



Photo Jean-Jacques David

within the traditional chamber orchestra of 5 first violins, 3 second violins, 2 violas, 2 cellos and 1 double bass: at the time of this recording the seventeen musicians performed without a conductor and worked under the artistic direction of the founder of the ensemble and solo violinist, Miguel de la Fuente.

Baroque without slipping into complacent Baroquism, this ensemble also includes many 20th century works in its repertoire (260 works of which 20 were world first performances).

Since the return of Miguel de la Fuente to his native Spain, Gilbert Petit has taken over the responsibility for the ensemble, and entrusted their future to the young German conductor Ernst Schelle, whose activity is strengthening their reputation.

Since its foundation, the Ensemble has

taken part in many concert cycles and festivals in all parts of the world.

Tours have included performances in the four corners of France and also in Spain, Egypt, Germany, Belgium, Luxembourg, Portugal and Israel. In 1989 and again in 1991, LA FOLLIA toured in Latin America (Mexico, Panama, Ecuador, Colombia, Bolivia, Chile, Argentina, Brazil, Paraguay) where the warmth of the welcome they were given could be classified as triumphant.

The Ensemble has collaborated with many prestigious soloists: Jean-Pierre Rampal, Paul Tortelier, Marie-Claire Alain, Arthur Grumiaux, Pierre Amoyal, Marielle Nordmann, Patrice Fontanarosa, Ivry Gitlis, Maurice André, Narciso Yepes....

It has made 35 recordings for French and foreign television and radio and 11 for discs.



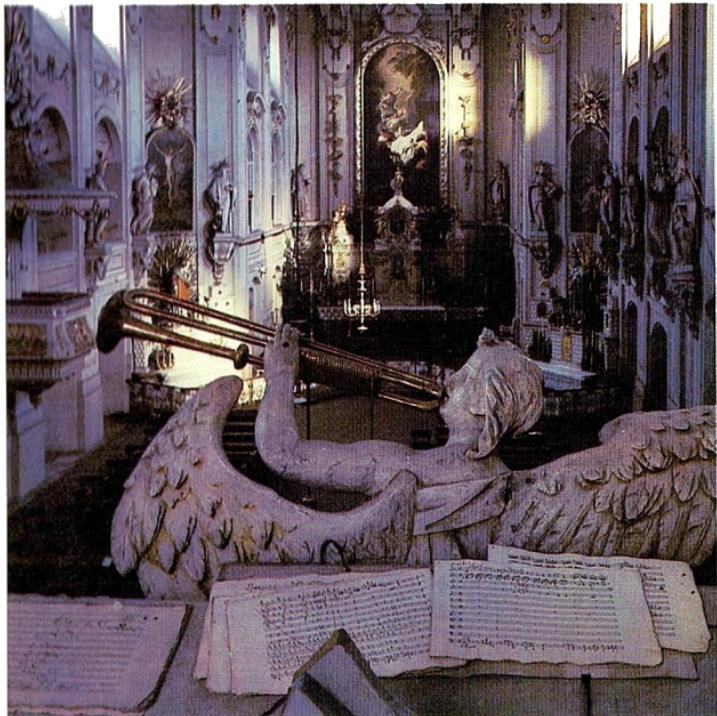
ARN 68180

# CONCERTOS POUR UNE, DEUX, TROIS TROMPETTES

A. VIVALDI • G. BONONCINI  
E. MANFREDINI • J.M. MOLTER • G. Ph. TELEMANN

ENSEMBLE INSTRUMENTAL "LA FOLLIA"

Direction : MIGUEL DE LA FUENTE





Gravure à l'eau-forte par Chataigner

**L**a trompette, omniprésente dans notre langage, est fille de nature. Son origine remonte au déluge. Corne, coquillage ou tube végétal, avant même que, travaillée, perfectionnée, elle tende au 14<sup>e</sup> siècle vers la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, elle a signalé tous les événements de l'Histoire et, même peut-être, pourquoi pas, de la préhistoire. Célébrée dès le Moyen Age par les poètes pour son timbre viril et héroïque, elle finit par engendrer une famille nombreuse à laquelle Monteverdi n'hésita pas à faire appel pour sonner les fastes du Prologue d'*Orfeo* (1607). Ce sont clarino, quinto, alto, vulgare, basso. Elle ne serait apparue en France dans l'orchestre qu'en 1674, dans des circonstances tout aussi théâtrales puisque ce serait pour l'*Alceste* de Lully en 1674. Depuis longtemps en Italie, les compositeurs l'avaient adoptée comme l'instrument propre à rehausser la musique des réjouissances et à augmenter la puissance des ensembles instrumentaux appelés à jouer en plein air. La sonorité de ces trompettes-là claquaient en effet comme les oriflammes. Et ce n'est pas en écoutant la moderne et docile trompette chromatique en ut, introduite en France par Spontini et utilisée en force dans l'orchestre de son opéra *Olympie*, qu'on pouvait jusqu'à ces dernières années, se faire une idée de l'éclat réel des trompettes simples utilisées par les compositeurs réunis sur ce disque. Il est amusant de lire, dans des articles techniques consacrés à l'instrument, parus il y a seulement trente ans, la perplexité des techniciens et des musicologues devant les parties écrites par Bach et par Händel. Et de déclarer inexécutables jadis, la partie de trompette du choral de la sixième partie de l'*Oratorio de Noël* de Bach, ou l'accompagnement suraigu du fameux air de soprano «The bright Seraphim» de *Samson* de Händel. On découvrit, ce qui nous semble aujourd'hui tout naturel, que ces maîtres utilisaient une petite trompette en ré, que Paul Dukas, curieux de tout, fut l'un des premiers à faire réapparaître dans l'orchestre moderne pour éclaircir l'opulent coloris de l'andante et du finale de sa *Symphonie* (1896). Cette utilisation resta exceptionnelle et sans lendemain.

Sans l'ingéniosité des facteurs qui ont construit de petites trompettes transpositrices en ré et en si bémol, sans l'agilité acrobatique et le sens musical des virtuoses actuels qui font tout particulièrement honneur à l'école française, ce disque n'existerait pas. Il va de soi, en effet, que la renaissance de la petite trompette bénéficiant par un juste retour des choses des perfectionnements apportés à la trompette d'harmonie, a entraîné la reviviscence d'un répertoire inabordable à toute autre trompette qu'à celle pour laquelle il avait été conçu. Les compositeurs italiens du 18<sup>e</sup> siècle arrivent au tout premier rang et primus inter pares, Antonio Vivaldi. Il est remarquable que le concerto, par excellence la forme qui réalise l'individualisation du timbre et de la pratique instrumentale, n'a pas réservé à la

trompette un sort moins enviable qu'à la flûte ou au hautbois. Ceci est d'autant plus surprenant qu'avant l'invention des pistons (vers 1815), les trompettes ne pouvaient émettre que la gamme incomplète des sons naturels, c'est-à-dire les harmoniques d'une note fondamentale déterminée par la longueur de l'instrument. Et pourtant quelle virtuosité prodigieuse chez les exécutants d'alors! Cette précision explique les particularités d'écriture des concertos du 18<sup>e</sup> siècle. Les choses allaient commencer à changer avec le concerto de Haydn quoique celui-ci, contrairement à ce qu'on pense, soit écrit pour une nouvelle trompette à clés, tentative de perfectionnement dû à un constructeur viennois.

ANTONIO VIVALDI ne fut pas le premier à traiter la trompette en soliste. Avant lui, Giuseppe Torelli (1658-1709), le véritable promoteur du concerto de soliste, a écrit plusieurs concertos pour l'instrument, dont un pour trois trompettes. Vivaldi, dans son unique concerto, s'est limité à deux. On se représente mal les gracieuses pensionnaires de l'Ospedale della Pieta assumant les parties solistes. Et pourtant... Celles-ci originalement écrites en ut majeur, tonalité du concerto, ont été transcrrites en si bémol, tonalité naturelle de l'instrument moderne. Cette œuvre et son auteur sont trop connus pour que nous nous attardions longtemps à leur sujet. La dynamique, la couleur du **Concerto pour deux trompettes et cordes**

**en ut majeur** de Vivaldi fait oublier la ga-geure qui consiste à écrire de l'excellente musique à l'intérieur d'un ambitus étroit, sur une échelle diatonique dont on ne peut s'écartier que pour quelques prudentes modulations, ménagées avec art. Economie qui ne fait que mieux ressortir la concision et l'éclat de ce concerto en trois mouvements. Un *Allegro* vif au cours duquel les deux instruments dialoguent en imitations du plus bel effet. Ils se taisent durant un *Largo* de cinq mesures suspendues chacune par des points d'orgue qui permettaient à l'époque de placer des cadences ornées. La tonalité passagèrement accidentée fait qu'on renoue avec surprise, pour l'*Allegro moderato* final, écrit en un 3/4 dansant, avec la tonalité principale.

GIOVANNI BONONCINI (1670-1747) est loin d'avoir aujourd'hui la popularité qu'il connaît de son vivant, et pas seulement pour avoir été à Londres le rival de Hændel. Ce compositeur d'opéra commença sa carrière en écrivant de la musique instrumentale. Malgré cela, son opus 3 fut imprimé tardivement. Il est dédié à son maître, Giovanni Paolo Colonna, maître de chapelle de la basilique San Petronio de Bologne. Cet opus 3 (1685) prouve que Bononcini s'est assimilé le style bolonais et les possibilités offertes par la trompette naturelle. Quatre pièces sont incluses dans ce recueil, deux pour une trompette, deux pour deux trompettes dont cette **Sinfonia decima en ré majeur**,

écrite dans un style concertant magnifique. L'écriture des parties solistes est très élaborée et, partant, difficile à exécuter. Le titre exact de l'œuvre est **Sinfonia decima a 7 pour deux trompettes, cordes et basse continue, avec violoncelle obligé** (Bononcini étant lui-même excellent violoncelliste). La particularité de structure de cette *Sinfonia* est qu'elle est composée de trois mouvements vifs, précédés chacun par un mouvement lent. Un *Adagio* à C en ré majeur s'enchaîne avec un *Allegro* de même valeur agogique; un *Grave* en si mineur à 3/4 de rythme pointé avec un *Allegro* à C également pointé qui retrouve la tonalité de ré. Enfin un *Adagio-Largo* avec l'*Allegro* final.

**Ré majeur** est également la tonalité du **Concerto pour deux trompettes et cordes** de FRANCESCO MANFREDINI (1680-1748) qui fit, comme Bononcini, ses études à Bologne, comme lui également une partie de sa carrière hors d'Italie, à la Cour de Bavière à Munich. Le manuscrit du *Concerto pour une ou deux trompettes* daté de 1711 est conservé dans les archives de la basilique San Petronio de Bologne. Ce concerto est en trois mouvements. L'*Allegro* à C en ré majeur débute vaillamment sur une formule obstinée qui s'appuie sur la tonique. Ce n'est pas, comme chez Vivaldi, entre les deux trompettes que le dialogue s'instaure, mais entre les deux solistes et l'orchestre qui les interrompt par de pimpantes ritournelles. Le second mouvement est un bref *Lento* médian à 3/2 dans le ton relatif mi-

neur dont l'élément mélodique pointé annonce le profil thématique de l'*Allegro* terminal à C au cours duquel les trompettes cheminent souvent à la tierce.

Personne ne pourra sans doute jamais affirmer que Georg Philipp Telemann a entretenu des relations suivies avec l'un de ses plus illustres contemporains, Johann Melchior Molter. Ce qu'on peut dire, c'est que leurs routes se sont parfois croisées, Molter étant de quinze ans le cadet de Telemann. Il est intéressant de constater qu'Eisenach, ville de Thuringe, berceau de Johann Sebastian Bach, verra Molter s'y former et Telemann s'y épanouir. Celui-ci sera «Konzertmeister» de la cour de 1707 à février 1712, celui-là étudiera au Gymnasium (où Jean-Sébastien Bach avait été élève) à partir de 1715. Telemann est né à Magdebourg le 14 mars 1681, Molter à Tiefenort, près d'Eisenach, le 10 février 1696. Une chose est certaine: ce dernier fut très sensible à la musique de son ainé. Ce trait suffit à justifier qu'ils soient associés sur un disque.

L'existence de JOHANN MELCHIOR MOLTER reflète mieux encore que celle de Telemann le changement qui intervient au début du 18<sup>e</sup> siècle dans les structures et les goûts de l'Allemagne. Le musicologue Klaus Häfner, qui a dressé le catalogue des œuvres de Molter (MWV) et scruté sa vie, distingue trois périodes dans celle-ci: la première (1722-1733) et la troisième (1743 à la mort, le 12 janvier 1765) où le musicien

est chef d'orchestre à la Cour de Durlach-Karlsruhe. La seconde, entre 1733 et 1743, se déroule à Eisenach où Molter occupe les fonctions de maître de chapelle du duc Wilhelm Heinrich de Saxe-Eisenach. Cette activité est marquée par deux voyages en Italie qui seront déterminants pour le musicien: de 1719 à 1721, il séjourne à Venise où il entre en contact avec Vivaldi, Albinoni, les frères Marcello et Alessandro Scarlatti; en 1737 et 1738, il va s'initier au nouveau développement de la musique amorcé par Pergolèse, Leo et Sammartini. Häfner montre comment, au milieu des changements stylistiques motivés par l'attention soutenue que Molter a portée à l'évolution de la musique italienne, il maintient les traditions de «Kantor» de l'Allemagne du centre. Plus encore que Telemann, Molter a contribué à marquer le passage entre l'ère baroque et le style galant. Häfner insiste sur le fait que le timbre est un élément structurel de sa musique. Aussi Molter s'intéressa-t-il vivement au grand potentiel acoustique d'instruments comme la trompette et le cor, mais aussi à des instruments récents comme la clarinette dont il sera l'un des tout premiers à explorer les ressources. L'avènement du margrave Carl Friedrich, prince tourné vers les arts, allait lui permettre de se livrer plus facilement à ses recherches. En 1747, il est, en effet, chargé de réorganiser la musique de la Cour de Karlsruhe dont l'effectif de vingt instrumentistes et chanteurs peut être accru selon les nécessités. Aux cordes et au clavecin sont joints deux hautbois, deux

bassons, deux cors, deux ou trois trompettes et les timbales. Nous comprenons mieux ainsi le contexte dans lequel ont été écrits les trois concertos en ré majeur enregistrés sur ce disque. Bien qu'assez différents de style, ils réunissent quelques caractéristiques communes: polarisation de la pensée sur un thème nettement individualisé dans l'exposition de chaque mouvement (monothématisque), plus grande indépendance des parties orchestrales par rapport aux parties solistes que dans le concerto baroque, usage du chromatisme.

Le premier *Allegro* du **Concerto pour deux trompettes, cordes et basse continue en ré majeur, MWV IV n° 11** est lancé par un thème dont le dessin rythmique, l'entrée des seconds violons à la tierce fait songer au style galant et à l'école de Mannheim. Certes, les cordes se taisent encore lorsque les trompettes chantent, seulement soutenues par la basse. L'*Andante sempre piano* est dévolu aux cordes seulement, au ton mineur de la tonique ré. Il est assez développé, les deux parties de violons chantant à l'unisson. Le finale *Allegro* a ceci de remarquable que le rythme vigoureux du thème exposé par les violons est complété par la basse, avec un motif de triples croches dont les deux trompettes tireront parti, alors que, pour des raisons techniques évidentes, elles laisseront aux cordes un petit trait chromatique qui ne contribue pas peu à nuancer la joie de ce finale.

Le **Concerto n° 2 pour trompette, cordes et basse continue en ré majeur**, marque un réel progrès formel sinon stylistique par rapport au précédent. Le saut d'octave du thème très varié rythmiquement (valeurs pointées) sera exploité par la trompette. L'exposition est développée, et lorsque le soliste fait son entrée, l'orchestre participe, le doublant ou ponctuant ses pétillantes évolutions. Jusqu'ici, il était de tradition que la trompette se tût pendant le mouvement lent. Il n'en est rien ici, et l'*Adagio* en si mineur est déjà, comme dans le concerto classique, le centre émotionnel de l'œuvre. Une exposition de quatorze mesures dessine le long thème composé de trois éléments distincts qui seront paraphrasés par la trompette. L'*Allegro* final est avec reprise et d'une relative brièveté, comparé au développement des mouvements précédents.

Le **Concerto pour deux trompettes, cordes et basse continue en ré majeur, MWV IV n° 10**, est encore différent. Le début de l'*Allegro* n'est d'abord qu'un basculement d'octave, puis le thème tourne sur lui-même en précisant son caractère rythmique. Il est à remarquer que, si elles sont bien détachées du «tutti» orchestral, les deux parties solistes ne cessent pas de jouer pendant les retours de celui-ci. L'*Andante* en la majeur est confié exclusivement aux premiers et seconds violons à l'unisson avec la basse. Le finale *Allegro* se lance crânement, créé d'un petit motif de triolets

de doubles croches qui restera attribué aux cordes, les phrases solistes étant dans l'ensemble conjointes et en valeurs égales. Trois œuvres qui, pour être brillantes, n'en signalent pas moins l'importance d'un musicien encore trop peu connu.

Est-il possible de résumer la longue existence de GEORG PHILIPP TELEMAN? Réalise-t-on que, mort presque nogénaire le 20 juin 1767 à Hambourg, il a pu connaître les premiers quatuors et les premières symphonies de Joseph Haydn, et voir se lever l'astre de Mozart, alors âgé de onze ans? Une pareille longévité pour un créateur, en un siècle où l'ère qu'il est convenu d'appeler baroque cède le terrain au style galant et au classicisme, est une grandeur et une servitude. Mattheson faisait de Telemann l'égal de Händel et le jugeait très supérieur à Bach. La postérité a renversé les rôles: il suffit de dire «Messe en si» pour qu'on réponde sans hésitation: Jean-Sébastien Bach. Pas une seule partition de Telemann ne s'est à ce point identifiée à son auteur dans la mémoire collective. Le compositeur lui-même s'avouait incapable de dresser l'inventaire de son œuvre. Il faut se garder d'exhumations hâtives: les partitions stéréotypées risquent d'en cacher d'autres qui sont de réels chefs-d'œuvre.

Fils et petit-fils de pasteurs, Telemann était destiné à la carrière juridique. Bien que sa précocité musicale se soit révélée dès l'âge de dix ans et qu'il n'ait pas trouvé de meilleur maître que lui-même, il s'en va à

Leipzig faire son droit. A vingt ans, la rencontre de Händel le décide à s'adonner complètement à la musique. Depuis son premier poste obtenu à Leipzig en 1701, jusqu'à son dernier, celui de directeur général de la musique de Hambourg, Telemann va déployer une activité peu commune. En 1705, il accède aux claviers de la Neue Kirche de Leipzig où il fonde le Collegium Musicum formé d'étudiants. La même année, il répond à l'invitation du comte Promnitz à Sorau. La Cour vit à l'heure française. En deux ans, Telemann compose près de cent-cinquante ouvertures (suites) en s'imprégnant de la musique de Lully et de Campra. 1707 le trouve maître de concert et de chapelle à Eisenach où il se lie d'amitié avec la famille Bach. Appelé à Francfort en 1712, il réorganise la vie musicale de cette ville. Neuf ans plus tard, il s'installe définitivement à Hambourg: le voici directeur de la musique, cantor du Johanneum et bientôt directeur d'opéra. Cantor, professeur, impresario, Telemann prend aussi le temps d'être musicographe (il crée une revue musicale), écrivain (il a rédigé trois textes autobiographiques), poète (il est l'auteur d'un certain nombre de livrets de ses opéras et cantates), éditeur enfin, ayant gravé lui-même une partie de ses œuvres!

Cette activité débordante ne fait de lui rien moins qu'un sédentaire. S'il décline l'offre d'aller en Russie fonder une chapelle allemande, il visite en 1705 la Pologne et la Moravie et se montre intéressé par la musique populaire de ces pays. En 1737, il ef-

fectue un séjour à Paris où il est accueilli comme un maître et joué par le *Concert Spirituel* longtemps après son retour en Allemagne.

Georg Philipp Telemann, dernier baroque ou premier classique? L'un ou l'autre, répondent alternativement les œuvres qui ne concilient que rarement les deux tendances. Le musicien se montre conservateur et novateur à la fois. L'audace qui consiste à utiliser des combinaisons instrumentales pourra être démentie, dans la même œuvre, par l'attachement à une syntaxe conformiste. Le musicien sait que pour être éloquent, compris du plus grand nombre, il faut parler avec simplicité un langage imagé. Le spectacle de la vie dans ce qu'il peut avoir de plus réaliste a souvent inspiré Telemann qui additionne sa musique d'une bonne dose d'humour et l'ouvre au pittoresque descriptif.

Le *Concerto pour trois trompettes, cordes, basse continue et timbales en ré majeur* ne peut être daté avec certitude. Il débute par un *Largo* où les cordes et les trompettes dialoguent. Puis vient un *Allegro* dont le thème à la carrure haendéienne avec ses notes répétées à l'octave, est développé en fugato. Trompettes et cordes s'unissent à la fin du mouvement. L'*Adagio* en ré mineur est confié aux seules cordes. Le *Presto* final tourne autour d'un petit thème simplet (fa-mi-ré-fa) propice aux trompettes.

The trumpet has always been present in our civilization, and is a product of nature. Its origins go back to the days of the Flood. Before being elaborated and improved in the 14th century towards the shape with which we are familiar today, the trumpet was made of horn, shell or hollow plant forms, and announced all great historical events, and also perhaps pre-historic ones. Praised by poets as early as the Middle Ages for its virile, heroic timber, it finally engendered a whole family of instruments which Monteverdi did not hesitate to use in the sumptuous Prologue to his *Orfeo* (1607). They are the clarino, quinto, alto, vulgare and basso. The instrument appears to have been introduced into France as late as 1674, and again in theatrical context as it was used by Lully in his opera *Alceste*. For a long time, Italian composers had already been using the trumpet whenever an atmosphere of rejoicing and celebration was needed; it was also used to strengthen instrumental formations when playing in the open air. These trumpets were as conspicuous as oriflammes. Having become accustomed to the docile modern trumpet in C introduced into France by Spontini and used forcefully in his opera *Olympie*, it was difficult to imagine until recently the brilliant ringing sound of the earlier simple instrument used by the composers represented on this disc. It is amusing to read in technical articles on the subject written only thirty years ago, how perplexed musicologists and technicians were when confronted with

the music written for the trumpet by Bach or Handel. And the trumpet part of the chorale in the sixth part of the *Christmas Oratorio* by Bach, or the extremely high accompaniment of the soprano aria «The Bright Seraphim» in *Samson*, by Handel were considered to have been unplayable. It was then discovered and this now appears natural to us that these composers wrote for a small trumpet in D, which the ever curious Paul Dukas was the first to use again in a modern orchestra in order to colour the Andante and Finale of his *Symphony* (1896). The example has remained unique and undeveloped.

This record could not have been produced without the work of ingenious instrument makers who produced small transposing trumpets in D and B flat nor without the versatility and musicianship of modern virtuosi, in particular French players. Obviously the rebirth of the little trumpet which has benefitted from improvements to the harmonic instrument has made it possible for us to hear a repertoire once again that would have been quite impossible to play on anything but the kind of trumpet for which it was intended. The 18th century Italian composers in the first line, and primus inter pares Vivaldi himself. It is remarkable that the concerto, a form most suited to display the qualities of timber of a particular instrument should not have favoured the flute and oboe more than the trumpet. This is even more astonishing when we remember than valves were not invented until about 1815,

and that the trumpet was only able to produce the natural notes of the scale thus leaving it incomplete; that is to say the harmonics of the fundamental note determined by the length of the instrument. However the fantastic virtuosity which the players achieved in those days is amazing and explains the manner in which these 18th century concertos were written. Things were beginning to change by the time of Haydn's concerto, although, contrary to general assumption, it was written for a new valve instrument, a Viennese maker's attempt at perfection.

ANTONIO VIVALDI was not the first to treat the trumpet as a solo instrument. Torelli (1658-1709), the true sponsor of the solo concerto, wrote several works for the instrument including one for three trumpets. In his only trumpet concerto, Vivaldi limited himself to two. We can imagine with some difficulty the graceful residents of the Ospedale della Pietà taking on the responsibility of the solo parts. However... They were written originally in C, the key of the concerto, but have been transposed to B flat, the natural key of the modern instrument. Both the work and its composer are too well-known to be mentioned in detail here. The energy and colourfulness of this ***Concerto for two trumpets and strings in C major*** by Vivaldi make us forget the challenge of writing excellent music inside a restricted ambitus, and on a diatonic scale from which it is only

possible to depart for a few prudent artfully controlled modulations. The economy of means only serves to enhance the conciseness and brilliance of this concerto in three movements. In a lively *Allegro*, the two soloists converse using highly effective imitations. They remain silent during the *Largo* which lasts five bars, each suspended by pauses originally intended for the insertion of ornamented cadenzas. After the momentary accidentals, an element of surprise is evident with the return to the main key for the final *Allegro moderato*, a lively 3/4 movement.

JOVANNI BONONCINI (1670-1747) is much less popular today than he was in his lifetime, and not only because he was Handel's rival in London. This essentially operatic composer began his career with instrumental music. In spite of this his Opus 3 was only printed late in life. It is dedicated to his teacher Giovanni Paolo Colonna, maestro di capella of the San Petronio basilica in Bologna. Dating from 1685, the Opus 3 proves that Bononcini had learned the Bolognese style as well as the possibilities offered by the natural trumpet. The set consists of four pieces, two for one trumpet, two for two trumpets, among these the ***Sinfonia decima in D major*** written in a magnificent concertante style. The solo parts are highly elaborate and therefore very difficult to perform. The exact title of the work is ***Sinfonia decima a 7 for two trumpets, strings and con-***

***tinuo, with a cello obbligato*** (Bononcini was himself an excellent cellist). This particular *Sinfonia* consists of three fast movements each preceded by a slow movement. An *Adagio* (D major, 4/4 time) leads into an *Allegro* with the same agogic accent; a *Grave* in B minor with a dotted 3/4 rhythm leads into a 4/4 *Allegro* which is also dotted but we return to D major. The work ends with an *Adagio-Largo* and final *Allegro*.

**D Major** is also the key of the ***Concerto for two trumpets and strings*** by FRANCESCO MANFREDINI (1680-1748) who like Bononcini studied in Bologna and also lived for part of his career outside Italy at the Court of Bavaria in Munich. The manuscript of the *Concerto for one or two trumpets* is dated 1711 and is to be found in the archives of the San Petronio basilica in Bologna. It is in three movements. The 4/4 *Allegro* in D major begins valiantly with an ostinato formula based on the tonic. Unlike in Vivaldi's work the dialogue here is not between the two trumpets but between the two soloists and the orchestra which intervenes with boisterous ritornelli. The second movement is a short central *Lento* in 3/2 time in the relative minor key, where the dotted motif in the melody announces the thematic profile of the final *Allegro* in simple time during which the trumpets often play in thirds.

No one will ever be able to ascertain whether Georg Philipp Telemann had regular contact with one of his most famous con-

temporaries, Johann Melchior Molter. One can only say that their paths sometimes crossed, Molter being fifteen years younger than Telemann. It is worth mentioning that Eisenach, in Thuringe where Johann Sebastian Bach was born, hosted Molter's maturation and Telemann's accomplishment. The latter was «Konzertmeister» at the Court from 1707 to February 1712, while the former was to become a pupil at the same Gymnasium where Johann Sebastian Bach had studied, from 1715 onwards. Telemann was born in Magdeburg on March 14th, 1681, Molter in Tiefenort, near Eisenach, on February 10th, 1696. This fact alone justifies their being associated on this record.

Even more than Telemann's, Johann MELCHIOR MOLTER's life reflects the changes in structures and taste which occurred in Germany, at the beginning of the 18th century. The musicologist Klaus Häfner, who compiled a complete catalogue of Molter's works (MWV) and also studied his life, divided it in three periods: during the first (1722-1733) and the third (1743 to his death on January 12, 1765), the musician was a conductor at the Durlach-Karlsruhe Court. During the second period (1733-1743) in Eisenach, he was «Kapellmeister» to the Duke Wilhelm Heinrich of Saxony-Eisenach. This period was characterized by two trips to Italy, which proved decisive for the musician: from 1719 to 1721, he sojourned in Venice, where he was in contact with Vivaldi, Albinoni, and the brothers Mar-

cello and Alessandro Scarlatti; in 1737 and 1738, he assimilated the developments in music introduced by Pergolese, Leo and Sammartini. Häfner has demonstrated how the musician, amidst some stylistic changes motivated by the attention he paid to the development of Italian music, still remained faithful to the traditions of the cantor of Central Germany. Even more than Telemann, Molter contributed to the transition from the Baroque era to the style galant. Häfner insists that the quality in tone is a structural element in his music. Which is why Molter showed great interest in the acoustic potential of instruments like the trumpet or the horn, and in more recent ones like the clarinet, and was one of the first to explore their resources. The accession to the throne of the Margrave Karl Friedrich, a prince fond of the arts, gave him the opportunity to devote himself to his musical research. In 1747, he was entrusted with the task of reorganizing music in the Karlsruhe Court, expanding according to need the band of twenty instrumentalists and singers. Two oboes, two bassoons, two or three trumpets and cymbals were added to the strings and the harpsichord. Therefore, the context in which the three concertos in D, recorded on this disc, were written is clearer. Though they obviously differ in style, they share a number of common characteristics: concentration on a clearly individual theme in the exposition of each movement (monothematic); greater independance than in the baroque concerto of the orchestral parts in relation to the solo sections; use of chromatics.

The first *Allegro* of the ***Concerto for two trumpets, strings and continuo in D major, MWV IV n° 11***, begins with a theme where rhythmical design and the entry of the second violins at the interval of a third are reminiscent of the style galant and the Mannheim School. Indeed, the strings remain silent as the trumpets begin to sing out, supported only by the bass. The *Andante sempre piano* is allotted to the strings alone, in the minor key of the tonic D. It is quite developed, with the strings proceeding in unison. The finale *Allegro* is noteworthy: in that the vigorous rhythm of the theme, expounded by the violins, is completed by the bass with a motif of double semi-quavers that the two trumpets will use to the full, leaving, for obvious technical reasons, a little chromatic run to the strings, which will contribute a certain nuance to the happiness of this finale.

The ***Concerto n° 2 for trumpet, strings and continuo in D major*** demonstrates a clear advance, in form if not in style, compared to the previous example. The octave interval of the rhythmically varied theme (dotted notes) is exploited by the trumpet. The exposition is developed and, at the entry of the soloist, the orchestra supports him, doubling or punctuating his daring evolutions. Traditionally, trumpets had always remained silent during the slow movement. It is no longer the case here, and the *Adagio*

in B-minor has already become the emotional center of the work, as in the classical concerto. A fourteen-bar exposition outlines the lengthy theme consisting of three distinct elements which the trumpets then paraphrase.

The final *Allegro*, including a repeat, is relatively short, compared with the development of the preceding movements.

The ***Concerto for two trumpets, strings and continuo in D major, MWV IV n° 10***, is different in another manner. The beginning of the *Allegro* is, at first, a mere change of octave, then the theme revolves around itself defining its rhythmical design more precisely. It is worth noticing that the two solo sections, though independent of the orchestral «tutti», do not stop playing at each reentry of the orchestra. The *Andante* in A is exclusively allotted to the first and second violins in unison with the bass. The final *Allegro* audaciously bursts forth, topped with a little motif in triplets of semi-quavers imparted to the strings throughout, while the solo phrases generally remain together and with equal values. Three brilliant works indeed, highlighting the relevance of a musician who is still largely, and, unjustly, unknown.

Is it possible to summarize GEORG PHILIPP TELEMANN's long life? It is strange to think that, having died at almost 90, on June 20th, 1767, in Hamburg, he may have known Haydn's first quartets and

symphonies and witnessed the rise of the star of Mozart, who was then 11 years old? Such a long life span in a century when the so-called Baroque era gave way to the style galant and to classicism, represents for a creator, both grandeur and servitude. Mattheson placed Telemann on an equal footing with Haydn and considered him very superior to Bach. The judgment of posterity is quite the reverse: as soon as one mentions the «Mass in B-minor», the response is immediate: Johann Sebastian Bach. None of Telemann's scores have ever been so completely identified with its author in the collective memory. The composer himself was the first to confess that he would have been unable to draw up a complete inventory of his works. We ought to be wary of scores hastily brought to light: the stereotypes may conceal others which are genuine masterpieces.

The son and grandson of ministers of the church, Telemann was intended to study for the bar. Though his musical gift was revealed at the early age of ten, and though he found no better teacher than himself, he set out to Leipzig to study law. But in his 20th year, he encountered Handel and decided to devote himself entirely to music. From his first appointment in Leipzig in 1701 to his last, as general director of music, Telemann was continuously and uncommonly active. In 1705, he became «Kapellmeister» at the Neue Kirche in Leipzig, where he created the Collegium Musicum, composed of students. The same year, he

accepted Count's Promitz's invitation and went to Sorau. There, French taste reigned supreme. In two years, Telemann composed almost 150 overtures (suites), absorbing the influence of Lully's and Campara's music. When he was appointed «Konzertmeister» and «Kapellmeister» in Eisenach in 1707, he formed a friendship with the Bachs. When he was invited to Frankfurt in 1712, he reorganized the musical life there. Nine years later, he settled permanently in Hamburg: he became director of music, cantor at the Johanneum and then operatic director. Cantor, teacher, impresario, Telemann also managed to be «musico-graph» (he created a musical magazine), writer (he wrote three autobiographical texts), poet (he is the author of several of his opera libretti and cantatas), and finally publisher (he himself printed part of his works!).

Despite this multifarious activity, he was far from a sedentary man. Although he declined an offer to go to Russia to establish a German Chapel there, he nevertheless visited Poland and Moravia in 1705, and showed interest in the folkmusic of these countries. In 1737, he stayed in Paris where he was welcomed as a master and where the *Concert Spirituel* continued to perform his works long after his return to Germany.

Is Georg Philipp Telemann the last Baroque musician or the first classical one? His works answer alternately to one or the other, and only rarely reconcile both tendencies. This musician appears to be both a

conservative and an innovator. In a single work, his bold use of orchestral combinations may be belied by his attachment to a conformist syntax. He knew that in order to be eloquent and understood by the masses, it was necessary to use a simple and picturesque language. Telemann often drew his inspiration from the most realistic details of the life around him, suffusing his music with a fair dose of humour and allowing picturesque description to play a part.

It is not possible to give an exact date for the *Concerto for three trumpets, strings and continuo in D major*. It opens on a *Largo* in which strings and trumpets converse. Then comes an *Allegro*, whose broad Handel-like theme, with notes repeated on the octave, is developed by a fugato. Trumpets and strings unite at the end of the movement. The *Adagio* in D-minor is allotted exclusively to the strings. The ending *Presto* revolves around a simplistic little theme (F-E-D-F), be fitting the trumpets.

JOËL-MARIE FAUQUET  
translated by Charles Whitfield

© ARION PARIS 1976/1982 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).  
© ARION PARIS 1976/1982 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).

**L'ENSEMBLE INSTRUMENTAL «LA FOLLIA»** est né en 1971 de la réunion de jeunes musiciens professionnels appartenant aux formations orchestrales de Mulhouse et de Bâle et ayant en commun la même passion de la musique de chambre.

«LA FOLLIA», patronyme adopté par l'Ensemble en hommage à Arcangelo Corelli et sa fameuse partition pour violon du même nom, est originale par sa formation orchestrale. En effet, cette phalange se distingue par sa structure, caractérisée par la présence permanente de deux trompettes, une percussion et un clavecin dans l'orchestre de chambre traditionnel composé de 5 premiers violons, 3 seconds violons, 2 altos, 2 violoncelles, 1 contrebasse; soit 17 musiciens qui, à l'époque de cet enregistrement, jouaient sans chef d'orchestre et travaillaient sous la responsabilité artistique du fondateur de l'Ensemble, aussi violon solo: Miguel de la Fuente.

Baroque sans se complaire dans le baroque, elle fait volontiers une place à un répertoire plus large incluant le 20e siècle (260 œuvres dont 20 créations mondiales).

Placée sous la responsabilité de Gilbert

Petit, LA FOLLIA, depuis que Miguel de la Fuente s'en est allé rejoindre son Espagne natale, a confié son destin à Ernst Schelle, un jeune chef allemand dont l'action affirme encore sa notoriété.

Depuis sa fondation, l'Ensemble a participé à de très nombreux cycles de concerts et à autant de festivals à travers le monde. Ses tournées l'ont mené aux quatre coins de la France mais également en Espagne, en Egypte, en Allemagne, en Belgique, au Luxembourg, au Portugal, en Israël. En 1989 d'abord, puis en 1991, LA FOLLIA a fait une longue tournée en Amérique latine (Mexique, Panama, Equateur, Colombie, Bolivie, Paraguay, Chili, Argentine, Brésil) où l'accueil a été des plus chaleureux, et même triomphal.

Elle a travaillé avec les plus prestigieux solistes: Jean-Pierre Rampal, Paul Tortelier, Marie-Claire Alain, Arthur Grumiaux, Pierre Amoyal, Marielle Nordmann, Patrice Fontanarosa, Ivry Gitlis, Maurice André, Narciso Yepes...

Elle a réalisé 35 enregistrements pour les radios et télévisions françaises et étrangères et 11 pour le disque.



**THE "LA FOLLIA" INSTRUMENTAL ENSEMBLE** was created in 1971 by a group of young professional musicians from orchestral formations in Mulhouse and Basle and who shared a common interest in chamber music.

The title "LA FOLLIA" was chosen in homage to Arcangelo Corelli and his famous score for violin of the same name, the unusual formation of the ensemble being characterized by the permanent presence of two trumpets, percussion and a harpsichord