

GEORG PHILIPP TELEMANN

# VIOLA CONCERTOS

OVERTURES - FANTASIAS

ANTOINE TAMESTIT

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

SABINE FEHLANDT | BERNHARD FORCK

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

**Ouverture burlesque for strings and continuo** TWV 55:B8

B-flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

1	I. Ouverture. Lentement - Vif - Lentement	4'06
2	II. Scaramouches. Vite	1'00
3	III. Harlequinade. Plaisant	0'44
4	IV. Colombine. Con grazia	1'32
5	V. Pierrot. Vite	1'25
6	VI. Menuet I - Menuet II. Vivement	2'56
7	VII. Mezzetin en Turc. Très vite	1'06

**Concerto for viola, strings and continuo** TWV 51:G9

G major / *Sol majeur* / G-Dur

8	I. Largo	2'56
9	II. Allegro	2'25
10	III. Andante	3'07
11	IV. Presto	3'04

**Canonic Sonata for 2 violas** TWV 40:121\*

D minor / *Ré mineur* / d-Moll

(extr. 18 Canonic Sonatas, TWV 40:118-123)

12	I. Vivace ma moderato	1'30
13	II. Piacevole non largo	2'55
14	III. Presto	1'06

**Fantasia for solo viola** TWV 40:15

C major / *Do majeur* / C-Dur (original in G major)

(extr. 12 Fantasias for Violin without Bass, TWV 40:14-25)

15	I. Largo	1'57
16	II. Allegro	1'57
17	III. Allegro	0'48

**Ouverture-Suite "La Changeante" for strings and continuo** TWV 55:82

G minor / *Sol mineur* / g-Moll

18	I. Overture. Lentement - Vite - Lentement	6'37
19	II. Loure	1'10
20	III. Les Scaramouches. Vitement	2'18
21	IV. Menuet I - Menuet II. Doux	2'29
22	V. La Plaisanterie	0'55
23	VI. Hornpipe	1'37
24	VII. Avec douceur	3'32
25	VIII. Canarie	1'41

**Fantasia for solo viola** TWV 40:14

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur (original in B-flat major)

(extr. 12 Fantasias for Violin without Bass, TWV 40:14-25)

26	I. Largo	2'29
27	II. Allegro	1'47
28	III. Grave	1'12
29	IV. Allegro da capo	1'50

**Concerto for 2 violas, strings and continuo** TWV 52:G3\*

G major / *Sol majeur* / G-Dur

30	I. Avec douceur	1'49
31	II. Gaÿ	1'37
32	III. Largo	1'13
33	IV. Vivement	1'20

Antoine Tamestit, *viola Stradivarius (1672) on loan from the Stradivari Stiftung Habisreutinger / baroque bow by Arthur Dubroca (2010)*

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

<i>Concertmaster</i>	Bernhard Forck
<i>Violins I</i>	Kerstin Erben, Julita Forck, Gudrun Engelhardt, Juliette Beauchamp
<i>Violins II</i>	Dörte Wetzel, Erik Dorset, Irina Granovskaya, Uta Peters
<i>Violas</i>	Sabine Fehlandt, Clemens-Maria Nuszbaumer, Stephan Sieben
<i>Violoncellos</i>	Jan Freiheit, Barbara Kernig
<i>Double bass</i>	Walter Rumer
<i>Harpichord</i>	Raphael Alpermann
<i>Theorbo</i>	Sam Chapman
<i>Percussions</i>	Michael Metzler

**L'ALTO.** voix médium de la famille du violon, vit au début du XVIII<sup>e</sup> siècle dans un certain anonymat. Identité floue, taille indécise, répertoire très restreint, il ne suscite guère les vocations, souvent joué par des violonistes peu motivés par sa fonction d'instrument de remplissage. Ainsi l'Italie, pays essentiel dans le développement du répertoire violonistique, ne s'intéresse guère à lui. Il est quasi absent d'une des formes reines de cette période, la sonate en trio (conçue pour deux dessus et une basse), et ne tient aucun rôle majeur dans l'essor du concerto de soliste. Songeons qu'Antonio Vivaldi, outre ses centaines de concertos pour violon, en compose vingt-sept pour violoncelle, sept pour la viole d'amour mais ignore superbement cet instrument. Ce manque d'intérêt pour les voix médium s'observe également à l'orchestre où les effectifs d'altos en Italie sont souvent très faibles (ce que dénonce Francesco Algarotti dans son *Saggio sopra l'opera in musica (Essai sur l'Opéra en musique)* de 1755. La malédiction de l'alto est lancée. Les parties de remplissage sont peu valorisantes et donc confiées à des violonistes médiocres. Mal joué, l'alto n'incite pas les compositeurs à le mettre au premier plan. Nous sommes donc peu surpris de ce constat de Joachim Quantz dans son traité de 1752 : "l'imagine que les joueurs de la violette ne voudront pas se borner à jouer toute leur vie de cet instrument."

Les principales marques d'intérêt pour l'alto vont heureusement venir des pays germaniques, où le goût de la polyphonie instrumentale et le principe d'égalité des voix qui s'y rattache favorisent l'instrument médium. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les autrichiens Johann Heinrich Schmelzer et Heinrich Biber confient un rôle très actif aux parties d'alto puis, à Hambourg, Reinhard Keiser met l'instrument au premier plan dans plusieurs de ses opéras avec, par exemple, une véritable partie soliste dans l'aria de Don Antonio au 3<sup>e</sup> acte de *Masaniello furioso* (1706). Johann Sebastian Bach poursuit cet élan et montre une réelle affinité avec l'alto dont il joue lui-même, comme nous l'apprend son fils Carl Philipp Emanuel dans une lettre adressée à Johann Nikolaus Forkel en 1774. Il lui confie d'ailleurs plusieurs interventions solistes dans ses cantates (BWV 5, 18, 199 et 213) et ose composer un véritable double concerto pour deux altos avec son 6<sup>e</sup> concerto brandebourgeois, où le plus discret des instruments de la famille du violon se charge des parties principales alors que les violes de gambe, malgré leur statut bien plus prestigieux, sont reléguées au rôle de simple accompagnateur.

Dans ce premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, Georg Philipp Telemann (1681-1767) va enfin fournir à l'alto son premier véritable concerto de soliste. Il est l'homme de la situation : sans préjugés, curieux, inventif, doué d'une énergie inépuisable. Compositeur le plus célèbre en Allemagne de son temps (Johann Mattheson, en 1740, le considère comme le seul musicien "au-dessus de l'éloge"), il possède une connaissance impressionnante de tous les instruments (avec un projet dès 1717 d'écrire un traité d'instrumentation) et maîtrise à perfection les différents styles musicaux (notamment italien et français). Ce concerto pour alto est composé avant 1728, peut-être plus précisément selon Wolfgang Hirschmann entre 1716 et 1721, lorsqu'il est en poste à Francfort-sur-le-Main et organise les concerts hebdomadaires d'un *collegium musicum* de vingt-trois musiciens. Composé de quatre mouvements (inspiré donc du modèle laissé par Corelli plutôt que de la forme en trois mouvements de Vivaldi), il s'ouvre par un *Largo* majestueux qui met en valeur le grave et le médium de l'instrument, tout en dosant parfaitement l'accompagnement orchestral afin que le timbre de l'alto soit toujours aisément perceptible. Si les deux mouvements lents servent les qualités expressives de l'alto, les mouvements rapides sont brillants et séduisants sans tomber dans une virtuosité inutile qui ne sera jamais du goût de l'auteur.

Probablement quelques années plus tard, Telemann écrit un *concert* pour deux *violettes* qui garde cette même forme quadripartite (lent-vif-lent-vif) avec pour trois des quatre mouvements, des indications en français (*Avec douceur, Gaï, Vivement*). On s'interroge encore sur la nature de ces *violettes* (le terme diffère du *viola da braccio* utilisé pour le concerto). La terminologie utilisée pour l'instrument médium de la famille du violon a toujours été multiple. Dans son traité, Daniel Merck en 1695 énumère : *Violetta, Viola prima vel secunda, Soprano Viola, Cantus ou Französisch Haute Contre*. En 1752, la traduction française du traité de Quantz utilise précisément ce terme *violette*, indiquant entre parenthèses *haute-contre*. Ainsi, Telemann destine peut-être cette pièce à deux altos de petite taille (à peine quelques centimètres de plus que le violon, comme l'était vraisemblablement le *haute-contre* de l'orchestre de Lully), ce qui pourrait justifier que, contrairement à son concerto pour alto, la tessiture grave de l'instrument (dans ce cas, peu sonore) n'est pas du tout utilisée.

Parmi plusieurs volumes de fantaisies pour instrument seul (flûte, viole de gambe, clavier) Telemann en a publié douze pour violon en 1735, précisant dans son catalogue "dont six sont dotées de fugues [les six premières] et six sont des galanteries [les six dernières]." Contrairement aux sonates et partitas de Bach et leur virtuosité sans concession, Telemann cherche à s'adresser au plus grand nombre, professionnels et amateurs, et propose un recueil plus abordable, très éclectique, où charme mélodique et esprit de la danse alternent avec densité polyphonique et profondeur du discours. Les deux premières fantaisies ici présentes s'inscrivent dans cette dernière catégorie, avec un mouvement fugué central (repris en conclusion pour la 1<sup>re</sup> fantaisie après un *Grave* inspiré) ainsi qu'un mouvement lent introductif un peu déclamatoire tandis que la seconde s'achève par un court *Allegro* proche d'une gigue. Comme pour Bach, ces pièces sont entrées désormais au répertoire des altistes, jouées à la quinte inférieure, ce qui s'inscrit parfaitement dans la pratique de l'époque où la transposition était courante, en particulier entre le violon et l'alto, instruments à la technique similaire et joués par les mêmes musiciens. Ce principe de destination instrumentale multiple est annoncé par Telemann lui-même, lorsqu'il publie en 1738 lors de son voyage à Paris, *Dix-huit Canons mélodieux ou Six Sonates en duo à flûtes traverses ou violons ou basses de viole*, pièces séduisantes malgré les contraintes (les deux instrumentistes jouant la même partie, décalée de quelques mesures) dont la 4<sup>e</sup> sonate est ici proposée dans une version pour deux altos.

L'œuvre de Telemann est inouïe par l'ampleur de son catalogue. Ainsi dans le domaine de l'ouverture (il faut entendre dans ce terme une suite pour orchestre composée d'une ouverture à la française suivie d'une série de danses), il nous reste un peu plus de 130 pièces sur un total qui, selon certaines sources, aurait pu atteindre 600. Cette forme se révèle un vecteur parfait pour exprimer son goût pour la fantaisie et le pittoresque, son imagination, son humour et son sens du portrait musical (qui lui vient de ses modèles français). Parmi la variété de ses sources d'inspiration (*Don Quichotte*, les nations, les grillons, la chasse, etc.), l'*Ouverture burlesque en si bémol* évoque les personnages de la *Comedia dell'Arte*. Dès l'ouverture, après une introduction un peu solennelle, le déhanchement des octaves brisées de la partie rapide semble nous plonger dans le monde du théâtre. Après ce lever de rideau, les personnages défilent tour à tour, Scaramouche fier de lui, Arlequin vif et énergique, Colombine gracieuse et charmeuse, Pierrot hésitant et un peu gauche, enfin Mezzetin survolté par son déguisement turc, toute la comédie étant menée par un orchestre souriant et crépitant. L'auditeur ne cesse d'être surpris à l'écoute de l'ouverture "*La Changeante*" qui porte bien son nom. Toutes les pièces sont écrites dans une tonalité différente (la dernière retrouvant le *sol* mineur initial) et Telemann se délecte de toutes ces sautes d'humeurs dans un choix qui semble résumer une bonne partie de sa palette et de son principe des "goûts réunis" : deux danses typiques du répertoire français, la *Loire* et la *Canarie*, un *Hornpipe* britannique, des *Scaramouches* italiens sans oublier l'humour de la *Plaisanterie* et la grâce poétique de l'avant-dernière pièce, *Avec douceur*.

FRÉDÉRIC LAINÉ

**THE VIOLA.** the middle voice of the violin family, languished in a certain anonymity in the early eighteenth century. With its vague identity, its dimensions not yet clearly fixed and its very limited repertory, it did not stimulate many musicians to devote their career to it, and was frequently played by violinists less than thrilled by its function of filling out the harmony. Hence composers in Italy, the key territory in the development of the violin repertory, showed little interest in the viola. It is virtually absent from one of the most important forms of this period, the trio sonata (conceived for two treble instruments and bass) and played no major role in the evolution of the solo concerto. One need only reflect that Antonio Vivaldi, in addition to his hundreds of concertos for violin, composed twenty-seven for cello and seven for viola d'amore, but haughtily ignored the viola. This lack of interest in the middle voices can also be observed in the distribution of orchestral forces: Italian viola sections were often starved of personnel, a situation denounced by Francesco Algarotti in his *Saggio sopra l'opera in musica* (Essay on opera) of 1755. The curse of the viola had been pronounced. Harmonic padding was not very rewarding to perform and was therefore assigned to second-rate violinists. And as the parts were poorly played, the viola did not encourage composers to bring it to the fore. So it is hardly surprising to read Johann Joachim Quantz's remark in his 1752 treatise on flute playing: 'I imagine that players of the viola [*violette*] will not wish to confine themselves to playing this instrument all their lives.'

Fortunately, though, the chief signs of an interest in the viola came from the German-speaking countries, where the taste for instrumental polyphony and the associated principle of equality between the voices favoured the middle parts. At the end of the seventeenth century, the Austrians Johann Heinrich Schmelzer and Heinrich Biber gave a very active role to their viola players, and then, in Hamburg, Reinhard Keiser brought the instrument to the forefront in several of his operas with, for example, a genuine solo part in Don Antonio's Act Three aria in *Masaniello furioso* (1706). Johann Sebastian Bach continued this trend and showed a real affinity with the viola, which he played himself, as his son Carl Philipp Emanuel tells us in a letter to Johann Nikolaus Forkel in 1774. He also entrusted the instrument with several solo interventions in his cantatas (BWV 5, 18, 199 and 213) and dared to compose a veritable double concerto for two violas in the Brandenburg Concerto no.6, where this most discreet of the instruments of the violin family takes over the principal parts, while the violas da gamba, despite their much more prestigious status, are relegated to the role of mere accompanist.

In the first third of the eighteenth century, Georg Philipp Telemann (1681-1767) finally presented the viola with its first true solo concerto. He had all the qualifications for doing so, being unprejudiced, curious, inventive and inexhaustibly energetic. The most famous composer of the age in Germany (Mattheson, in 1740, considered him the only musician 'above praise'), he possessed an impressive knowledge of every instrument (in 1717 he wrote that he planned to write a treatise on instrumentation) and mastered to perfection the various musical styles, notably Italian and French. This viola concerto was composed before 1728, perhaps (according to Wolfgang Hirschmann) more precisely between 1716 and 1721, when he held a post in Frankfurt am Main and organised the weekly concerts of a *collegium musicum* of twenty-three musicians. It consists of four movements (and is thus inspired by the Corellian model rather than Vivaldi's three-movement form), opening with a majestic *Largo* that focuses on the instrument's low and medium registers; the orchestral accompaniment is perfectly judged so that the viola's timbre is always easily perceptible. While the two slow movements highlight the expressive qualities of the instrument, the fast movements are brilliant and attractive without lapsing into a futile virtuosity that was never to the composer's taste.

Probably a few years later, Telemann wrote a *concert* for two *violettes* which retains the same quadripartite form (slow-fast-slow-fast) with performance marks in French for three of the four movements (*Avec douceur*, *Gaÿ*, *Vivement*). Scholars are still not in agreement as to the nature of these 'violettes' (Telemann employs a different term, *viola da braccio*, for his solo concerto). The terminology used for the middle instrument of the violin family had always been multiple. In his treatise of 1695, Daniel Merck lists the standard names as *Violetta*, *Viola prima vel secunda*, *Soprano Viola*, *Cantus* or *Französisch Haute Contre*. The French translation of Quantz's treatise (1752) uses precisely this term *violette*, followed by *haute-contre* in parentheses. Hence Telemann may have intended this piece for two small violas (only a few centimetres longer than the violin, as was probably the case with the *haute-contre* in Lully's orchestra): this could justify the fact that, in contrast to his Viola Concerto, the lower register (which, with these instruments, would not have been very sonorous) is not used at all.

Telemann published several volumes of fantasias for solo instrument (flute, viola da gamba, keyboard), including twelve for violin in 1735; he tells us in his catalogue that 'six of them [nos.1-6] have fugues and six [nos.7-12] are *galanteries*'. Unlike Bach's Sonatas and Partitas with their uncompromising virtuosity, Telemann sought to appeal to the widest possible audience, professionals and amateurs alike, and offered a more accessible, highly eclectic collection in which melodic charm and the spirit of dance alternated with polyphonic density and profundity of discourse. The first two fantasias of the set, recorded here, fall into the latter category. Both of them feature a central fugal movement (this is repeated to conclude Fantasia no.1, after an inspired *Grave*) and a slow introductory movement with a touch of the declamatory; the Fantasia no.2 ends with a brief *Allegro* resembling a gigue. Like Bach's solo violin works, these pieces have now entered the repertory of violists, performed a fifth down, which is perfectly in keeping with the practice of a time when transposition was common, especially from the violin to the viola, instruments with a similar technique and played by the same musicians. Indeed, this principle that the same piece could be performed on multiple instruments was enunciated by Telemann himself in 1738, during his stay in Paris, when he published *Dix-huit Canons mélodieux ou Six Sonates en duo à flûtes transverses ou violons ou basses de viole* (Eighteen melodious canons or Six duo sonatas for transverse flutes or violins or bass viols).<sup>1</sup> These are appealing pieces despite their constraints (the two instrumentalists play the same part at a distance of a few bars). The fourth sonata is presented here in a version for two violas.

Telemann's catalogue is unprecedented in the breadth of his output. In the field of the *ouverture* (this term refers to an orchestral suite consisting of an overture in the French style followed by a series of dances), just over 130 pieces have survived out of a total which, according to some sources, may well have reached 600. The form proved to be a perfect vehicle for him to express his taste for fantasy and the picturesque, his imagination, his humour and his skill in musical portraiture (which he derived from his French models). Reflecting the variety of his sources of inspiration (*Don Quixote*, the nations of Europe, the song of crickets, the hunt, etc.), the *Ouverture burlesque* in B-flat evokes the characters of the *commedia dell'arte*. Right from the overture proper, following a somewhat solemn introduction, the lopsided rhythm of the broken octaves in the fast section seems to plunge us into the world of the theatre. After this curtain-raiser, the characters parade across the stage in turn, Scaramouche pleased with himself, Harlequin lively and energetic, Columbine graceful and charming, Pierrot hesitant and a little awkward, and finally Mezzetino overexcited by his Turkish disguise, with the entire comedy directed by a cheerful, fizzing orchestra. The listener is constantly surprised when listening to the aptly named *Ouverture 'La Changeante'*. Each of the movements is written in a different key (the last one returning to the initial G minor) and Telemann revels in these abrupt changes of mood in a selection of pieces that seems to sum up a substantial part of his palette and his principle of *Les goûts réunis*: two dances typical of the French repertory, the *Loure* and the *Canarie*, a British *Hornpipe*, the Italianate *Les Scaramouches*, not forgetting the humour of *La Plaisanterie* and the poetic grace displayed by the penultimate movement, *Avec douceur*.

FRÉDÉRIC LAINÉ  
Translation: Charles Johnston

<sup>1</sup> That is, each duo sonata consists of three individual canons, in a fast-slow-fast design. (Translator's note)

**DIE BRATSCHEN** – Mittelstimme der Violinenfamilie – fristete Anfang des 18. Jahrhunderts ein Schattendasein. Ihre Zugehörigkeit war unklar, ihre Größe nur ungenau definiert und ihr Repertoire sehr beschränkt: Daher stieß sie kaum auf Interesse, und die Violinisten, die sie zuweilen spielten, waren unmotiviert, hatte das Instrument doch nur die Funktion eines Füllsels. Auch in Italien, dem wichtigsten Land für die Entwicklung des Violinenrepertoires, wurde der Bratsche kaum Beachtung geschenkt. In einer der „Königsgattungen“ dieser Epoche, der Triosonate (für zwei Oberstimmen und Bass), kommt sie so gut wie nie vor, und auch bei der Entstehung des Solokonzerts spielt sie nur eine Nebenrolle. Es sei daran erinnert, dass Antonio Vivaldi Hunderte Violinkonzerte, 27 Cellokonzerte und sieben für Viola d'amore schrieb, die Bratsche jedoch hochmütig außer Acht ließ. Dieses mangelnde Interesse für die Mittelstimmen ist auch bei der Orchesterbesetzung festzustellen, wo die Bratschen gerade in Italien nur einen kleinen Anteil ausmachen, was Francesco Algarotti in seinem *Saggio sopra l'Opera in musica*, einem Essay über die Oper von 1755, bemängelte. Die Bratsche wurde geradezu verwünscht. Die Füllstimmen galten als minderwertig und wurden mittelmäßigen Violinisten anvertraut. Und weil die Bratsche schlecht gespielt wurde, bestand für die Komponisten kein Anlass, ihr besondere Bedeutung beizumessen. So überrascht es kaum, dass Johann Joachim Quantz in seiner Abhandlung von 1752 die Abneigung der Interpreten gegen dieses Instrument erwähnt: „... ich vermute, dass er nicht immer werde Bratschist verbleiben wollen.“

Erfreulicherweise gab es deutliche Anzeichen eines Interesses für die Bratsche in den deutschsprachigen Ländern, wo die Bevorzugung der instrumentalen Polyphonie und des damit verbundenen Prinzips der Gleichheit der Stimmen die Instrumente der mittleren Lage begünstigte. Die österreichischen Komponisten Johann Heinrich Schmelzer und Heinrich Biber wiesen Ende des 17. Jahrhunderts den Bratschenpartien eine sehr aktive Rolle zu; und in Hamburg rückte Reinhard Keiser das Instrument in seinen Opern wiederholt in den Vordergrund: So hat die Bratsche z.B. in der Arie des Don Antonio im dritten Akt von *Masaniello furioso* (1706) einen veritablen Solopart. Bei Johann Sebastian Bach setzte sich diese Tendenz fort, er zeigte sogar eine ausgesprochene Vorliebe für dieses Instrument, das er auch selbst spielte, wie aus einem Brief seines Sohnes Carl Philipp Emanuel an Johann Nikolaus Forkel im Jahr 1774 hervorgeht. Er setzte es in verschiedenen Kantaten solistisch ein (BWV 5, 18, 199 und 213), und mit seinem *Sechsten Brandenburgischen Konzert* wagte er sogar ein richtiges Doppelkonzert

für zwei Bratschen, wo dem dezentesten Instrument der Violinenfamilie die Hauptpartien anvertraut werden, während sich die Gamben – ungeachtet ihrer viel wichtigeren Stellung – mit der Rolle der schlichten Begleiter begnügen müssen.

Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts sorgte Georg Philipp Telemann (1681-1767) dann endlich für das erste regelrechte Solokonzert für Bratsche. Er war der richtige Mann dafür: vorurteilsfrei, neugierig, fantasiebegabt und von nie versiegender Energie. In Deutschland war er der berühmteste Komponist seiner Zeit (Johann Mattheson sprach 1740 von ihm als dem Musiker, der „allein [...] übers Lob erhoben“ sei). Er wusste über alle Musikinstrumente genau Bescheid und plante 1717 sogar, eine Abhandlung über die Instrumentierung zu schreiben; und er beherrschte die verschiedenen Musikstile, insbesondere den italienischen und französischen, perfekt. Sein Bratschenkonzert entstand vor 1728, laut Wolfgang Hirschmann wohl zwischen 1716 und 1721, als Telemann in Frankfurt am Main angestellt war und die wöchentlichen Konzerte des aus 23 Musikern bestehenden Collegium Musicum organisierte. Das Werk hat vier Sätze (orientiert sich also eher am Modell Corellis als an der dreiteiligen Form von Vivaldi) und beginnt mit einem majestätischen *Largo*, das die tiefe und mittlere Lage der Bratsche zur Geltung bringt und in dem die Orchesterbegleitung so richtig dosiert ist, dass der Klang des Soloinstruments immer gut vernehmbar ist. In den beiden langsamen Sätzen zeigt die Bratsche die ganze Palette ihrer Ausdrucksmöglichkeiten, und die raschen Sätze sind glanzvoll und mitreißend, verfallen jedoch nie in jene sinnfreie Virtuosität, die dem Geschmack des Komponisten zuwiderlaufen würde.

Vermutlich einige Jahre später schrieb Telemann ein *Konzert für zwei Violettten*, das die gleiche vierteilige Form aufweist (langsam-schnell-langsam-schnell), wobei drei der vier Sätze mit französischen Vortragsbezeichnungen versehen sind (*Avec douceur*, *Gaj*, *Vivement*). Es herrscht immer noch Unklarheit darüber, welcher Art diese Violettten waren (Telemann benutzt für sein Solokonzert den Begriff *viola da braccio*). In der diesbezüglichen Terminologie gab es für das Altinstrument der Violinenfamilie stets verschiedene Bezeichnungen. Daniel Merck zählt in seinem Aufsatz von 1695 die folgenden auf: *Violetta*, *Viola prima vel secunda*, *Soprano Viola*, *Cantus* oder *Französisch Haute Contre*. In der 1752 erschienenen französischen Übersetzung von Quantz' Abhandlung wird der Terminus *violette* benutzt und in Klammern *haute-contre* hinzugefügt. Es könnte also sein, dass

Telemann dieses Werk für zwei kleine Bratschen schrieb, die nur einige Zentimeter länger waren als die Violine, wie wahrscheinlich auch der *haute-contre* in Lullys Orchester. Damit ließe sich erklären, warum – anders als in seinem Bratschenkonzert – die tiefe (in diesem Fall wenig klangvolle) Lage des Instruments ausgespart wird.

Zu den Sammelbänden mit Fantasien für Soloinstrument (Flöte, Gambe, Tasteninstrument) gehören auch die zwölf Fantasien für Violine, die Telemann 1735 publizierte und zu denen er in seinem Werkkatalog anmerkte: „... wovon 6 mit Fugen versehen [die sechs ersten], 6 aber Galanterien sind.“ Im Gegensatz zu Bachs Sonaten und Partiten mit ihrer kompromisslosen Virtuosität soll mit diesen Fantasien eine größere Zielgruppe, also neben Berufsmusikern auch Laien, angesprochen werden. Die Werke sind vom Niveau her gut zu bewältigen, stilistisch überaus vielfältig, wobei sich melodisch reizvolle und tänzerische Passagen mit dichter Polyphonie und tiefgründigem Diskurs abwechseln. In letztere Kategorie gehören die ersten beiden Fantasien dieser Aufnahme. Sie haben jeweils einen zentralen fugierten Satz (der in der ersten Fantasie nach einem inspirierten *Grave* als Schlussteil wiederholt wird) und einen langsamen, etwas deklamatorisch anmutenden Einleitungssatz. Die zweite Fantasie schließt mit einem kurzen, einer *Gigue* ähnlichen *Allegro*. Wie die entsprechenden Werke von Bach, sind auch diese Stücke nunmehr fester Bestandteil des Bratschenrepertoires. Sie werden auf der unteren Quinte gespielt, was der Praxis jener Zeit entspricht, in der es üblich war zu transponieren, insbesondere beim Wechsel von Violine auf Bratsche (die beiden Instrumente erfordern eine ähnliche Spieltechnik und wurden von denselben Musikern gespielt). Dass ein Werk prinzipiell auf verschiedenen Instrumenten interpretiert werden kann, hat Telemann selbst vorgesehen, als er 1738 anlässlich seiner Reise nach Paris *Dix-huit Canons mélodieux ou Six Sonates en duo à flûtes transverses ou violons ou basses de viole* veröffentlichte: bezaubernde, wenn auch in ihren Mitteln recht beschränkte Stücke (die beiden Instrumentalisten spielen um einige Takte versetzt den gleichen Part). Die vierte Sonate ist hier in einer Version für zwei Bratschen zu hören.

Telemanns Schaffen ist, was die unglaubliche Menge an Kompositionen betrifft, beispiellos. So sind allein im Bereich der Ouvertüre (worunter hier eine Orchestersuite zu verstehen ist, die aus einer französischen Ouvertüre und einer Reihe von Tanzsätzen besteht)<sup>1</sup> etwas mehr als 130 Werke erhalten; und ursprünglich dürften es laut einigen Quellen etwa 600 gewesen sein. Für Telemann war diese Form das ideale Mittel, um seinem Hang zum Extravaganten, seiner Vorliebe für Tonmalerei, seiner Fantasie, seinem Humor und seinem Sinn für das musikalische Porträt Ausdruck zu verleihen (für letzteres orientierte er sich an französischen Vorbildern). Zu seinen vielen verschiedenen Inspirationsquellen gehören *Don Quijote*, die Nationen, die Grillen, die Jagd usw. In seiner *Ouverture burlesque* in B-Dur sind es die Figuren der *Commedia dell'arte*. Die Ouvertüre beginnt mit einer recht feierlichen Einleitung, worauf ein rascher Teil folgt, dessen schwungvolle, gebrochene Oktaven uns sogleich in die Welt des Theaters einzutauchen scheinen. Nachdem der Vorhang sich gehoben hat, treten die Personen nacheinander auf: der selbstgefällige Scaramouche, der lebhaft, tatkräftige Harlequin, die anmutige, reizende Colombine, der zögerliche und ein wenig unbeholfene Pierrot und schließlich Mezzetin, als Türke verkleidet und darüber in höchster Erregung. Und begleitet wird diese Komödie von heiteren, funkelnden Orchesterklängen. Zahlreiche Überraschungen bietet der Zuhörerschaft die Ouvertüre *La Changeante (Die Launische)*, die ihren Namen zu Recht trägt. Die einzelnen Sätze stehen alle in einer anderen Tonart (wobei der letzte zu der Ausgangstonart g-Moll zurückkehrt), und die Freude Telemanns am sprunghaften Stimmungswechsel zeigt sich hier in einer Auswahl an Stücken, die wie die Essenz seiner Gestaltungsmittel und seines Prinzips der „*goûts réunis*“ anmutet: zwei für das französische Repertoire typische Tänze, *Loure* und *Canarie*; ein britischer *Hornpipe*; die italienischen *Scaramouches*; und nicht zu vergessen die muntere *Plaisanterie (Spaß, Scherz)* und der vorletzte Satz *Avec douceur*, der sich durch große poetische Anmut auszeichnet.

FRÉDÉRIC LAINÉ  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

<sup>1</sup> Im deutschsprachigen Raum wird sie zuweilen auch Ouvertüren-Suite genannt. (A.d.Ü.)

**AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN** - Sélection discographique  
All titles available in digital format (download and streaming)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH  
**Organ concertos** Wq 34 & 182  
**Symphonie** Wq 183  
With *Christine Schornsheim*  
CD HMC 901622

**Oboe concertos**  
**Symphonies** Wq 180 & 181  
With *Xenia Löffler*  
CD HMM 902601

**Symphonies** Wq 173, 178 & 179  
**Harpichord / Cello Concertos**  
With *Raphael Alpermann,*  
*Peter Bruns*  
CD HMG 501711

JOHANN CHRISTIAN BACH  
**Symphonies & Concertos**  
With C.P.E BACH : **Flute concerto** Wq.22  
With *Raphael Alpermann,*  
*Christoph Huntgeburth,*  
*Stephan Mai*  
CD HMC 901803

JOHANN SEBASTIAN BACH  
**Brandenburg Concertos**  
With *Isabelle Faust,*  
*Antoine Tamestit*  
2 CD HMM 902686.87



JOHANN SEBASTIAN BACH  
**Complete Violin Concertos**  
**Sinfonias. Overture. Sonatas**  
With *Isabelle Faust,*  
*Xenia Löffler,*  
*Bernhard Forck*  
2 CD HMM 902335.36

**Die Kunst der Fuge** BWV 1080  
*Raphael Alpermann*  
CD HMC 902064

**Orchestral Suites nos.1-4**  
2 CD HMG 501578.79

**Triple Concerto** BWV 1044  
**Harpichord Concerto** BWV 1052  
CD HMA 1951740

GEORG PHILIPP TELEMANN  
**Concerti per molti stromenti**  
CD HMM 902261

**A Telemann Companion**  
*RIAS Kammerchor,*  
*Maurice Steger,*  
*René Jacobs,*  
*Georg Kallweit*  
7 CD Box Set HMX 2908781.87



**ANTOINE TAMESTIT** - selected discography  
 All titles available in digital format (download and streaming)

**BEL CANTO**  
**The Voice of Viola**  
 Works by VIEUXTEMPS,  
 DONIZETTI, BELLINI, etc.  
 With Cédric Tiberghien  
 CD HMM 902277



**JOHANNES BRAHMS**  
**Two Sonatas op.120**  
**Zwei Gesänge Op.91, Wiegenlied**  
 With Cédric Tiberghien, Matthias Goerne  
 CD HMM 902652



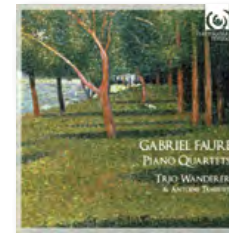
**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
**Sonatas for Viola [da gamba] & Harpsichord**  
 With Masato Suzuki  
 CD HMM 902259



**CLAUDE DEBUSSY**  
**The Three Sonatas / The Late works**  
 With Isabelle Faust, Magali Mosnier,  
 Jean-Guihen Queyras, Xavier de Maistre,  
 Alexander Melnikov, Javier Perianes,  
 Tanguy de Williencourt  
 CD HMM 902303



**GABRIEL FAURÉ**  
**Piano Quartets nos. 1 & 2**  
 With Trio Wanderer  
 CD HMC 902032



**ARNOLD SCHOENBERG**  
**Verklärte Nacht / Violin Concerto**  
 With I. Faust, A.K. Schreiber,  
 D. Waskiewicz, C. Poltéra & J.G. Queyras  
 Swedish Radio Symphony Orchestra  
 Daniel Harding  
 CD HMM 902341



**JÖRG WIDMANN**  
**Viola Concerto / Duos / Jagdquartett**  
 With Marc Bouchkov, Bruno Philippe  
 Signum Quartett  
 Symphonieorchester  
 des Bayerischen Rundfunks  
 Daniel Harding  
 CD HMM 902268



## Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **[boutique.harmoniamundi.com](http://boutique.harmoniamundi.com)**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **[store.harmoniamundi.com](http://store.harmoniamundi.com)**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : juillet 2020, Teldex Studio Berlin (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann et René Möller

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © lenaka.net.

Maquette : Atelier harmonia mundi