



© ARION 1997 — Tous droits réservés pour tous pays. (Reproduction interdite)

© ARION 1997 — Copyright reserved for all the world.

The CD cover features a painting of a 17th-century-style musical performance. In the center, a man in a blue coat and white cravat plays a three-stringed instrument, possibly a viola da gamba or cello. To his left, a woman in a red dress plays a harpsichord. Behind them, another man plays a violin, and a woman in a white dress stands to the right, holding a small child. The background shows a dark room with architectural details like columns and a doorway. The Arion logo is in the top left corner.

GEORG PHILIPP  
TELEMANN

OUVERTURES      PETITE SUITE

MUSICA AETERNA BRATISLAVA  
Direction PETER ZAJIČEK

## OVERTURES

Né à Magdebourg en 1681, le grand compositeur baroque Georg Philipp Telemann montre ses dons pour la musique dès son jeune âge : à douze ans à peine, il compose son premier opéra qui laisse percevoir les traces d'influence française, surtout celle de la production lyrique de Lully. Après ses années d'éducation primaire sous la tutelle de son père pasteur, il poursuit ses études aux lycées de Zellerfeld et de Hildesheim. Plus tard, à l'université de Leipzig, il se dirige vers des études de droit et de langues vivantes, mais c'est finalement la musique qui l'emporte. Jeune encore, Telemann possède une telle culture musicale qu'il est nommé titulaire de l'orgue à la Neue Kirche de Leipzig. À ce poste, il se consacrera également à la composition, produisant tous les quinze jours une œuvre destinée à la Thomaskirche. Il travaille également un certain temps à Sorau, tout en acceptant une position de pre-

mier violon à Eisenach. Il est aussi directeur musical à Francfort-sur-le-Main. Telemann se voit offrir le poste de cantor à la Thomaskirche, devenu vacant à la mort de Johann Kuhnau. Mais il refuse, à la grande déception du Conseil qui finit par engager un certain Jean Sébastien Bach. Ces deux grands se connaissaient déjà, Telemann étant même parrain du premier fils de Bach. En 1721, Telemann opte finalement pour un poste à la ville "libre et hanséatique" de Hambourg où il connaît de grands succès. C'est là qu'il meurt en 1767.

Les activités de Telemann sont assez diverses : il rédige notamment trois autobiographies et publie le recueil *Der getreue Music-Meister* ("Le fidèle Maître de musique"), tout en trouvant le temps d'écrire près de deux mille œuvres. La réputation de Georg Philipp Telemann a connu des hauts et des bas dramatiques : de la gloire et des positions les plus illustres de son vi-

vant jusqu'à un oubli quasi total au XIX<sup>e</sup> siècle. Il serait pourtant erroné d'attribuer le succès du compositeur à une naïveté ou à une érudition moindre de la part de ses contemporains. À cette époque, les esprits sont tout aussi critiques comme en témoigne la renommée relative d'autres compositeurs de l'époque. Que Telemann soit préféré à Bach — comme nous le montre l'épisode de Leipzig — s'explique par le fait que Bach n'est plus, à maints égards, dans l'esprit du temps tandis que Telemann, à travers son art, sa pensée, ses sentiments, est pleinement en accord avec son époque. Citoyen engagé, certes, mais aussi interprète et poète sensible. Alors pourquoi, se demande-t-on, cet oubli dans lequel Telemann tomba au siècle dernier ? Avant de chercher une réponse à cette énigme, considérons deux citations témoins de la popularité volatile de Telemann. En 1741, Johann Mattheson écrit : « *Nous exaltions Lully, et Corelli mérite bien des louanges, mais Telemann seul transcende la gloire de tout le monde.* » Plus d'un siècle plus tard, en 1884, le célèbre théoricien Robert Eitner est d'un autre avis : « *Par moments, les œuvres de Telemann paraissent quelque peu stériles, manquant et d'énergie et de sève de la vie. Sans imagination, il débite des pièces qui se ressemblent les unes aux autres.* » Face à un tel jugement, il n'est que justice de rappeler le nombre des connaisseurs qui, de nos jours, tiennent Telemann dans la

plus haute estime. Romain Rolland, pour ne citer que lui, le considérait comme le précurseur de l'âge d'or du classicisme.

Pour comprendre la baisse brutale de popularité de Telemann, il faut remonter au cœur même de l'histoire musicale du XIX<sup>e</sup> siècle et non à la qualité de son œuvre. Les changements de goûts et de préférences doivent être replacés dans le contexte particulier de l'évolution de la musique contemporaine, de la fin de l'ère baroque au romantisme tardif, avec sa dramatisation exagérée, ses formes monumentales, une nouvelle expressivité et une tension jusqu'ici inconnue. Ce sont justement les traits stylistiques d'un Mahler, d'un Strauss ou d'un Rachmaninov, typiques de leur création, qui auraient pu empêcher l'auditeur de saisir et d'apprécier le charme, l'esprit et l'humour subtils communiqués par l'effectif modeste d'un orchestre baroque. L'auditeur de la fin du XIX<sup>e</sup>/début du XX<sup>e</sup> s'était habitué à des attentes bien différentes que celles transmises par la musique de Telemann. Ce n'est qu'à notre époque que sa musique est enfin revalorisée, les recherches musicologiques la débarrassant d'une optique romantique, et mettant en avant l'idéal d'une expressivité plus tempérée et un nouveau respect des pratiques authentiques. Les anciens maîtres, révérés de leur temps mais tombés dans l'oubli depuis, retrouvent une nouvelle jeunesse liée à notre ca-

pacité de mieux apprécier les idiomess stylistiques plus reculés. En ce qui concerne Telemann, cette innovation a remis les pendules à l'heure. Nous apprécions aujourd'hui à juste titre la vivacité, l'esprit, la spontanéité qui, pendant trop longtemps, passaient inaperçus. Notre époque a redécouvert Telemann.

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la culture musicale de l'Allemagne — ou plutôt des petits états qui formeront l'Allemagne — est exposée à des influences françaises et italiennes. Dans le domaine de la musique instrumentale, cela se traduit par un perfectionnement appliqué des *concerto grosso* et *concerto solo* italiens, dont l'un des premiers praticiens est Georg Muffat (1653-1704). La tradition française s'établit outre-Rhin surtout dans la percée des suites de danses d'apparat. Bien que les séquences de danses (des pièces comportant deux ou trois mouvements) soient courantes partout, y compris en Allemagne, les compositeurs baroques allemands — dont Telemann — s'inspirent du modèle français, l'ouverture à la française, c'est-à-dire une suite de danses commençant par un prélude. Ces séquences se trouvent notamment au sein des opéras dont elles font partie intégrante. Mais leur popularité est telle qu'elles en sont extraites pour accéder à une vie indépendante, tandis que l'ouverture d'un opéra est ajoutée à ces séquences pour en créer des entrées.

Les Suites, appelées *Ouvertures* à cause de leur brièveté, sont introduites par des "ouvertures à la française" (un premier mouvement lent, un mouvement central rapide et contrapuntique, et une reprise coulante du début jouée moderato). Ces ouvertures n'ont plus une vocation strictement dansée mais servent de musique cérémonielle ou lors des occasions d'apparat ou même comme *Tafelmusik*. Elles sont souvent jouées lors de l'entrée du souverain, d'un invité de marque.

L'incorporation des danses telles le menuet, la sarabande, la courante, la gigue etc. dans ces suites, qui n'ont pas une fonction de danse spécifique, explique les changements de tempo. La plupart du temps, elles sont remplacées par des "danses caractéristiques" ou "danses à programme". Ainsi, l'on trouve souvent dans l'espace d'une seule suite, des pièces rassemblées de diverses célébrations ou fêtes. De temps à autre, la musique est embellie par la simulation onomatopéique d'un chant d'oiseau ou des sons produits par un instrument musical spécifique (le cor, par exemple, ou la vielle à roue). Les *Suites* de Telemann, souvent spirituelles et sortant de l'ordinaire, s'enrichissent d'idiomes issus d'autres cultures (par exemple, la musique populaire polonaise). Comme l'avoue le compositeur lui-même, ce style de musique à la française l'attire davantage que le concerto à l'italienne, quoiqu'il en ait écrit beaucoup. Une sorte

de *suite concertante* où figurent plusieurs instruments solo réalise une synthèse entre suite et concerto.

*L'Ouverture solennelle en la majeur* qui débute notre programme (le mot "solennelle" n'étant pas d'origine authentique) se distingue par un phénomène plutôt rare dans ce genre de musique : elle est écrite pour trois parties au lieu des quatre ou cinq habituelles. On y découvre par ailleurs des morceaux insolites tels une marche et une plainte, cette dernière étant une sorte de musique à programme.

*L'Ouverture en ré majeur*, dite "*La Bizarre*" porte ce sous-titre caractéristique uniquement dans l'original, donc nous ne sommes pas tout à fait sûrs de l'attribution. L'authenticité est pourtant soutenue par de nombreux détails inattendus loin des conventions de l'époque. Dès le début, il y a comme un refus des règles. Ceci se manifeste, par exemple, dans la conduite du deuxième violon qui jouit d'une autonomie certaine au lieu de simplement suivre les figures traditionnelles. Peu habituelle également la reprise du premier mouvement dans une forme complètement transformée, tout comme l'utilisation d'une danse alors oubliée : le branle. Un autre mouvement intitulé le "Rossignol" imite le chant de l'oiseau tout en donnant au premier violon l'occasion d'une démonstration de bravoure.

*L'Ouverture en do majeur*, "*La Bouffonne*" — c'est Telemann lui-même qui en fournit le titre — comporte plusieurs effets idiosyncratiques. On admirera l'esprit avec lequel il manipule le potentiel thématique du Rigaudon, marqué par une pulsation rythmique particulièrement fraîche, puisée dans la musique populaire. Étonnant, l'inattendu contraste de tonalités dans la section médiane. Le morceau suivant, Entrée, est en fait la deuxième ouverture qui introduit un passage vif et malin, dont l'effet grotesque est projeté par la réitération dans toutes les parties du motif rythmique de base. *L'Ouverture* s'achève sur une Passtourelle qui suggère qu'elle eût pu être destinée à l'origine à la musique de Noël.

*La Petite Suite en ré majeur* — la véracité du qualificatif "petite" n'étant pas certaine — appartient aux pages les plus fraîches et les plus séduisantes du compositeur. Relativement brève, ne portant pas de titre et ne comportant pas de pièces inhabituelles, elle incarne le sens de l'humour de Telemann et se distingue par la richesse d'idées, l'inventivité compositionnelle et le déroulement fougueux. Autant de qualités qui témoignent de la maîtrise de son auteur.

Ján ALBRECHT  
Traduit de l'anglais par John Tyler Tuttle

# GEORG PHILIPP TELEMANN

## OVERTURES

A famous native of Magdeburg and one of the leading German Baroque composers, Georg Philipp Telemann showed considerable musical talent early on: at the age of twelve, he composed his first opera which revealed a French influence, particularly that of Jean-Baptiste Lully. After beginning his education under the supervision of his pastor father, he pursued his secondary studies in Zellerfeld and Hildesheim. He later enrolled at the University of Leipzig where he studied law and modern languages. Whilst still a youth, Telemann's musical knowledge was such that he was appointed organist at the Neue Kirche in Leipzig. Upon accepting this position, he also devoted himself to

composing, having to produce a work every fortnight for performance at the Thomaskirche. He also worked at Sorau for a while and was hired as a first violinist in the orchestra at Eisenach, while being musical director at Frankfurt am Main. Following the death of Johann Kuhnau, the post of cantor at the Thomaskirche became vacant and was offered to Telemann. However, to the great disappointment of the Council, he refused the proposition, and the post was eventually filled by Johann Sebastian Bach. These greats knew each other, and Bach even asked Telemann to be godfather to his first son. Eventually, Telemann opted for a job in the Hanseatic free town of Hamburg where he worked successfully until his death in 1767.

Telemann's activities were quite diversified: in addition to composing nearly 2,000 works, he wrote three autobiographies and was the editor-publisher of *Der getreue Music-Meister* ("The Faithful Music Teacher").

Telemann's fame underwent very dramatic changes, from prestigious positions and the height of glory during his lifetime to near-total oblivion in the 19th century. It would be erroneous, however, to attribute his success to a simple lack of erudition or discernment on the part of his contemporaries. In those days, too, music-lovers had critical faculties and were capable of making value judgements as is borne out by the relative ranking of other composers of the time. That Telemann should be preferred to Bach—as shown in the Leipzig incident—can be explained by the fact that Bach was, in many ways, out of touch with the *Zeitgeist*, whereas Telemann, through his art, thinking and feelings, had a finger on the pulse of his time. He was not simply an active participant in his epoch, but also its interpreter and a sensitive poet. But the nagging question remains: How did Telemann, after having been so prominent, become almost completely forgotten in the 19th century? But before searching for an answer, let us consider a pair of quotations which bear witness to the composer's volatile reputation. In 1741, Johann Mattheson wrote as

follows: "We glorify Lully, and Corelli deserves to have his praises sung, but Telemann alone transcends the glory of everyone." More than a century later, in 1884, the view of outstanding theorist Robert Eitner illustrates the drop in popularity: "At times, Telemann's compositions appear to be frightfully sterile, lacking both in the energies and sap of life. He unimaginatively pours out pieces that are very similar to each other." In face of that, it is only fair to remind the reader that there are modern authorities who have thought highly of Telemann's artistic contribution and historic significance. Romain Rolland, for instance, considered Telemann a forerunner of the great Classical era.

But to find an answer to our question regarding Telemann's disfavour, one must look at the evolution of music and, by no means, attribute it to the inherent quality of Telemann's music. The shift in artistic tastes and preferences must be placed within the context of the evolution of music from the end of the Baroque era up through late Romanticism. Here, we witnessed a heightened (or even exaggerated) dramatism, monumental forms, and an expressivity hitherto unknown. It is the familiarity with these stylistic features, typified by the music of Mahler, Strauss and Rachmaninov, which may have prevented listeners from understanding or responding to the subtle charm, wit and

humour communicated by the modest forces of the Baroque orchestra. Music listeners at the turn of the century were accustomed to something totally different, and it was not until relatively recently that we have learnt to appreciate early music on its own merits. This new awareness has recognized the vivacity, wit, spontaneity and resourcefulness in Telemann's music, qualities which had been overlooked for too long. Our era has rediscovered Telemann.

In the 17th and 18th centuries, Germany (or rather the small states which would eventually make up Germany) was exposed to the cross-currents of Italian and French musical culture. In the area of instrumental music, this would manifest itself in the development of the Italian concerto grosso and solo concerto, one of the earliest practitioners being Georg Muffat (1653-1704). The French tradition was establishing itself in Germany primarily in the form of extended ceremonial dance suites. Though two- or three-movement dance sequences were current nearly everywhere (Germany being no exception), the German Baroque composers, including Telemann, practised what was called the French *ouverture*, a series of self-contained dance pieces introduced by a prelude or, simply, a *suite*. These sequences were originally an integral part of opera, but their growing popularity

resulted in their being excerpted, whereas the overture of a given opera was appended to these sequences, the whole forming entry music.

The *Suites* then were introduced by French-style *ouvertures* consisting of a slow first movement, a rapid, contrapuntal central movement, and a *moderato* reprise of the opening movement. These *ouvertures* were no longer meant solely for dancing and became ceremonial music to accompany solemn occasions or even background *Tafelmusik*. This entry music was often played at the moment of a ruler's entrance or to honour visitors of standing. The inclusion of such dances as the minuet, sarabande, courante, gigue, etc. accounts for the tempo changes. As often as not, these were replaced by various "characteristic" (or programme) pieces. Quite often, within a suite, one might find pieces united for festive occasions or holidays. Occasionally, the music is embellished by onomatopoeic imitations of birdsong or the sounds produced by specific instruments (the horn, for instance, or the hurdy-gurdy). Telemann's suites are particularly rich in uncommon and witty features, interspersed with musical idioms borrowed from other cultures, such as Polish folk music. According to Telemann, he was more attracted by the French style than by the Italian concerto, although he produced a huge number of those, too. The

concertante suite, featuring various solo instruments, served as a sort of liaison between the suite and concerto.

The *Solemn Overture in A Major* which opens this programme (the use of the word "solemn" is undocumented) is distinguished by the fact that, unusually, it is written for three voices as opposed to four or five as is current in the other overtures. The suite also contains unusual numbers such as a march and a *plainte* or lament, this being an example of "programme music".

The *Overture in D Major "La Bizarre"* is attributed this title only in the description of the original, so its authenticity is not fully established. Yet the attribution to Telemann is justified by the abundance of unusual details which sidestep conventions of the time. For example, we may point out the figurative line of the second violin which, for once, is not relegated to a simple rhythmic pattern. Equally unconventional is the recapitulation of the initial movement in a thoroughly altered form as well as the inclusion of a Branle, an archaic dance form. The "Rossignol" movement imitates the nightingale and provides the first violin with a pretext for bravura demonstration.

The *Overture in C Major "La Bouffonne"*—the title was given by

Telemann himself—brims with idiosyncratic effects. Particularly witty, for example, is his manipulation of the Rigaudon, its peculiarly fresh rhythmic pattern drawn from folk music. The middle section contains surprising key changes, whereas the following Entrée is actually a second overture introducing a quick, witty passage in which a certain grotesque effet results from the reiteration of the basic rhythmic pattern in the different voices. The suite closes with a Pastourelle which suggests it may have originally been Christmas music.

The *Kleine Suite in D Major*—the authenticity of the qualifying "kleine" (short) is unfounded—is one of Telemann's freshest, most appealing works. Relatively short, and without any unusual names or atypical features, it nonetheless epitomizes Telemann's sense of humour and is remarkable for its wealth of imagination, a fitting testimony to the composer's mastery and skill.

Ján ALBRECHT

# MUSICA AETERNA BRATISLAVA

L'orchestre de chambre MUSICA AETERNA BRATISLAVA, créé en 1973, se consacre dès le début à la musique ancienne. Initialement ensemble instrumental et vocal, il s'est enrichi plus tard de divers instruments (à cordes, à vent ; continuo : clavecin, orgue, théorbe), ce qui lui permit d'élargir son répertoire. Aujourd'hui, celui-ci couvre la musique du début du 17<sup>e</sup> siècle à la fin du 18<sup>e</sup>, y compris les compositeurs vivant en Slovaquie à cette époque. En 1986, l'Ensemble fut constitué de musiciens de l'Orchestre Philharmonique Slovaque.

Depuis 1989, les membres de l'Ensemble jouent sur instruments d'époque ou sur des copies, dans le but de gagner en authenticité, tout en s'appuyant sur les dernières données musicologiques. Le directeur artistique en est le violoniste Peter Zajicek.

L'Ensemble a participé à des "master classes" sur l'interprétation baroque : en 1988 avec Philippe Beaussant et Marc Écochard et en 1991 avec le London Baroque. Depuis plusieurs années, MUSICA AETERNA prend part avec succès à la vie musicale du Centre Baroque de Versailles en France et par ailleurs collaborent avec des chefs et solistes nationaux et étrangers.

Leurs deux compact disques consacrés aux *Concerti grossi* de Georg Muffat ont été couronnés par un Diapason d'Or.

## DISCOGRAPHIE CHEZ ARION

JOHANN STAMITZ (1717-1757) :  
Six trios pour orchestre, op. 1  
ARION ARN 68322



(Revue / Review "DIAPASON")

The Chamber Music Ensemble MUSICA AETERNA BRATISLAVA originated in 1973 and from the beginning its aims were to interpret early music. Initially it was a vocal-instrumental ensemble, subsequently adding more musical instruments (string and wind, continuo — harpsichord, organ, theorba), which widened the scope of their repertory. Today it encompasses music from the beginning of the 17th to the end of the 18th century, including the composers living in Slovakia at the time. In 1986 the Ensemble was included among the members of the Slovak Philharmony.

Since 1989, the members of the Ensemble have been playing on genuine musical instruments or their copies, endeavouring to gain an authentic demonstration while accepting the late accomplishments of musicological research. Their artistic leader is the violinist Peter Zajicek.

The Ensemble took part in master classes in Baroque interpretation: in 1988 with Philippe Beaussant and Mark Écochard and in 1991 with London Baroque. For several years MUSICA AETERNA has been successfully co-operating with the Baroque Centre in Versailles in France and also with famous domestic and foreign soloists and conductors.

Their two CD devoted to the *Concerti grossi* by Georg Muffat were awarded a Diapason d'Or.



Photo X



## DISQUES ARION S.A.

Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:  
36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE