceptionnelle. Quantz, le célèbre professeur de Frédéric II, nous en parle très vaguement dans son traité *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*.

Le même Quantz nous a laissé une sonate pour « flauto dolce » et « flauto traverso », exception notable parmi plus d'une cinquantaine de sonates en trio associant la flûte traversière à des

instruments plus à la mode dans les milieux de Dresde ou de Berlin : violon ou hautbois. Les deux instruments sont utilisés ici de façon strictement égale, contrairement au quatuor de Telemann ; seul l'ambitus diffère. Il est amusant de remarquer qu'entre les tonalités dièsées rares au « traverso », et les tonalites bémolisées courantes à la flûte a bec, Quantz a choisi le juste milieu, le moyen terme qui ne désavantage (ou n'avantage !) ni l'un ni l'autre : do majeur. Cette sonate est d'autant plus étonnante dans l'œuvre de Quantz que, dans son monumental traité il parle de tous les aspects de la vie musicale de son époque, mais sans y mentionner une seule fois la flûte à bec !

Une des œuvres les plus curieuses de notre enregistrement est sans conteste la sonate de C.P.E. Bach pour alto, flûte à bec basse et continuo ; le manuscrit conservé à Bruxelles (Bibliothèque du Conservatoire), ne laisse aucun doute quant à la destination instrumentale de l'œuvre : la « flauto basso » ne peut être qu'une flûte à bec basse, instrument assez abondamment représenté dans les collections des musées, et souvent de la main des plus grands facteurs (Bressan, Denner, Hotteterre...), mais totalement absent du répertoire. L'instrumentation a d'ailleurs dû en dérouter plus d'un au XVIIIe siècle, puisqu'une main anonyme a ultérieurement remplacé le mot « flauto basso » par« fagotto » sur la partition... suggestion musicalement médiocre d'ailleurs, qui produit des croisements de voix et détruit le bel équilibre de la sonate. Le manuscrit est très soigneusement noté, avec chaque détail d'articulation, ce qui exclut que cette « curiosité » ait été composée à la hâte sur un coin de table...

Le *Concerto en la mineur* est le dernier d'une série de six, écrite par Telemann pour un effectif particulier : flûte traversière avec clavecin concertant (avec toute une série d'alternatives plus ou moins convaincantes). Nous y avons vu l'occasion d'enrichir le répertoire quasi inexistant de la flûte de voix, cette flûte à bec en ré, si fréquente dans les collections instrumentales. Les plus grands facteurs, tant anglais (Bressan) qu'allemands (Denner) qui en ont fabriqué, ont contribué à ce mystère : que jouait-on sur ces flûtes ?

Le quatuor de Johann Friedrich Fasch est moins exceptionnel dans son instrumentation : Telemann l'a utilisé avec un grand bonheur à plusieurs reprises. Il présente toutefois l'avantage de contribuer à la redécouverte d'un compositeur encore peu connu aujourd'hui, mais dont l'œuvre a bénéficié de son vivant d'une renommée certaine, de Hambourg jusqu'à Prague et

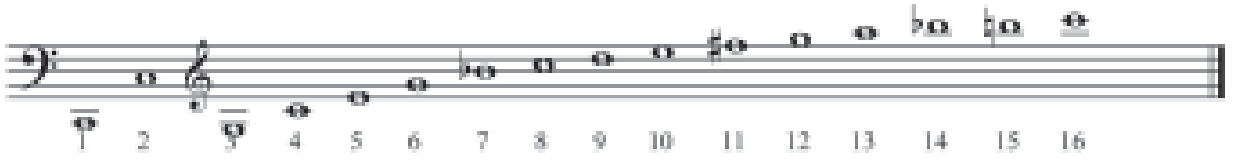
Vienne. Il était en relation avec les plus grands compositeurs de son temps, et par certains fort admiré : Telemann, C.P.E. Bach, la cour de Dresde. L'originalité de Fasch s'exprime pleinement dans le contraste du majestueux grave central, d'un goût très théâtral, et les autres mouvements, d'une écriture qui mêle soigneusement les éléments contrapuntiques et les épisodes légers et galants.

Le succès considérable de Johann Christian Schickhardt, vers 1710-1730, est prouvé par l'abondance de ses publications ; plus de 30 numéros d'opus, chacun comptant 6 ou 12 sonates. La majorité de ses œuvres comporte au moins une flûte à bec, seule ou associée à d'autres instruments en combinaisons variées. Sa passion pour la flûte, et le goût de son public, l'a amené à publier (op. 30) une série de 24 sonates dans tous les tons majeurs et mineurs, une sorte de « flûte bien tempérée » intitulée *L'Alphabet de la musique*. Les *Six Concerts* pour quatre flûtes et basse appartiennent au genre peu courant mais pas exceptionnel des pièces pour plusieurs instruments de même tessiture : on peut songer aux concertos de Telemann à quatre violons, de Boismortier à cinq flûtes ou de Heinichen à quatre flûtes à bec. Le *Deuxième Concert* de l'opus 19, publié vers 1723, se révèle l'un des plus intéressants de la série par la variété des combinaisons de voix ; la structure est aérée par une succession de trios avec ou sans basse, en alternance avec des tutti. Si son œuvre ne révolutionne pas l'histoire de la musique, Schickhardt montre néanmoins un sens affirmé de la mélodie et une spontanéité dans l'expression qui méritent que l'on s'y arrête.

Frédéric de ROOS

Per il corno da caccia (CD VII)

« Per il corno da caccia » (pour le cor de chasse), telle est la façon la plus courante dont il est fait mention de l'usage du cor dans les compositions du début du XVIIIe siècle. Il semble assez évident que l'instrument utilisé dans ces compositions savantes soit le même que celui de la chasse. Cependant la façon de le jouer pose certains problèmes. Comme sur la trompe de chasse moderne, le jeu du cor baroque est régi essentiellement en fonction des sons partiels de sa fondamentale, elle-même en rapport avec la longueur de la colonne d'air. Suivant la pression de l'air et l'ouverture des lèvres à l'intérieur de l'embouchure, et uniquement à l'aide de ces deux éléments, un corniste adroit (et chanceux !) peut produire de son instrument la série de sons partiels suivants (en prenant pour note fondamentale ut).



Les partiels 5 et 10 sont un peu bas, les partiels 7, 11 et 13 tout à fait inacceptables par rapport à notre gamme tempérée moderne. L'usage du cor dans la chasse comme instrument d'appel avait ses traditions. En France, tout particulièrement sous le règne de Louis XV, la trompe possède tout un répertoire de fanfares propres à la chasse ainsi que certaines pièces de divertissement ; bon nombre de ces fanfares sont l'œuvre du marquis de Dampierre, commandant de la vénerie de Louis XV, et d' André Philidor, musicien attaché à la Grande Écurie. Quand les compositeurs ont commencé à s'intéresser au cor, ils l'ont d'abord utilisé comme une référence à cette fonction initiale de la chasse. Ainsi dans de nombreux opéras et oratorios, il est utilisé pour colorer d'une façon typique les scènes de chasse. Quoi de plus normal que le trouver dans des œuvres comme la célèbre *Jagdkantate* de Bach ! Ce qui frappe l'auditeur, c'est la façon dont les compositeurs ont très vite cherché à donner au cor d'autres possibilités. En effet, les fanfares de chasse n'utilisent qu'une partie de l'échelle naturelle ; de plus, le partiel trop haut pour être un fa donne à ces sonneries une couleur particulière. Harmoniquement, cette musique cynégétique reste assez pauvre, étant basée sur cette sempiternelle succession de sixte, quinte, tierces et inversement, ne pouvant non plus s'écarter de la tonalité principale.

Le concerto de Michel Corrette est en fait la seule pièce de ce programme qui conserve intégralement le langage de la trompe de chasse, sans recourir à des notes nouvelles ; son thème *La Choisy*, fanfare typique du style français doit évoquer le domaine de Choisy-le-Roi où Mansart construisit un château pour Mademoiselle de Montpensier et où séjournait volontiers Louis XV. Les deux mouvements rapides de ce concerto sont des variations sur le thème de cette fanfare.

Mais les œuvres instrumentales où le cor est utilisé d'une façon aussi proche de son origine sont très rares. Petit à petit, les compositeurs l'affranchissent et lui écrivent une musique différente, se servant d'autres notes que les notes naturelles. La différence essentielle entre cette musique « savante » et la musique de chasse est que cette musique nouvelle différencie le fa bécarre du fa dièse (partiel 11) et emploie fréquemment le la (partiel 13), ainsi que certaines autres notes ne figurant pas dans la série des notes naturelles. Si nos partiels 11 et 13 ne sonnent pas juste, cela n'est pas tellement grave tant que les cors de chasse jouent entre eux une musique simple. En revanche, cela pose quelques problèmes de justesse quand ces mêmes cors jouent une musique mélodiquement plus évoluée, accompagnés par d'autres instruments dont le tempérament n'est pas basé sur les sons harmoniques. C'est à partir d'ici que se pose la question fondamentale. En effet, l'obtention de ces notes nouvelles n'est possible que par la correction de la justesse de certains partiels grâce à l'usage des « sons bouchés », c'est-à-dire la modification de la colonne d'air par l'introduction de la main dans le pavillon.

Sous prétexte que l'on ne connaissait pas le son bouché avant 1750, certains historiens prétendent pourtant que le cor était joué à cette époque sans aucun artifice, uniquement à l'aide des lèvres et du souffle. En effet, tous les témoignages picturaux d'avant 1750 tendraient à le prouver. Tous les dessins, gravures et peintures connus, nous montrent le corniste tenant le cor d'une seule main, le pavillon en l'air, comme on peut le tenir à la chasse sur un cheval, l'autre main tenant les rennes. Malheureusement, hormis ces exemples, il n'existe à notre connaissance aucun écrit de cette première moitié du XVIIIe siècle traitant de l'art de jouer le cor.

De plus, toutes les histoires du cor citent Anton Joseph Hampel (1705-1771) comme « inventeur » du son bouché et seulement vers 1750. Mais c'est bien là qu'est le point le plus important dans notre ignorance de la pratique du cor baroque : comment peut-on jouer cette musique sans l'aide

de la main dans le pavillon ? Si certains musiciens affirment qu'il ne faut en aucun cas utiliser le son bouché, aucun corniste n'est pourtant en mesure de le faire actuellement. Comment alors justifier l'existence même de cette musique ? Seulement par hypothèses, faute de témoignages précis. Une explication possible, défendue par certains, mais que nos recherches et notre pratique moderne auraient tendance à démentir, serait que les cornistes d'antan possédaient une technique d'embouchure différente de la nôtre, qui leur aurait permis de jouer toutes ces parties de cor difficiles uniquement grâce à la correction labiale.

Une autre explication serait que nos oreilles modernes, trop habituées à une certaine perfection d'intonation se refuseraient à accepter ce que les oreilles de nos ancêtres considéraient comme normal. Une troisième hypothèse, qui est la nôtre, serait qu'on aurait peut-être bien découvert les bienfaits du son bouché beaucoup plus tôt que ce que l'on dit habituellement. Ainsi, s'il était normal, à cheval, de tenir le cor de la seule main droite, on peut imaginer qu'à partir du moment où on a introduit le cor à l'orchestre, les cornistes ont dû adopter une position plus confortable, se servant probablement des deux mains. A partir de ce moment, tôt ou tard, une main baladeuse a bien dû s'aventurer dans le pavillon et s'apercevoir de l'effet acoustique.

C'est connaissant ces problèmes que les compositeurs du XVIIIe siècle ont abordé ce nouvel instrument. La première évolution que l'on fit subir à l'instrument fut de lui permettre de jouer dans plusieurs tonalités. Pour cela il a été nécessaire de demander aux facteurs de construire des cors de plusieurs dimensions correspondant aux diverses tonalités. Par la suite un système de tons de rechange permit, par l'utilisation de rallonges, de modifier la longueur de la colonne d'air et d'obtenir ainsi la possibilité de jouer en do, en ré, en fa... Mais ceci ne résolvait pas encore toutes les difficultés. Certaines modulations restaient délicates. Cela explique sans doute que dans les mouvements lents les compositeurs se soient résolus à faire taire le cor.

La chronologie de ce programme illustre bien l'évolution des audaces des compositeurs. Stölzel, par exemple, semble encore hésiter à utiliser le cor dans l'ensemble de la pièce : très vite il l'écarte, se limitant à lui confier quelques interventions ponctuelles. Par contre dans les œuvres de la génération suivante, dans les deux œuvres de Graun, l'émancipation de l'instrument est plus évidente. C'est avec un sentiment d'égalité que le cor dialogue avec le violon, y compris dans le mouvement lent. Dans le trio avec hautbois d'amour et basson, sans basse continue,

l'équilibre entre les trois instruments à vent laisse percevoir une couleur nouvelle, celle des sérénades de la fin du XVIIIe siècle.
Quant à l'*Ouverture* pour deux clarinettes et cor, il s'agit d'une composition de la fin de la vie de Handel. Bien que confiné à la basse de l'écriture, le cor joue un rôle bien équilibré avec les deux clarinettes qui trouvent ici leur première et unique utilisation par Handel.

Le concerto de Vivaldi est sans doute la plus étrange pièce de ce programme. Il fallait être doué de l'imagination du « Prete rosso » pour réaliser ce tour de force. Là, par son utilisation en paire, le cor prend sa fonction orchestrale. Si la viole d'amour est le soliste principal, il est bien évident que les deux hautbois, les deux cors et le basson ont aussi leur rôle soliste ; chaque instrument joue, tour à tour, son « solo » puis rentre dans l'ensemble pour le « tutti ».

Enfin, signalons que le cor, pendant cette première moitié du XVIIIe siècle, est encore très loin de notre cor moderne. Le pavillon est beaucoup plus petit et la perce plus étroite, ce qui lui donne une sonorité nettement plus claire que celle d'aujourd'hui. De plus, il ne connaît encore absolument rien du piston, cette invention dont on l'affublera vers les années 1815. On connaît très bien ces cors baroques, nos musées en possédant encore de très beaux exemplaires.

Claude MAURY et Jérôme LEJEUNE

Telemann, a master of invention and of knowledge

This title paraphrases a subheading of Vivaldi's opus VIII, *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Even though such a title suits a collection that contains not only the famous *Quatro Stagioni* but also the individual concerti named *La Tempesta di Mare, Il Piacere and La Caccia*, we may also well inagine that such an association of technical mastery and invention is actually even more characteristic of Telemann's work in general.

There is, as we know, a huge quantity of Telemann's chamber works. What is more, Telemann was accustomed to publish his compositions at regular intervals; these volumes were carefully structured in order not only to satisfy all possible combinations of instruments but also to provide musicians of all levels with music that would suit their talents, whether they were simple amateurs or more skilled professionals.

The *Essercizii Musici* (1739-40) belong to the publications for which Telemann had organised systematic combinations of instruments. The volume is in effect intended for the transverse flute, recorder, oboe, violin, viola da gamba and harpsichord; the composer carefully supplied a solo for each instrument and a trio with each of the others as well as a trio with obbligato harpsichord, each piece being naturally accompanied by basso continuo.

Der Getreue Music Meister or The Faithful Music Master (1728-29) was intended for musicians who were less experienced; it was published for amateurs in pamphlet form week by week over a period of two years, providing them with a series of pieces or sonatas for every type of instrument.

The renowned *Musique de table* (1733) is made up of three sets, each of these containing three sonatas (Solo, Trio and Quartet) and a Concerto as well as an Overture and a Conclusion for orchestra. This volume contains some of Telemann's best music; what is more, the composer makes a point of writing for every instrument, trumpet and horn included.

Not only the published works but also a large quantity of works that only exist in manuscript by Telemann have survived; amongst the latter are such masterpieces as the *Quartet in G minor for oboe, violin, viola da gamba and continuo*.

Stylistically Telemann belongs to the generation of the 'Goûts réunis' in which the French and the Italian styles were mingled, having demonstrated his interest and skill in mastering the two styles on several occasions. It seems, however, that it was only little by little that he became aware of new movements in Italy and France. We can see in a volume of *Sonatas in 5 parts* for 2 violins, 2 violas and continuo (1700) that Telemann was still very much a young composer attached to the German polyphonic style that was current at the end of the 17th century. The publication of the *Sonates corellisantes* for two violins and continuo in 1735 confirmed his knowledge of the style of the most emblematic of Italian violinists. In Paris himself three years later, Telemann then published a first volume of quartets that employed a typically French ensemble of flute, violin, viola da gamba and continuo.

What is most striking about Telemann's works beyond their perfect formal mastery is his complete knowledge of the various instruments and their possibilities and his realisation of the balance that results from a blending of sounds and tessituras. We should note also that he was a skilled performer on many instruments, including, as he notes in his autobiography, the trombone!

Telemann's work is also striking because of its incredible inventiveness. In total contrast to Handel or Vivaldi, who frequently plagiarised themselves by used frequently repeated formulas, Telemann conceived an astonishing quantity of compositions whose melodic skill is always new and original and which display a surprising adroitness; they charm the listener with their clear and immediate seduction.

Jérôme LEJEUNE

Georg-Philipp TELEMANN and the recorder

Two factors in particular unite to make Telemann's works lie close to a flautist's heart; the self-taught genius, as he recounts in one of his three autobiographies, had not only played the recorder but played it well from his youngest years, as well as the violin and the organ, before later mastering the oboe, the transverse flute, the chalumeau and the viola da gamba - not forgetting the double bass and the trombone!

On the other hand, he carried out his multiple duties in places where the flute was still at the centre of performance practice, notably in Leipzig, where he refounded the Collegium Musicum, with Fasch, Heinichen and Graupner amongst its members, in Hamburg, the home of Johann Schickhardt, who was also a prolific composers of sonatas, concerti, trios and quartets for recorder. At a period when this antique instrument was losing ground to the transverse flute and the violin, both instruments being better suited to the expression of the infinite diversity of the Baroque Passions; the instrument had been but recently introduced to Germany by French flautists, but Telemann nevertheless brought about its golden age by writing music for it that displayed it in the most varied combinations of instruments.

The three first CD's of this collection are in no wise an attempt at a complete recording; such a project is not only too large but also impossible for various historical and stylistic reasons that will be detailed later. We have tried our best to give an example of what an amateur recorder player could find amongst Telemann's works to satisfy his aspirations, be he from 1720 or from the XXIth century, and above all we have tried to give musical proof of Scheibe's words from 1745: *«So vocal in style, so new, so lively and above all so natural are these works by a certain Telemann, so harmonious and often so full of art also...»*

Concertos and Suite for the recorder (CD I)

The indisputable success that Telemann knew throughout his long life was probably due to his ability to arouse his listeners' interest, enchanting them with some novelty or originality, and then nattering their intelligence with several passages of cleverly-wrought writing, while at the

same time avoiding brusquely overt modemisms or the abstruse contrapuntal developments which various of his contemporaries judged as being «obscure and pedantic». To amuse and still be interesting, to move emotionally without torpor, to captivate without being wearisome, such seem to have been the ideals which guided the creation of an impressive quantity of chamber works, amongst which were nearly a hundred concerti and several hundred overtures !

Telemann himself confesses in his autobiography to having less of a taste for the concerto form than for others; here doubtless is the reason why more than half of the works of this type which have survived were not written for just one soloist, but for two, both being of equal importance; clearly this was one way of comming closer to his favorite musical form - the Trio Sonata. The extraordinary diversity of the instruments he calls upon is very revealing of his wish never to fatigue his listener, he uses the recorder three times, each time with a less than usual partner: the transverse flute, very rarely played with its distant relation; the bassoon, whose use as a solo instrument was, with the exception of the Vivaldi concerti, nothing less than exceptional at the time; and finally the viola da gamba. In the two latter cases, the solo instruments, although of strictly equal importance, pursue their musical discourse one or two octaves apart !

The composition dates for these three concerti are unknown, as is the case for most of Telemann's works: one can however think in terms of his long period in Hamburg from 1721 until his death, where he created quantities of chamber music for the Collegium Musicum, whom he conducted in their bi-weekly concerts. On the other hand, the last movement of the concerto with transverse flute points clearly to the trip to Poland which Telemanm made in 1706, where he discovered, he says, «*music of a savage beauty*». After a description of the Polish violins and bagpipes, he relates that «*at that time I wrote several large works in the style of this music—clothing them on the surface however in Italian finery...* »

The *Overture in A minor* is characteristic of Telemann's desire to affirm a judicious originality of style within a fixed form and musical language, in which he here mixes skilfiully the willinglyassumed fixed form of the French suite with the overflowing virtuosity typical of certain Italian concerti. This occurs just as much in the overture proper, where he interlaces the fast section, formally contrapuntal in style with solo passages completely Italian in their fluency, as in the following suite of dances, in which he mixes passepieds and other minuets

with movements of the Italian concerto form (*Air à l'ltalienne*). Finally, after *Les Plaisirs* and a *Réjouissance* bracing in its virtuosity, he finishes with a touch of exoticism, with a *Polonaise*, as if thus to affirm his desire for a unity constructed from contrasting musical elements. A better example of the « Goûts-réunis» by Telemann, so unjustly forgotten after his death, yet so universally praised by his contemporaries, would be indeed difficult to find.

Chamber music for recorder (CD II)

The quartet and the trio occupy a place of their own in the almost excessively large list of Telemann's works. Johann Joachim Quantz, author of the famous *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen,* states that the quartet form is «der Probierstein eines ächten Contrapunctisten», the touchstone of a true contrapuntist, and quotes Telemann's quartets as an example.

Although the two quartets recorded here have the same instrumentation, they are very different in all other respects. The quartet in F major is typical of Telemann's style; instrumental virtuosity is spurned, this for the greater elegance of the ensemble. In the composer's own words, *«My aim in this piece was an airy weightlessness; I have no desire to give offence to any virtuoso performers by saying this, for such lightness also requires master players.»*

The quartet in A minor, which is also termed a concerto, is conceived in a very different light. Marpurg (1718-1795) wrote to Telemann that «the masterpieces that have issued from your pen have long since dispelled the erroneous belief that music in the galant style is irreconcilable with the contrapuntal style», and the first three movements of this quartet bear this out. In the final allegro, however, Telemann gives proof of his knowledge (or rather his instinct, being largely self-taught) of how to deploy the various instruments. Each of the three instruments is heard in turn in a solo that perfectly displays its qualities; the flute with its precision of attack, the oboe with its resemblance to the human voice, and the violin, crowning the movement with an exceptionally long and difficult cadenza of arpeggio figures.

A typical characteristic of Telemann's is undoubtedly his remarkable aptitude for getting his music published, even going so far as to do his own engraving; he published more than forty collections, each one often containing six or twelve sonatas or other pieces. The reason for such energy is not only his desire to make his art better known, but also purely commercial. Telemann received only the modest salary of 1650 thaler a year for the enormously taxing position as Cantor in Hamburg, which he filled from 1721 until his death; a musician in the service of the Courts of Dresden or Vienna could earn 6000 thaler per year. He also had a spendthrift wife who left him, much to his relief, in 1736. We can well understand that any complementary source of income was welcome!

Three of the trios that are recorded here are to be found in the last volume of works published by Telemann, the *Essercizii Musici*. The recorder is grouped not just with the violin and the oboe, but also with the bass viol; the use of the bass viol as a solo instrument was to continue after 1750, but very rarely did it partner the flute. It is curious that, although more than a hundred trio sonatas for all types of instruments by Telemann have come down to us, only three of them are for two flutes and bass, from whichthe one entitled the *Getreue Musikmeister* is the most well-known. The Sonata in F that is recorded here is of much more classical cut and was not published in Telemann's lifetime.

The *Trio in D minor* joins the flute with the soprano viol, an instrument that was very rare in 18th century Germany. This small member of the viol family was extant at the time when the consort of viols was popular, and was to become relatively popular after 1700, but only in France. We must, however, admit that Telemann had a special love for this little remnant of the past, since as well as writing four sonatas for it with recorder, he made use of it several times in conjunction with the oboe. The trio sonata recorded here is particularly likeable, notably in the rondo finale that alternates a melancholy refrain with couplets either in virtuoso style or in a frankly popular manner. We may hear a reference in such passages to the Polish bagpipes that had so much impressed Telemann during his time in Sorau.

Frédéric de ROOS

The recorder Sonatas (CD III)

Woe to he who would even contemplate the idea, modern though it may be, of recording all of Telemann's recorder sonatas, for he is immediately confronted with many difficult choices! Of all the sonatas that could be played upon the recorder and that can be unequivocally attributed to it, both from a musicological and a technical point of view, there are only four that were written exclusively for recorder, whilst there are dozens of others that to various degrees are equally playable on the recorder, the transverse flute, the violin, the viola da gamba and even the bassoon!

Telemann's sonatas may in general be classified into three categories:

1°) The works written exclusively for recorder. This applies to the two sonatas from the *Getreue Musikmeister* and the two sonatas from the *Essercizii Musici* (Hamburg 1739-40); each of the trios or the solos from this collection allows only one possibility for instrumentation, one that may be less common or rarely used. These two sonatas make use of all the resources of the instrument; the extreme volubility of the first movement of the Sonata in C and the highly unusual if not exceptional dynamics of the affetuoso of the Sonata in D demonstrate the composer's real desire to explore the furthest possibilities of one instrument in particular. The same is true of the Sonata in F from the *Getreue Musikmeister*, which makes unusual and frequent use of the high C that lies at the extreme upper limits of the alto recorder.

2°) The works that mention the recorder as an alternative instrument. We have chosen two other sonatas that come from the *Getreue Musikmeister,* Telemann's own publication that was edited and published in sections. The sonata in F minor uses not only an unusual key for Telemann but also an unusual instrumentation; it is designated either for the recorder or the bassoon. We should nevertheless note that such an odd-seeming association of one of the lowest instruments with one of the highest is not unique; the same alternatives can be found in the quartet of Volume Two of the *Tafelmusik* (CD VI) and in his *Double Concerto* (CD I). The *Sonata in B flat* for two equal instruments offers a much more eclectic choice of instruments, with two recorders or two transverse flutes or two viole da gamba; Telemann takes care to provide all necessary

transpositions. The melodic language of these works is clearly less idiomatic and Telemann gives preference to fluidity of the melodic line rather than to pure instrumental virtuosity.

3°) The works that do not specifically mention the recorder but that nevertheless can use it as a plausible alternative in view of its tessitura, key, and melodic style. This is clearly the case with the *Sonates Méthodiques*, intended by Telemann for the violin or the transverse flute, for if we transpose them by a minor third, a practice recommended by Telemann himself in many other cases, they suit the recorder perfectly. The last sonata of this recording is, however, a different matter; it belongs to a series of six sonatas for violin that were published in Frankfurt in 1715. Although five of these sonatas are clearly intended for the violin, as can be seen from their frequent use of the G string and their range of nearly three octaves, the Sonata in G avoids using chords or the lowest string in an almost systematic manner; we seem to have here a sonata for transverse flute that has wandered into another collection, or perhaps an earlier work that has been grouped together with later compositions.

Frédéric de ROOS

Telemann in Paris (CD IV)

"*I must admit that I am a great lover of French music*", wrote Telemann to Mattheson in 1717. This statement was all to the credit of Telemann, the famous Kapellmeister and Music Director of Hamburg. In those days, European music had accepted the Italian and French styles and the time of quarrelling was past. But does this imply that everything had been fused together? On the contrary and even paradoxically, although Italy had won the greater part of the battle — her sonatas, concertos and symphonias were played everywhere — France had managed to preserve certain characteristics such as dotted rhythms and the formal structure of the ouverture.

In chamber music, France had developed the original form of the *Sonate en Quatuor*; this, with its four closely-knit parts, was not popular in Italy, where they preferred more virtuosity and a more soloistic style of expression. Telemann, whose genius never ceases to amaze, passionately loved French music and published his French-inspired *Quadri* in Hamburg in 1730. This publication quickly became known in France and the Parisian editor Le Clerc published a re-edition in 1736 under the title *Six Quartets for Violin, Flute, Viol or Cello and Bass*. Le Clerc prefaced the edition with: "*The quartets of Telemann have been so universally acclaimed, that we thought it well to give them a new edition, better printed and on better quality paper than all those which have been published up to this date. We hope that the pains we took will not only add to the beauty of this work but will also be of great use in enabling its perfect interpretation*".

Perhaps it was due to the Parisian success of these works that Telemann decided to travel to the French capital in 1737. His psalm *Deus Judicium tuum* was performed at the Concert spirituel of March 25, 1738. He met the most famous musicians of the day during the eight months he was in Paris and his quartets were played by Blavet (flute), Guignon (violin), Forqueray junior (bass viol), and Edouard (cello), of whom he was to speak with great enthusiasm in his memoirs. Confident because of his success in France, Telemann wrote six more new quartets.

The *Quadri* of this recording are divided into three types, notably Concertos, Sonatas and Baletti. Their style is French but the structure of the composition is more Italian in flavour. The

work is divided among two soprano voices (a violin and a flute), a taille (viol or cello) and bass. Telemann, always conscious of the possibilities of each instrument, wrote alternatives for the part of the viol if the part were to be played by the cello, with passages transposed lower and chords which would sound less heavy.

Musical equilibrium was thus preserved in the concertos, sonatas and ballets. It was with great imagination and skill that Telemann found a series of solutions to superpose the different voices with elegance, at the same time keeping the possibilities of each instrument in mind. The first concerto follows the form of the Concerto Grosso with several alternating sections, whereas the second concerto is in three movements — fast–slow–fast — and is more in the character of the soloist concerto.

The two sonatas remain faithful to the form most widely used in Germany in the end of the seventeenth century. As for the ballets, they are suites that are not typically French in their construction. For example, they do not have overtures, but préludes that are marked "*vitement*" and "*gaiement*". Also, they are for the most part "lighter" compositions, the Air, Rigaudon, Menuet, Réjouissance and Passepied rather than the classical dances of Allemande, Courante, Sarabande and Gigue. This is not surprising, as Telemann wished to become better known in Paris; this type of music had become very fashionable in 1730 and Telemann was well aware of it.

His initial popularity in Paris soon assured him a wide reputation; when the *Nouveaux Quatuors* were published in 1738, among the subscribers we find the names of not only Blavet, De Caix, Forqueray, Guignon, Mondonville but also Pisendel from Dresden, Fasch from Zerbst, Roman from Stockholm and Bach from Leipzig!

Flauti diversi (CD VI)

The baroque taste for unusual versions of instruments or for more usual instruments in unusual combinations forms the underlying theme to this recording.

The Quartet for recorder, two transverse flutes and basso continuo is part of the *Seconde production* of the *Musique de table*, the ambitious enterprise that Telemann had launched with such a resounding success in 1732. Mixtures of unusual instruments are quite common in Telemann's works, with concerti for chalumeau, oboe d'amore, and viola, but the bringing together of the two types of flute is highly unusual, given the number of times that it occurs in proportion to Telemann's enormous output. As was often the case when writing for the recorder, Telemann paired it with the bassoon, which is here offered as an alternative. The care brought to this quartet is manifest in the pains taken to treat each instrument according to its own character; to the same extent that the three flutes share the thematic material in strict equality in the andante, the recorder is contrasted with its 'flutes-in-law' in the vivace with an almost concertante style. One of Telemann's musical dicta is clearly relevant to this music: Give each instrument what it can comfortably play; the player will then enjoy himself, and so will you, the composer.

It will probably never be known whether Carl Heinrich or Johann Gottlieb Graun composed the concerto in F for flauto terzetto, because it is simply attributed to a Signor Graun; the importance of the two brothers' works has even today scarcely begun to be recognised, both in terms of the quality and the quantity of their work. They both made brilliant careers, principally in Berlin at the court of Frederick II and the flute naturally figures highly in the catalogue of their works, given the King's pronounced taste for the instrument. The small flauto terzetto in F is practically unknown, although Frederick II's renowned music master Quantz speaks very vaguely of the instrument in his treatise *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*.

Quantz composed one sonata for flauto dolce and flauto traverso, this a notable exception amongst the more than fifty trio sonatas in which the transverse flute is associated with instruments more in fashion in contemporary Dresden and Berlin such as the violin or the oboe.

The two instruments are here used in strictly equal manner, contrary to their use in Telemann's quartet; only their pitch ranges are different. Quantz has chosen the middle path between the sharp keys proper to the transverse flute and the flat keys more suitable to the recorder; he achieved this by choosing a key that neither helps nor hinders either instrument: C major. This sonata is even more astonishing in its relation to Quantz's works; given that he talks of all the different aspects of musical life of his time in the monumental treatise on flute-playing mentioned above, he does not once mention the recorder.

One of the most curious pieces of this recording is incontestably the C.P.E. Bach sonata for viola, bass flute, and continuo; the manuscript has been preserved in Brussels in the library of the Royal Music Conservatory and it leaves no doubt as to the work's instrumentation: the flauto basso can only be a bass recorder, an instrument abundantly represented in museum collections and often made by great instrument makers such as Bressan, Denner, and Hotteterre, but one that is totally absent from the repertoire. The work's instrumentation seems to have put more than one person in the 18th century onto the wrong track, for an anonymous hand has since replaced the words flauto basso with fagotto in the score - a decidedly mediocre alteration musically, as part-crossings are thus produced and the fine balance of the sonata is destroyed. The manuscript is very carefully annotated, with every detail of articulation present; this would seem to make it clear that this curiosity was composed neither hastily nor without forethought. The problem of the balance between the parts is resolved by the flute taking the second part; this is in contrast to the great majority of trio sonatas and the flute's lack of volume becomes decidedly less of a problem thanks to this.

The *Concerto in A minor* by Telemann is the last of a series of six for one particular combination of instruments, transverse flute with concertante harpsichord, but one that comes with a whole list of more or less convincing possible alternatives; it was thus decided to take the opportunity of enlarging the almost inexistent repertory of the voice flute, the recorder in D, which appears so often in instrumental collections. The fact that the greatest instrument makers made them, whether they were English (Bressan) or German (Denner), has only added to the problem; precisely what music did these instruments play?

The quartet by Johann Friedrich Fasch is less individual in its instrumentation, as Telemann had

also used the same forces on many occasions. However it allows us to get to know a composer who is but little known today, but whose work benefited at the time from his obvious renown, reaching from Hamburg as far as Prague and Vienna. He was in contact with the greatest composers of his time and was greatly admired by, amongst others, Telemann, C.P.E. Bach and the Dresden Court. Fasch's originality is fully expressed in the contrast of the majestic central slow movement, which is in a very dramatic style, with the other movements in a style which carefully intersperses contrapuntal elements with light and galant episodes.

Johann Christian Schickhardt's considerable success between 1710 and 1730 is proved by the great quantity of his publications; more than 30 opus numbers, of which each includes 6 or 12 sonatas. The majority of his works include a recorder, either alone or in varied combinations with other instruments, whilst his passion for the flute in combination with contemporary public taste led him to publish a series of 24 sonatas (op. 30) in all the major and minor keys, a type of 'Well-tempered Flute' entitled *The Musical Alphabet*. The six concerti for four flutes and continuo belong to the somewhat rare but not exceptional genre of pieces written for several instruments of the same tessitura: other examples are Telemann's concerti for four violins, that of Boismortier for five flutes, and that of Heinichen for four recorders. The second concerto op. 19 that was published around 1723 shows itself to be one of the most interesting of the series by virtue of the variety of its part-writing; the structure is lightened by a succession of trios with or without bass, these alternating with tutti passages. Even if his work does not cause a revolution in the history of music, Schickhardt shows nevertheless a decided melodic sense and a spontaneity of expression that are well worth the hearing.

Frédéric de ROOS

Per il corno da caccia (CD VII)

In works composed at the beginning of the 18th century, the most common way of indicating the use of the horn is with the phrase *per il corno da caccia* - for the hunting horn - and thus it would seem clear enough that the instrument to be used in these works is the hunting horn itself. However, the method of playing it poses certain problems: as with the modern hunting-horn, the instrument can play only the harmonics (partials) of its fundamental note, which itself is decided by the length of the air-column. According to the air pressure exerted and the size of the lip opening inside the instrument's mouthpiece, and with the aid of these two factors only, a skilful (and lucky) horn player can produce the following harmonic series from his instrument, if C be the fundamental note.

Harmonics 5 and 10 are a little flat, whilst harmonics 7, 11 and 13 are totally unacceptable in reference to our modern system of equal temperament. The use of the horn as a rallying instrument in the hunt has a long tradition. In France, particularly during the reign of Louis XV, the horn had a large repertoire of fanfares for the hunt as well as a certain number of pièces de divertissement; many of these fanfares are the work of the marquis of Dampierre, Master of the Hunt to Louis XV, and of André Philidor, a musician of the Grande Écurie. When composers first began to take stock of the horn's possibilities, they used it initially with reference to its original function as an instrument of the hunt; it is used thus in numerous operas and oratorios to give colour to hunting scenes - and as such it is used appropriately enough in J.S. Bach's *Jagdkantate*. What is more striking to the modern listener is the way in which composers quickly sought to exploit the horn's other possibilities. Indeed, hunting calls only use a part of the natural harmonic series; moreover the 11th harmonic, too high to be an F, gives a particular colour to these fanfares. Harmonically speaking, this sylvan music is somewhat poor, being based on continual progressions of sixths, fifths, and thirds and therefore not being able to modulate from the principal key.

The concerto by Michel Corette is indeed the only piece in this programme which restricts

itself to the harmonic language of the hunting horn, without any recourse to new notes; its principal theme is *La Choisy*, a typical fanfare in the French style and cannot help but bring to mind the area of Choisy-le-Roi, where Mansart built a castle for Mademoiselle de Montpensier and where Louis XV was a frequent guest. The two movements of this concerto are variants on this fanfare.

However, instrumental works where the horn is used in a manner so close to its origins are very rare. Composers gradually came to terms with the possibilities of the instrument and wrote a different style of music for it, using other notes than the natural harmonics. The essential difference between this 'learned' music and the music of the hunt is that this new music frequently uses the A (harmonic 13) and differentiates between F and F sharp (harmonic 11), as well as certain other notes which do not appear in the harmonic series. It is not particularly serious if the 11th and 13th harmonics do not sound perfectly in tune, in that hunting horns play simple fanfares when heard alone; problems of intonation, however, arise when these same horns play more complex music accompanied by other instruments whose tuning is not based on the harmonic series. This is the instrument's basic problem: in effect, these 'new' notes can only be obtained by correcting the tuning of certain harmonics by the use of stopped notes, i.e. the adjustment of the length of the air-column by the insertion of the hand into the bell of the instrument.

Certain musicologists state however that the horn was played at that time without any such technique, only with the use of the lips and breath-pressure, on the grounds that the stopped-note technique was not used before 1750. Indeed, all pictorial evidence from before 1750 tends to prove this, all the known drawings, paintings, and engravings showing the horn player holding the horn with one hand, bell in the air, as he would hold it on horseback in the hunt, the other hand holding the reins. Apart from these examples, there unfortunately exists no text from the first half of the 18th century which deals with horn performance practice. What is more, all histories of the horn state that Anton Joseph Hampel (1705-1771) invented the stopped-note technique only around 1750. Given, however, the current lack of knowledge of baroque horn techniques, the most important problem that remains is how this music can be played without the help of the hand in the bell of the instrument. If it is accepted that stopped notes should not be used under any circumstances, then no player today is capable of playing this music. Detailed

contemporary evidence being unavailable, there are three theories which can justify this music's existence. The first possible explanation, accepted by some but not really plausible in the light of modern research and performance practice, would be that horn players of those times used a lip technique different from that of today; this could have enabled them to play these difficult parts solely through modifications of lip pressure. A second explanation would be that our modern system of equal temperament has so conditioned our hearing that we cannot accept what contemporary listeners might have considered to be normal. A third explanation is that the benefits of the stopped-note technique were discovered much sooner that is generally thought. Given that it was normal when on horseback to hold the horn with the right hand alone, it can be imagined that from the moment when the horn was brought into the orchestra, the horn players then adopted a more comfortable position, probably using both hands. From this moment, it could only have been a matter of time before horn players began to experiment with the effects produced by the insertion of a wandering hand into the bell of the instrument.

The composers of the 18th century had an extensive knowledge of the instrument's problems when they began to make use of it. The first development that was introduced was the possibility of playing in several keys; for this it was necessary for the makers to build horns in different sizes that corresponded to the various keys, whilst a later system of extensions or crooks allowed the length of the air column to be changed and thus brought about the possibility of playing in C, D and F. Other difficulties, however, remained to be solved and certain modulations remained problematical; this is almost certainly our explanation of why composers never used the horn in slow movements.

The time-span of the works in this programme provides a clear illustration of the developments brought about by composers who disregarded the restrictions of the harmonic series. Stölzel, for example, seems to hesitate to use the horn in the full ensemble for his work; he puts it very quickly to one side, restricting it to a few punctuating rhythmic interventions. The liberation of the instrument is much more evident in the music of the next generation, as can be seen in the two works by Graun. The horn dialogues freely with the violin, even in the slow movement; in the trio with oboe d'amore and bassoon without basso continuo, the timbre of the wind serenades of the end of the 18th century is prefigured in the balance between the three wind instruments.

The *Overture* for 2 clarinets and horn is one of Handel's last works; the horn, although restricted to the bass line, plays a well-balanced role with the two clarinets - here used by Handel for the first and only time.

The concerto by Vivaldi is certainly the most unusual piece in the programme; a tour de force of such a combination of instruments could not have been brought off by anyone else than il prete rosso. Here the horns function as real orchestral instruments being used as a pair; even though the viola d'amore is the principal soloist, it is clear that the two oboes, the two horns and the bassoon have also their moments of glory — each instrument plays its solo in turn and then returns to the ensemble for the tutti.

In conclusion, we should note that the horn during the first half of the 18th century was still very far from being the instrument that we know today. The bell is much smaller and the bore narrower; this gives a significantly clearer sound than today's horn, as does the contemporary mouthpiece. Piston valves were entirely unknown, only being fitted to the horn around 1815. Many museums possess very fine examples of the baroque horn, so these instruments are no longer unknown and unfamiliar.

Claude MAURY and Jerome LEJEUNE
English translations by Peter LOCKWOOD

Telemann, ein Meister des Einfallsreichtums und des Gelehrsamkeit

Unter dieser Überschrift ist eine Paraphrase des Titels von Vivaldis Opus VIII versteckt, der *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* lautet und sehr gut zu dem Band passt, der außer den berühmten *Quatro stagioni* auch die Konzerte *La tempesta di mare, Il piacere* und *La caccia* enthält. Man könnte ihn aber ebenso gut auf das gesamte Werk Telemanns anwenden, für das nämlich die Verbindung von Können und Einfallsreichtum charakteristisch ist!

Bekanntlich ist das kammermusikalische Schaffen Telemanns sehr reichhaltig. Außerdem hatte Telemann die Gewohnheit, seine Kompositionen regelmäßig zu veröffentlichen, wobei er oft mit großem Ordnungssinn vorgegangen ist und einerseits alle möglichen Zusammenstellungen verschiedener Instrumente ausnutzen wollte, doch auch darauf bedacht war, Musikern mit verschiedenem Können Kompositionen zur Verfügung zu stellen, die ebenso den Fähigkeiten einfacher Amateurmusiker als auch geschickteren Interpreten entsprechen können.

Die *Essercizii Musici* (1739-40) gehören zu jenen Veröffentlichungen, bei denen Telemann die Zusammenstellung verschiedener Instrumente sehr systematisch organisiert hat. Diese Kammermusiksammlung ist für folgende Instrumente gedacht: Querflöte, Blockflöte, Oboe, Geige, Bassgambe und Cembalo; der Autor sah vorsorglich für jedes Instrument ein Solo vor, doch auch ein Trio mit jedem der anderen Instrumente sowie ein Trio mit obligatem Cembalo, wobei jedes Stück selbstverständlich vom Basso continuo begleitet wird.

An weniger versierte Musiker wendet sich der *Getreue Music Meister* (1728-29). Jede Woche wurde davon ein Blatt veröffentlicht, so dass sich die Musikliebhaber zwei Jahre lang mit einer ganzen Reihe von Stücken oder Sonaten für die verschiedensten Instrumente auseinandersetzen konnten.

Was die berühmte *Musique de table* (1733) betrifft, so enthält sie drei "Produktionen", von der jede drei Sonaten (in Solo-, Trio- und Quartettform), ein Concerto sowie eine Ouvertüre und ein Orchesterschlussstück enthält. In diesem Band findet man bekanntlich einige der schönsten Kompositionen Telemanns. Und auch in dieser Tafelmusik bemüht sich der Komponist, alle Instrumente zur Geltung zu bringen, darunter auch die Trompete und das Horn!

Neben den veröffentlichten Werken gibt es auch noch zahlreiche Kompositionen, die bis heute nur als Manuskript vorhanden sind. Darunter befinden sich wahrhafte Meisterwerke wie etwa das *Quartett in g-Moll* für Oboe, Geige, Bassgambe und Basso continuo (CD V).

Was den Stil betrifft, so gehört Telemann zur Generation der "Goûts réunis" (vereinigten Geschmacksrichtungen), bei denen sich der italienische und der französische Stil verbinden. Telemann hat bei mehreren Gelegenheiten sein Interesse und seine Kompetenz hinsichtlich der Beherrschung aller Stile unter Beweis gestellt. Doch scheint es, dass er von den Neuheiten Italiens und Frankreichs erst nach und nach Kenntnis genommen hat. In einem Sonatenband für fünf Instrumente (2 Geigen, 2 Bratschen und Basso continuo), der gegen 1700 geschrieben wurde, entdecken wir nämlich einen jungen Komponisten, der der deutschen polyphonischen Stile des ausgehenden XVII. Jahrhunderts noch sehr verbunden ist. Im Jahre 1735 bestätigt die Veröffentlichung der *Sonates corellisantes* (für zwei Geigen und Basso continuo), dass er unterdessen die Musik des bedeutendsten italienischen Geigers vollkommen beherrscht. Drei Jahre später veröffentlicht er anlässlich eines Aufenthalts in Paris einen ersten Quartettband für eine typisch französische Besetzung (Flöte, Geige, Gambe und Basso continuo).

Neben seiner vollkommenen Beherrschung der Formen und des Satzes ist bei Telemann besonders auffallend, wie ausgezeichnet er die Instrumente und ihre Möglichkeiten kennt sowie das Gleichgewicht, das aus der Mischung ihrer Timbres und Tonlagen entsteht. Dazu muss gesagt werden, dass Telemann selbst ein großer Virtuose auf vielen dieser Instrumente war, und das sogar, wie er in seiner Autobiographie sagt, auf der Posaune!

Telemanns Werk sticht aber auch durch seinen unglaublichen Einfallsreichtum hervor. Im Gegensatz zu Händel und Vivaldi, die sich ehrlich gesagt oft selbst kopiert und Melodien immer wieder verwendet haben, erschuf Telemann eine erstaunliche Anzahl an Kompositionen, bei denen die melodische Phantasie immer neu und originell ist, von einem unglaublichen Können unterstützt wird und so den Zuhörer durch ihren unmittelbaren, offensichtlichen Charme für sich einnimmt.

Jérôme LEJEUNE

Georg Philipp TELEMANN und die Blockföte

Im Werk Telemanns treffen zwei besondere Elemente aufeinander und machen es bei den Flötenspielern besonders beliebt : dieser geniale Autodidakt, wie wir aus einer seiner drei Autobiographien erfahren, spielte selbst seit seiner frühesten Kindheit Blockflöte (und er geht sogar so weit, dieses Spiel „virtuos“ zu nennen !), außerdem Geige und Orgel, bevor er später Oboe, Querflöte, Chalumeau und Bassgambe lernte ... den Kontrabass und die Posaune nicht zu vergessen ! Andererseits übte er zahlreiche Aktivitäten an Orten aus, an denen dieses Instrument im Zentrum des Musiklebens stand : Leipzig, wo er das Collegium Musicum, zu dessen Mitgliedern Fasch, Heinichen und Graupner zählen sollten, zu neuem Leben erweckte, und Hamburg, wo Johann Schickhardt wohnte. Alle vier waren sehr fruchtbare Komponisten von Sonaten, Concertos, Trios und Quartetten für Blockflöte. Zu einer Zeit, zu der dieses alte Instrument seine Stellung zugunsten von Rivalen verlor, die besser gewappnet waren, die unendliche Vielfalt der barocken Leidenschaften auszudrücken, wie etwa die Geige und vor allem die Querflöte, die erst seit kurzem von französischen Flötisten in Deutschland eingeführt worden war, brachte es Telemann zu seiner größten Entfaltung, indem er ihm zahlreiche Werke in den verschiedensten Klangkombinationen widmete.

Die drei erste CDs dieser Sammlung kein Versuch einer Gesamtaufnahme sein : dieses Unternehmen wäre zu weitläufig und aus mehreren geschichtlichen und stilistischen Gründen, die wir später erläutern werden, unmöglich. Wir haben versucht, ein Beispiel dafür zu geben, was ein Amateurflötenspieler im Werk Telemanns um 1720 wie im XXI. Jahrhundert finden kann, um seinen Wünschen nachzukommen, und wollten vor allem die Meinung Scheibes aus dem Jahre 1745 auf musikalischem Wege darstellen: „*So singbar, so neu und so lebhaft und überhaupt so natürlich auch die Arbeiten eines Telemann sind, so harmonisch und oftmals so künstlich sind sie auch...*“

Doppelkonzerte und Suite mit Blockflöte (CD I)

Telemann verdankt den unbestreitbaren Erfolg, den er sein Leben lang geerntet hat, wahrscheinlich seiner Fähigkeit, das Interesse seines Zuhörers zu erwecken, ihn durch einige Neuheiten und originelle Einfälle zu bezaubern, mit der kunstvollen Komposition so mancher Werkanfänge dessen Intelligenz zu schmeicheln, gleichzeitig aber allzu unvermittelte Modernismen oder gesucht kontrapunktische Durchführungen, die einige seiner Zeitgenossen als „obskur oder pedantisch“ hätten beurteilen können, zu vermeiden. Unterhalten ohne Belanglosigkeiten, rühren ohne Schwere, gefangennehmen ohne Ermüdungserscheinungen, das scheint das Ideal zu sein, das Telemann zur Komposition einer eindrucksvollen Anzahl von Kammermusikwerken, darunter etwa hundert Concertos und mehrere hundert Ouvertüren, veranlasst !

Telemann gesteht selbst in einer seiner Autobiographien, an der Form des Concertos weniger Geschmack zu finden als an anderen Formen: das ist wahrscheinlich der Grund, warum mehr als die Hälfte der uns erhaltenen Werke nicht für einen Solisten, sondern für zwei konzertante Instrumente geschrieben sind, womit sich Telemann seiner Lieblingsform annähert, und zwar : der Triosonate. Die aussergewöhnliche Vielfätigkeit der herangezogenen Instrumente verrät seine Absicht, niemals zu langweilen. Dreimal verwendet er die Blockflöte zusammen mit Instrumenten, die man am wenigsten erwarten würde die Querflöte, die gewiss fast homonym aber kaum synonym ist und äusserts selten mit ihrer entfernten Verwandten zusammenspielt; das Fagott, dessen Vervendung als Soloinstrument mit Ausnahme der Concertos Vivaldis zu dieser Zeit nichts weniger als ein Ausnahmefall ist; und schliesslich die Viola da Gamba. In den zwei letzten Fällen spielen die Soloinstrument, obwohl ihre Stimmen gleichwertig sind, ständig in einem Intervall von einer oder zwei Oktaven !

Das Kompositionsdatum der drei Concertos ist unbekannt, wie beim Grossteil von Telemanns Manuskripten: man kann jedoch an seinen langen Aufenthalt in Hamburg—von 1721 bis zu seinem Tod—denken. In dieser Zeit hat er eine Anzahl von Kammermusikwerken für das Collegium Musicum geschrieben, dessen Leitung er bei den zweimal wöchentlich stattfinden den Konzerten überhatte. Andererseits erinnert uns der letzte Satz des Konzertes mit traverso

(Querflöte) an den Aufenthalt Telemanns in Polen im Jahre 1706: er hatte dort eine Musik von „*barbarischer Schönheit*“ entdeckt. Er sagt uns übrigens, nachdem « die pölnischen Geigen und Dudelsäcke beschrieben hat, folgendes: „*Ich habe, nach der Zeit, verschiedene grosse Concerte und Trii in dieser Art geschrieben, die ich einen italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, angekleidet.*“

Die *Ouverture in a-moll* ist charakteristisch für den Wunsch Telemanns, eine achtunggebietende Originalität in einem festgesetzten Rahmen und in festgesetzt Sprache an den Tag zu legen: er mischt hier geschickt den absichtlich starren Aspekt der französischen Suite mit der überschäumenden Virtuosität gewisser italienischer Konzerte. Sowohl in der Ouverture, wo die lebhaften Stellen von klassisch kontrapunktischem Aussehen mit Solostellen, deren Zungenfertigkeit sehr italienisch ist, unterbricht, wie auch in der Suite der Tanzsätze, wor er die *Passepieds* und andere *Menuette* mit italienischen Concertosätzen mischt (*Air à Italienne*) schliesst er, nach den *Plaisirs* und ein *Réjouissance* von kräftiger Virtuosität, als wolle er seinen Willen zum musikalischen Synkretismus durch einen Hauch von Exotik mit einer *Polonaise* unterstreichen. Kann man sich von der Feder dieses zu seiner Zeit so universell gelobten und in der Folge so ungerecht vergessenen Komponisten eine bessere Illustration der „Goûts Réunis“ vorstellen ?

Kammermusik mit Blockflöte (CD II)

Im äußerst reichhaltigen Werk Telemanns nehmen das Quartett und das Trio einen eigenen Platz ein. Johann Joachim Quantz bezeichnet in seinem berühmten *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen*, die Gattung des Quartetts als *der Probierstein eines ächten Contrapunctisten* und gibt als Beispiel die Werke Telemanns an.

Die zwei Quartette unserer Aufnahme unterscheiden sich von einander sehr, obwohl sie dieselben Instrumente einsetzen; das *Quartett in F-Dur* ist für die musikalische Konzeption Telemanns typisch: die instrumentale Virtuosität wird zugunsten der Eleganz des Ganzen verschmäht. Dazu kann der Meister selbst zitiert werden: „*Hier war die Leichtigkeit mein Ziel, und in diesem Sinne hatte ich nicht die Absicht, die Herren Virtuosen zu beleidigen, denn auch die Leichtigkeit erfordert Meister*“.

Das *Quartett in a-Moll*, das übrigens den Namen «Concerto trägt, ist ganz anders angelegt. Die ersten drei Sätze zeugen von der Aussage Marpurgs (1718-1795) in einem Brief an Telemann: „die Meisterwerke von Ihrer Feder haben seit langer Zeit die falsche Meinung widerlegt, laut der die sogenannte „galante“ Kompositionsart unvereinbar mit den vom Kontrapunkt ausgeliehenen Elementen sei.“ Im letzten Allegro hingegen zeigt Telemann, was er alles über den Gebrauch der Instrumente gelernt hat (bzw. instinktiv kann, da man weiß, daß er vor allem Autodidakt war). Jedes der drei Instrumente hat eines nach dem anderen ein Solo zu spielen, das seine natürlichen Vorzüge ideal zur Geltung bringt: bei der Flöte ist es die Präzision der Einsätze, bei der Oboe die Näher zur menschlichen Stimme, und bei der Violine schließlich wird der Satz von einer Kadenz mit außergewöhnlich langen und schwierigen Arpeggios gekrönt.

Einer der hervorstechendsten Züge der Persönlichkeit Telemanns ist zweifellos seine bemerkenswerte Fähigkeit, die Verbreitung seiner Werke zu gewährleisten, wobei er auch nicht zögert, selbst für deren Druck zu sorgen: er veröffentlichte mehr als vierzig Werke, von denen jedes oft sechs oder zwölf Sonaten oder andere Stücke enthielt. Die Gründe für diese Dynamik sind übrigens nicht nur im Wunsch zu suchen, seine Kunst in der Welt bekannt zu machen, sondern auch in einer rein kommerziellen Absicht. Es ist bekannt, daß ihm

aufgrund seines bescheidenen Gehalts (1650 Taler pro Jahr für seine äußerst anstrengende Stellung als Kantor in Hamburg, die er von 1721 bis zu seinem Tod einnahm, während ein Musikerposten am Hof von Wien oder Dresden 6000 Taler einbringen konnte) sowie einer verschwenderischen Frau, die ihn zu seiner großen Erleichterung im Jahre 1736 verließ, jede zusätzliche Einkommensquelle willkommen war.

Drei der Trios unserer Aufnahme stammen aus dem letzten von Telemann veröffentlichten Band. Die 1740 in Hamburg erschienenen *Essercizii Musici* sind ein anschauliches Beispiel für die ihm eigene Mischung aus Erfindungsgeist und Methode. Die Blockflöte wird hier mit der Geige und der Oboe aber auch mit der Baßgambe vereint, die bis nach 1750 als Soloinstrument, allerdings nur selten als Partner der Flöte verwendet wurde. Obwohl uns mehr als hundert Trios für alle Arten Instrumente erhalten sind, sind uns merkwürdigerweise nur mehr drei Trios für zwei Flöten und Baß überliefert, unter denen sich das sehr bekannte des *Getreuen Musikmeisters* befindet. Die hier aufgenommene *Sonate in F-Dur* ist von weit klassischerer Art und wurde von Telemann zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht.

Das Trio in d-Moll gesellt der Flöte ein—jedenfalls im Deutschland des XVIII. Jahrhunderts—ganz ungewöhnliches Instrument hinzu: die Diskantgambe. Dieser kleine Vertreter der Gambenfamilie, der zur Zeit des Consorts gängig war, erfreute sich nämlich nach 1700 nur in Frankreich einer relativen Beliebtheit. Es scheint dagegen, daß Telemann zu diesem kleinen «Survival» der Vergangenheit besondere Zuneigung hegte, denn abgesehen von vier Sonaten, in denen dieses Instrument der Blockflöte beigefügt wird, griff er noch mehrmals gemeinsam mit der Oboe darauf zurück. Die hier aufgenommene Sonate ist besonders liebenswert, vor allem das abschließende Rondo, in dem ein melancholischer Refrain mit Strophen virtuoser Art oder sogar volkstümlicher Herkunft abwechseln, wobei diese Strophen in gewisser Hinsicht an die polnischen Dudelsäcke erinnern, die den Komponisten bei seinem Aufenthalt in Sorau so beeindruckt hatten.

Blockflöte Sonaten (CD III)

Wehe dem, der mit der—übrigens ganz modernen—Idee spielt, eine Gesamtaufnahme der Sonaten für Blockflöte von Telemann herauszugeben ! Er wird sofort genötigt sein, schmerzhafte Entscheidungen zu treffen... von allen Sonaten, die auf diesem Instrument gespielt und ihm sowohl in technischer als auch in musikwissenschaftlicher Hinsicht ohne Vorbehalte zugeordnet werden können, sind nur vier ausschließlich der «Flauto dolce» gewidmet, während Dutzende andere je nachdem auch auf der Flöte, der Querflöte, der Geige, ja sogar auf der Gambe oder dem Fagott möglich sind !

Telemanns Sonaten können im Großen und Ganzen in drei Kategorien eingeteilt werden, aus denen wir auch geschöpft haben :

1. Die Werke, die der Blockflöte und keinem anderen Instrument gewidmet sind. Das ist der Fall für die zwei Sonaten der *Essercizii Musici*, jedes der Trios oder der Soli dieser Sammlung hat eine einzige Instrumentationsmöglichkeit, die manchmal nicht sehr gängig ist oder sogar ungebräuchlich. Diese beiden Sonaten nutzen übrigens alle Möglichkeiten des Instruments : sei es die äußerste Zungenfertigkeit des ersten Satzes der *Sonate in C-Dur* oder die so ungewöhnlichen, ja sogar außergewöhnlichen Nuancen des Affettuoso der *Sonate in d-Moll*, die vom ausdrücklichen Willen des Komponisten zeugen, bis an die Grenzen der Möglichkeiten eines ganz bestimmten Instruments zu gehen. Ebenso setzt die *F-Dur-Sonate* des *Getreuen Musikmeisters* in außergewöhnlicher Weise eine der höchsten Noten der Altblockflöte ein, nämlich das c.

2. Die Werke, in denen die Blockflöte als Alternative genannt wird. Wir haben zwei andere Sonaten gewählt, die aus dem berühmten Band Der *Getreue Musikmeister* stammen, den Telemann in Fortsetzungen drucken und veröffentlichen ließ. Die *Sonate in f-Moll*, einer seltenen Tonart bei Telemann, ist auch durch ihre Instrumentierung eigen: sie ist für das Fagott oder für die Blockföte bestimmt! Zu bemerken ist allerdings, dass diese Zusammenstellung eines der tiefsten Instrumente und eines der höchsten zwar eigenartig wirken kann, aber kein Einzelfall ist. Dieselbe Alternative findet sich im Quartett der *Tafelmusik, II. Produktion* (CD VI) bzw. bei der Verbindung der beiden Instrumente in einem Doppelkonzert (CD I).

Die *Sonate B-Dur* für zwei gleiche Instrumente ist in ihren Besetzungsmöglichkeiten weit eklektischer: zwei Blockflöten, aber auch zwei Querflöten oder zwei Gamben, eine Alternative, für die Telemann angibt, dass eine Transposition notwendig ist. Die instrumentale Sprache ist hier selbstverständlichweniger idiomatisch, und dem Fluss der melodischen Linie wird gegenüber der instrumentalen Virtuosität Vorrang eingeräumt.

3. Die Werke, die die Blockflöte nicht erwähnen, für die sie aber in Hinblick auf ihren Tonumfang, die Tonalität und die melodische Behandlung eine plausible Alternative darstellt. Das ist selbstverständlich für die Methodischen Sonaten der Fall, die Telemann für die Geige oder die Querflöte bestimmt, die aber, wenn man sie - was Telemann selbst in mehreren Fällen vorschlägt - um eine kleine Terz transponiert, für die Blockflöte vollkommen geeignet sind. Die letzte Sonate unserer Aufnahme ist ein Sonderfall : sie gehört zu einer Serie von sechs Violinsonaten, die 1715 in Frankfurt herausgegeben wurden. Fünf dieser Sonaten sind ganz offensichtlich für die Violine bestimmt, was der häufige Gebrauch der G-Saite oder auch der Tonumfang von etwa drei Oktaven zeigt. Die *Sonate in G-Dur* aber vermeidet fast systematisch alle Akkorde oder die tiefe Saite ; es scheint sich hier um eine Sonate für Querflöte zu handeln, die sich unter die anderen verirrt «hat, oder aber vielleicht um ein früheres Werk, das mit neuen Kompositionen veröffentlicht wurde.»

Frédéric de ROOS

Telemann im Paris (CD IV)

„*Ich bin ein großer Verehrer der französischen Musik, das muss ich gestehen*“, schrieb Telemann im Jahre 1717 an Mattheson. Dieses Geständnis gereicht dem berühmten Kapellmeister und Musikdirektor von Hamburg zur Ehre. Freilich hatte der europäische Musikstil zu dieser Zeit die italienischen und französischen Prinzipien bereits gut assimiliert. Die Periode der Streitigkeiten war vergessen. Aber bedeutet das, dass alle Richtungen miteinander verschmolzen waren? Ganz im Gegenteil: Wenn auch Italien den Großteil der Auseinandersetzung gewonnen hatte (man spielte überall Sonaten, Concertos und Sinfonias), so war es Frankreich paradoxerweise gelungen, gewisse Charakteristika wie die punktierten Rhythmen und die Struktur der Ouvertüre zu erhalten.

Im Bereich der Kammermusik hat Frankreich das so eigenartige Prinzip der „Sonate en quatuor“ (Sonate in Quartettbesetzung) entwickelt, die mit ihrer die vier Parts gleich begünstigenden Zusammenstellung in Italien kein Echo gefunden hatte, denn dort gab man einem mehr veräußerlichten, virtuoseren, in Wahrheit solistischeren Ausdruck den Vorzug. Telemann, von dessen Talent man fortlaufend neue Facetten entdeckt, hatte eine Leidenschaft für die französische Musik. So widmete er dieser typisch französischen Besetzung seinen Band der *Quadri*, den er 1730 in Hamburg herausgab. Diese Ausgabe wurde sehr schnell in Frankreich bekannt, wo der Pariser Verleger Le Clerc im Jahre 1736 für eine neue Ausgabe sorgte, und zwar unter dem Titel: *Six Quatuors a Viollon, Flute, Viole ou Violon de Celle et Basse continue* (Sechs Quartette für Geige, Flöte, Gambe oder Cello und Basso continuo), zu dem er Folgendes hinzufügte: „*Die Quartette von Tellement (sic) sind so generell gelobt worden, dass wir glauben, dem Publikum Freude zu bereiten, wenn wir eine neue Ausgabe vorlegen, die auf besserem Papier und besser gedruckt ist als alle bisher erschienenen. Wir hoffen, dass die darauf verwendete Sorgfalt, nicht nur der Schönheit dieses Werkes entspricht, sondern auch sehr nützlich für seine perfekte Aufführung sein wird.*“

Vielleicht hatte Telemann von diesem Pariser Erfolg gehört, als er sich 1737 dazu entschloss, eine Reise in die französische Hauptstadt zu unternehmen. Am 25. März 1738 wurde sein Psalm *Deus judicium tuum* beim „Concert spirituel“ aufgeführt. In der relativ kurzen Zeit von acht Monaten, die Telemann in Paris verbrachte, hatte er Gelegenheit, die zu diesem Zeitpunkt berühmtesten Musiker zu treffen. Seine Quartette wurden von Blavet (Flöte), Guignon (Geige), Forqueray Sohn (Bassgambe) und Edouard (Cello) gespielt, von denen er in seinen Memoiren mit Begeisterung berichtete. Bestärkt durch den Erfolg, veröffentlichte er während seines Aufenthalts in Paris sechs neue Quartette, *Six Nouveaux Quatuors*.

Die *Quadri* dieser Aufnahme sind in drei Formen aufgeteilt: Concertos, Sonaten und Balletti! Die Besetzung ist französisch, aber die Formen sind eher ita1ienisch. Der Satz besteht aus zwei „Oberstimmen“, einer Geige und einer Querflote, einer „Taille“ (Tenorstimme), Gambe oder Cello, und einem Basso continuo. Telemann, der seine Aufmerksamkeit immer auf die instrumentalen Möglichkeiten richtet, schlägt gewisse Änderungen im Gambenpart vor, sollte dieser von einem Cello übernommen werden: Es handelt sich z.B. an gewissen Stellen, die für ein Cello zu hoch sind, um Transpositionen nach unten sowie um Erleichterungen von gewissen Akkorden, die auf dem Cello unmöglich sind. Ob es sich um Concertos, Sonaten oder Bal1etti handelt, die Ausgewogenheit der vier Stimmen bleibt gleich. Großen Einfallsreichtum beweist der Komponist mit einer ganzen Reihe von Lösungen, die ihm helfen, die verschiedenen Stimmen elegant übereinander zu setzen, indem er mit großem Können die Möglichkeiten jedes Instruments ausnutzt.

Das erste Konzert folgt der Aufteilung des „Concerto Grosso“ in verschiedene abwechselnde Abschnitte, während sich das zweite Concerto in den drei Sätzen Vif - Lent - vif (Lebhaft – Langsam - Lebhaft) dem Geist des solistischen Konzerts annähert.

Die beiden Sonaten bleiben dem in Deutschland zu dieser Zeit am häufigsten eingesetzten Schema des ausgehenden 17. Jahrhunderts treu. Was die „Balletti“ betrifft, so handelt es sich um Tanzsuiten, die in ihrem Aufbau nicht typisch „französisch“ sind: Einerseits findet man darin

keine Ouvertüren sondern „Préludes“ (mit der Bemerkung „Vitement et Gaiement“ - schnell und fröhlich), andererseits an Stelle der geordneten klassischen Tänze (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) eine Mehrzahl leichterer Stücke wie „Air, Rigaudon, Menuet, Rejouissance, Passepied...“ Das ist allerdings für einen Komponisten, der in Paris besser bekannt werden möchte, nicht erstaunlich. Im Jahre 1730 waren diese galanten Stücke sehr in Mode gekommen, und Telemann wusste davon!

Dieser erste große Pariser Erfolg brachte ihm einen bedeutenden Ruf ein: So findet man im Jahre 1738 anlässlich der Veröffentlichung der „Nouveaux Quatuors“ unter den 200 Subskribenten die Namen Blavet, De Caix, Forqueray, Guignon, Mondonville, aber auch Pisendel aus Dresden, Fasch aus Zerbst, Roman aus Stockholm und Bach aus Leipzig!

Jérôme LEJEUNE

Flauti diversi (CD VI)

Der barocke Geschmack für besondere Instrumente oder auch für geläufige, die in ungewohnten Kombinationen verwendet werden, bildet den Leitfaden unserer Aufnahme.

Das *Quartett für Blockflöte, zwei Querflöten und Bass* gehört zur zweiten «Production» der *Musique de table*, diesem ehrgeizigen Projekt, das Telemann 1732 mit aufsehenerregendem Erfolg begonnen hat. Die Zusammenstellungen besonderer Instrumente sind im Werk Telemanns ziemlich gängig (man denke an seine Konzerte für Chalumeaux, Oboe d'amore oder Bratsche) aber im Vergleich zu den gigantischen Ausmaßen seines Schaffens stellt die Vereinigung der beiden Flötentypen einen Ausnahmefall dar. Wie so oft bei Telemann verbindet der Komponist auch hier die Blockflöte mit dem Fagott, das als Alternative angeboten wird. Die dabei aufgewendete Sorgfalt kommt darin zum Ausdruck, dass sich der Komponist die Mühe gibt, jedes Instrument seinem Charakter entsprechend zu behandeln: Zeitweise teilen sich die drei Flöten das Themenmaterial gleichmäßig auf (Andante), dann wieder wird die Blockflöte in einem fast konzertanten Stil ihren beiden Kolleginnen entgegengesetzt (Vivace). Man findet in der Komposition folgenden Leitgedanken Telemanns wieder: „*Gieb jedem Instrument das was es leyden kann; so hat der Spieler Lust, du hast Vergnügen dran*."

Wir werden wohl nie wissen, wer das Concerto für „Flauto terzetto" geschrieben hat, Carl Heinrich oder Johann Gottlieb Graun, da es einfach dem „Signor Graun" zugeschrieben wird. Die Bedeutung des Werkes der beiden Brüder wird, sowohl was die Qualität als auch was die Quantität betrifft, erst heute langsam anerkannt. Beide haben eine glänzende Karriere gemacht, und zwar hauptsächlich in Berlin im Dienst König Friedrichs II. Die Flöte nimmt selbstverständlich mit Rücksicht auf die ausgeprägte Neigung des Königs zu diesem Instrument im Katalog ihrer Werke einen bedeutenden Platz ein. Die kleine „Flauto terzetto" in F hingegen ist ihrerseits ein Ausnahmefall. Quantz, der berühmte Lehrer Friedrichs II, spricht davon sehr vage in seiner Abhandlung *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*.

Derselbe Quantz hat uns eine Sonate für «Flauto dolce» und «Flauto traverso» hinterlassen, die eine bemerkenswerte Ausnahme inmitten von fünfzig Triosonaten darstellt, in denen sich die Querflöte zu Instrumenten gesellt, die damals in Dresdner und Berliner Kreisen mehr in Mode waren, nämlich zur Geige oder zur Oboe. Die beiden Instrumente werden hier im Gegensatz zu Telemanns Quartett völlig gleichwertig eingesetzt; nur der Ambitus ist verschieden. Es ist amüsant festzustellen, dass Quantz zwischen den Kreuztonarten, die für die Querflöte selten sind, und den b-Tonarten, die für die Blockflöte häufig sind, den Mittelweg wählt, der weder die eine noch die andere benachteiligt (oder begünstigt!): C-Dur. Diese Sonate ist umso erstaunlicher im Werk von Quantz, als er in seiner monumentalen Abhandlung „Versuch...“ von allen Aspekten des Musiklebens seiner Zeit spricht, ohne dabei auch nur ein einziges Mal die Blockflöte zu erwähnen!

Eines der merkwürdigsten Werke unserer Aufnahme ist zweifelsohne C.P.E. Bachs *Sonate für Bratsche, Bassflöte und Continuo*. Das in Brüssel aufbewahrte Manuskript (Konservatoriumsbibliothek) lässt keinen Zweifel aufkommen, was die instrumentale Bestimmung des Werkes betrifft: Bei „Flauto basso“ kann es sich nur um eine Bassblockflöte handeln, ein Instrument, das in den Sammlungen der Museen ziemlich zahlreich vertreten ist und oft von den größten Instrumentenbauern (wie Bressan, Denner, Hotteterre...) hergestellt wurde, aber völlig im Repertoire fehlt. Diese Instrumentierung war übrigens im 18. Jh. bereits verwirrend, da eine anonyme Hand später die Worte „Flauto basso“ auf der Partitur durch „Fagotto“ ersetzt hat..., was übrigens ein schwacher musikalischer Vorschlag ist, der Stimmkreuzungen mit sich bringt und das schöne Gleichgewicht der Sonate zerstört. Das Manuskript ist sehr sorgsam mit jedem Artikulationsdetail aufgeschrieben, wodurch die Möglichkeit auszuschließen ist, dass diese „Kuriosität“ in aller Eile „auf einer Tischecke“ komponiert wurde... Die problematische klangliche Ausgeglichenheit wird dadurch ermöglicht, dass die Flöte hier – im Gegensatz zu den meisten Triosonaten – die zweite Stimme spielt, wo ihr schwaches Volumen weit weniger stört.

Das *Konzert in a-Moll* ist das letzte einer Serie von sechs, die von Telemann für eine besondere

Besetzung komponiert wurden: Querflöte mit konzertantem Cembalo (sowie eine ganze Reihe von mehr oder weniger überzeugenden Alternativen). Wir haben darin die Gelegenheit gesehen, das fast vollkommen fehlende Repertoire der „Flûte de voix“ zu bereichern, einer D-Blockflote, die in den Instrumentensammlungen sehr häufig ist. Die größten Instrumentenbauer, die solche Flöten herstellten, trugen sowohl in England (Bressan) als auch in Deutschland (Denner) gleichzeitig zu ihrem Geheimnis bei: Was wurde auf diesen Flöten gespielt?

Das Quartett von Johann Friedrich Fasch ist weniger außergewöhnlich in seiner Instrumentierung: Telemann hat dieselbe mehrere Male vorteilhaft benutzt. Es besitzt jedoch die gute Eigenschaft, einen heute wenig bekannten Komponisten vorzustellen, dessen Werk zu seinen Lebzeiten von Hamburg bis Prag und Wien einen großen Ruf genoss. Fasch stand mit den bedeutendsten Komponisten seiner Zeit in Verbindung und wurde von einigen davon—wie Telemann, C.P.E. Bach, dem Dresdner Hof usw.—sehr bewundert: Die Originalität Faschs kommt im Kontrast des majestätischen, zentralen Graves (von sehr theatralischem Geschmack) zu den anderen Sätzen zum Ausdruck, in denen kontrapunktische Elemente sorgfältig mit leichteren und galanteren Episoden abwechseln.

Der bedeutende Erfolg Johann Christian Schickhardts (1710-1730) wird durch die Reichhaltigkeit seiner Veröffentlichungen bewiesen: mehr als 30 Opusnummern, von denen jede 6 bis 12 Sonaten umfasst. In den meisten seiner Werke gibt es zumindest eine Blockflöte alleine oder zusammen mit anderen Instrumenten in verschiedenen Kombinationen. Seine Leidenschaft für die Flöte sowie der Publikumsgeschmack veranlassen ihn, eine Serie von 24 Sonaten (op. 30) in allen Dur—und Molltonarten zu veröffentlichen, eine Art von „Wohltemperierter Flöte“, *Musikalphabet* genannt. Die sechs Konzerte für vier Flöten und Bass gehören der wenig verbreiteten aber nicht einzigartigen Kategorie der Stücke für mehrere Instrumente der gleichen Stimmlage an: Man kann hier an die Konzerte Telemanns für vier Geigen denken oder an die Boismotiers für fünf Flöten oder an die Heinichens für vier Blockflöten. Das zweite Konzert von Opus 19, das 1723 herausgegeben wurde, ist durch seine Mannigfaltigkeit der Stimmkombinationen eines der interessantesten der Serie. Die Struktur ist locker dank

der Aufeinanderfolge von Trios mit oder ohne Bass, die mit Tuttis abwechseln. Wenn auch sein Werk die Musikgeschichte nicht revolutioniert, so zeigt Schickhardt dennoch einerseits einen starken Sinn für die Melodie und andererseits Spontaneität im Ausdruck, wodurch er es verdient, dass man ihm Gehör schenkt.

Frédéric de ROOS

Per il corno da caccia (CV VII)

„Per il corno da caccia“ (Für Jagdhorn) ist die geläufigste Art, in der in den Kompositionen des beginnenden 18. Jahrhunderts der Gebrauch des Horns erwähnt wird. Es scheint ziemlich eindeutig, dass das in diesen kunstvollen Kompositionen verwendete Instrument mit dem der Jagd identisch ist. Die Art es zu spielen bringt allerdings gewisse Probleme mit sich. Wie beim modernen Jagdhorn wird auch beim barocken Horn das Spiel vor allem durch die Berücksichtigung der Teiltöne seines Grundtons bestimmt, welcher seinerseits von der Länge der Luftsäule abhängt. Je nach dem Druck der Luft und der Öffnung der Lippen im Inneren des Mundstückes—und zwar ausschließlich dank dieser zwei Elemente—kann ein geschickter Hornist (wenn er Glück hat) mit seinem Instrument die Serie der folgenden Teiltöne hervorbringen (wobei er C als Grundton annimmt):

Die Teiltöne 5 und 10 klingen ein bisschen zu tief, die Teiltöne 7, 11 und 13 sind aber in Hinblick auf unsere temperierte, moderne Tonleiter völlig inakzeptabel. Der Gebrauch des Horns als Rufinstrument bei der Jagd geht auf eine lange Tradition zurück. In Frankreich gab es ganz besonders unter der Regierung Ludwigs XV. für das Horn ein ganzes Repertoire von speziellen Jagdfanfaren sowie gewisse Unterhaltungsstücke; sehr viele dieser Fanfaren sind Werke des marquis de Dampierre, Kommandant der Parforcejagd Ludwig XV., und André Philidors, Musiker der „Grande Écurie“. Als die Komponisten begannen, sich für das Horn zu interessieren, benutzten sie es zunächst in Beziehung zu seiner ursprünglichen Funktion bei der Jagd. So wird es in zahlreichen Opern und Oratorien verwendet, um Jagdszenen auf typische Weise zu illustrieren. Nichts ist selbstverständlicher als es in Werken wie der berühmten *Jagdkantate* Bachs wiederzufinden! Dem Zuhörer fällt aber auf, dass die Komponisten sehr bald versuchen, dem Horn andere Möglichkeiten zu erschließen. Die Jagdfanfaren benutzen nämlich nur einen Teil der Naturtonreihe; außerdem verleiht der Teilton 11, der zu hoch ist, um ein F

zu sein, diesen Signalen eine eigentümliche Färbung. Vom Standpunkt der Harmonie aus bleibt diese weidmännische Musik ziemlich ärmlich, da sie auf der fortwährenden Aufeinanderfolge von Sexten, Quinten, Terzen und deren Umkehrungen aufbaut, ohne sich von der Haupttonart entfernen zu können.

Das Konzert von Michel Corrette ist übrigens das einzige Stück dieses Programms, das die Sprache des Jagdhorns völlig beibehält, ohne neue Noten zu verwenden; sein Thema *La Choisy*, eine typische Fanfare französischen Stils, soll das Gut in Choisy-le-Roi darstellen, wo Mansart ein Schloss für Mademoiselle de Montpensier erbaute und Ludwig XV. sich gerne aufhielt. Die zwei schnellen Sätze dieses Konzertes sind Variationen über das Thema dieser Fanfare. Instrumentalwerke, in denen das Horn in einer seinem Ursprung so ähnlichen Weise verwendet wird, sind allerdings sehr selten. Nach und nach schreiben die Komponisten eine neuartige Musik für das Horn, indem sie andere als die Naturtöne hinzuziehen. Der Hauptunterschied zwischen dieser „Kunstmusik“ und der Jagdmusik liegt darin, dass die neue Musik zwischen dem F und dem Fis (Teilton 11) unterscheidet und oft das A (Teilton 13) sowie auch einige andere Noten, die nicht zu der Naturtonskala gehören, verwendet. Wenn unsere Teiltöne 11 und 13 auch nicht rein klingen, so ist das nicht sehr schlimm, solange die Jagdhörner untereinander eine einfache Musik spielen. Jedoch ergeben sich einige Intonationsprobleme, wenn die gleichen Hörner eine melodisch kompliziertere Musik spielen und von anderen Instrumenten begleitet werden, deren Temperatur nicht auf den harmonischen Tönen aufbaut.

Dieses Problem setzt den Grundstein für unsere Fragestellung. Es ist tatsächlich nur dann möglich, diese neuen Noten zu spielen, wenn man die Reinheit gewisser Teiltöne korrigiert, indem man «Stopftöne» benutzt, das heißt die Luftsäule durch Einführen der Hand in den Schalltrichter verändert. Gewisse Theoretiker behaupten jedoch unter dem Vorwand, man hätte Stopftöne nicht vor 1750 gekannt, dass das Horn zu dieser Zeit ohne alle Hilfsmittel gespielt wurde, nur mit Lippen und Atem. Tatsächlich scheinen die bildlichen Darstellungen vor 1750 darauf hinzudeuten. Alle bekannten Zeichnungen, Stiche und Malereien zeigen uns den Hornisten, wie er das Horn in einer einzigen Hand hält, während der Schalltrichter in die

Höhe zeigt, wie man eben auf der Jagd auf einem Pferd sitzend mit der einen Hand das Horn, mit der anderen die Zügel hält. Außer diesen Beispielen gibt es unseres Wissens leider keine Schriftquellen aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, die von der Kunst, das Horn zu blasen, handeln.

Außerdem erwähnen alle geschichtlichen Werke über das Horn Anton Joseph Hampel (1705-1771) als den Erfinder des Stopftons, und zwar erst um 1750. Hier aber liegt der wichtigste Punkt unseres Unwissens über das Hornspiel in der Barockzeit: Wie kann man diese Musik spielen ohne Hilfe der Hand im Schalltrichter? Wenn einige Musiker behaupten, dass man den Stopfton keinesfalls benutzen darf, so ist jedenfalls heute kein Hornist fähig, ohne ihn auszukommen. Wie kann man also die Existenz dieser Musik rechtfertigen? Auf Grund des Mangels an genauen Zeugnissen nur durch Hypothesen. Eine von manchen vertretene mögliche Erklärung, die jedoch durch unsere Forschungen und unsere moderne Praxis eher widerlegt wird, wäre die, dass die damaligen Hornisten eine von der unseren verschiedene Ansatztechnik besaßen, die es ihnen erlaubte, all diese schwierigen Hornpartien nur dank eines Lippenausgleichs zu spielen. Eine andere Erklärung nimmt an, dass unsere modernen Ohren, die zu sehr eine gewisse „Perfektion“ in der Intonation gewohnt sind, sich weigern zu akzeptieren, was die Ohren unserer Vorfahren als normal empfanden. Eine dritte Hypothese — die unsere — mutmaßt, dass man möglicherweise die Vorteile des Stopftones weit früher entdeckt habe als man gewöhnlich annimmt. Wenn es nämlich normal ist, auf einem Pferd das Horn nur mit der rechten Hand zu halten, so kann man sich vorstellen, dass die Hornisten eine bequemere Haltung eingenommen und sich wahrscheinlich beider Hände bedient haben, sobald das Horn in ein Orchester integriert wurde. Von diesem Augenblick an hat sich sicher früher oder später eine freie Hand in den Schalltrichter verirrt, worauf der Spieler den akustischen Effekt bemerkt hat.

Die Komponisten des18. Jahrhunderts sind im Bewusstsein dieser Probleme an das neue Instrument herangegangen. Die erste Entwicklung, die das Instrument durchmachte, erlaubte den Musikern, in mehreren Tonarten zu spielen. Dazu war es nötig, die Fabrikanten zu bitten, Hörner verschiedener Größen - je nach unterschiedlicher Tonart – herzustellen. In der Folge

ermöglichte ein System von „Austauschtönen“ die Veränderung der Luftsäulenlänge und schuf so die Möglichkeit, in C-, D- oder F-Dur zu spielen... Aber das löste noch nicht alle Probleme; einige Modulationen waren immer noch heikel. Das erklärt zweifellos den Umstand, dass die Komponisten sich damit abgefunden haben, das Horn während der langsamen Sätze schweigen zu lassen.

Die Chronologie dieses Programms illustriert die Entwicklung der „Gewagtheiten“ der Komponisten gut. Stölzel z.B. scheint noch zu zögern, das Horn im ganzen Werk zu benutzen: Er lässt es sehr bald beiseite und beschränkt sich darauf, ihm zwischendurch einige kurze Passagen anzuvertrauen.

In den Werken der nächsten Generation hingegen, etwa in den zwei Stücken Grauns, ist die Emanzipation des Instruments bereits offensichtlich. Das Horn steht hier mit einem Gefühl der Ebenbürtigkeit im Dialog mit der Geige, und das auch im langsamen Satz. Im Trio mit Oboe d’amore und Fagott ohne Basso continuo lässt das Gleichgewicht zwischen den drei Instrumenten eine neue Färbung erkennen: die der Serenade des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Was die *Ouvertüre für zwei Klarinetten und Horn* betrifft, so handelt es sich um ein Alterswerk Händels. Obwohl dem Horn hier die Rolle des Basses zukommt, ist sein Part gegenüber dem der zwei Klarinetten (die übrigens von Händel zum ersten und einzigen Mal in diesem Werk verwendet werden) sehr ausgeglichen.

Das Konzert von Vivaldi ist ohne Zweifel das merkwürdigste Stück dieses Programms. Um eine solche Glanzleistung zu vollbringen, war die Phantasie des „roten Priesters“ vonnöten. Hier hat das Horn durch seine paarweise Benutzung eine orchestrale Funktion. Wenn auch die Viola d’amore der Hauptsolist ist, so ist es offensichtlich, dass die beiden Oboen, die zwei Hörner und das Fagott ebenfalls Solistenrollen innehaben. Jedes Instrument spielt – eines nach dem anderen – sein „Solo“ und kehrt dann für das „Tutti“ ins Ensemble zurück. Schließlich wollen wir darauf hinweisen, dass das Horn in der 1. Hälfte des 18. Jh. noch große Unterschiede zu

unserem modernen Horn aufweist. Der Schalltrichter ist viel kleiner und die Bohrung schmaler, wodurch es eine weit hellere Klangfarbe besitzt als das heutige Instrument. Außerdem gibt es noch keinerlei Ventile. Diese Erfindung kommt ihm erst 1815 zugute. Wir kennen diese barocken Hörner sehr gut, unsere Museen besitzen davon sehr schöne Exemplare.

Claude MAURY und Jérôme LEJEUNE
Übersetzung: Silvia BERUTTI-RONELT

RIC 270