

BIS



TELEMANN RECORDER SONATAS DAN LAURIN



ANNA PARADISO harpsichord MATS OLOFSSON cello

1. Tempium S. Michaelis. 5. Octava Tempium S. Michaelis. 4.
6. Porta arenaria. 7. Tempium S. Nicolai. 8. Conobium S. Mar.
Mercatorum. 9. Tempium S. Petri. 12. S. Catharina. 13. S. Peter.
14. S. Georgius. 15. S. Georgius in novo opere.

1. St. Nikolai Kirch. 2. Steig S. Michaels Kirch. 3. Ob. S. Michael
Kirch. 4. St. Nikolai Kirch. 5. Ob. S. Michael. 6. Ob. S. Michael
Kirch. 7. Ob. S. Michael. 8. S. Nicolai. 9. S. Mar. Magdalena
Kirch. 10. Die Boerse. 11. S. Johannis. 12. S. Catharina. 13. S. Peter. 14.
15. S. Georgius. 16. S. Georgius. 17. S. Georgius. 18. S. Georgius.

TELEMANN, Georg Philipp (1681–1767)

Sonata in C major, TWV 41:C5

7'50

Solo X from *Essercizii musici*, Hamburg 1740

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Adagio – Allegro – Adagio – Allegro</i> | 2'38 |
| 2 | II. <i>Larghetto</i> | 2'02 |
| 3 | III. <i>Vivace</i> | 3'09 |

Sonatina in A minor, TWV 41:a4

9'39

from *Neue Sonatinen*, Hamburg c. 1730

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 4 | I. <i>Andante</i> | 2'59 |
| 5 | II. <i>Allegro</i> | 1'53 |
| 6 | III. <i>Andante</i> | 2'49 |
| 7 | IV. <i>Presto</i> | 1'58 |

Sonata in F minor, TWV 41:f2

7'46

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 8 | I. <i>Adagio</i> | 2'19 |
| 9 | II. <i>Allegro</i> | 1'47 |
| 10 | III. <i>Adagio</i> | 2'02 |
| 11 | IV. <i>Gigue</i> | 1'38 |

Sonatina in C minor, TWV 41:c2 8'17

from *Neue Sonatinen*

[12]	I. Largo	2'01
[13]	II. Allegro	1'27
[14]	III. Dolce	2'32
[15]	IV. Vivace	2'15

Sonata in F major, TWV 41:F2 6'28

from *Der getreue Music-Meister*, Hamburg 1728–29

[16]	I. Vivace	2'44
[17]	II. Largo	2'13
[18]	III. Allegro	1'32

Sonata in D minor, TWV 41:d4 9'29

Solo IV from *Essercizii musici*

[19]	I. Affettuoso	1'56
[20]	II. Presto	3'33
[21]	III. Grave	0'53
[22]	IV. Allegro	3'06

Sonata in F minor, TWV 41:f1 10'58
from *Der getreue Music-Meister*

23	I. <i>Triste</i>	2'35
24	II. <i>Allegro</i>	4'13
25	III. <i>Andante</i>	1'48
26	IV. <i>Vivace</i>	2'20

Sonata in C major, TWV 41:C2 8'15
from *Der getreue Music-Meister*

27	I. <i>Cantabile</i>	1'45
28	II. <i>Allegro</i>	2'15
29	III. <i>Grave</i>	1'47
30	IV. <i>Vivace</i>	2'26

TT: 70'20

Dan Laurin *recorder*

Anna Paradiso *harpsichord*

Mats Olofsson *cello*

Editions of all works except Sonata in F minor, TWV 41:f2 by Andrea Bornstein www.gardane.info

Instrumentarium:

Dan Laurin: Alto recorders by Philippe Laché, Fred Morgan and Francesco Livinghi

Anna Paradiso: Harpsichord by François Paul Ciocca (2008) after Nicolas & François Blanchet (1730)

Mats Olofsson: Cello by Johan Öberg the elder, Stockholm c. 1765

I believe that the recorder sonatas of Georg Philipp Telemann form a musical foundation for most players of the instrument. They belong to our musical DNA, somehow. For me personally some of the pieces on this album represent my first recognition of the recorder as a ‘real’ instrument with the full capacity to express what the player has in mind. Long before I could try them out with a continuo player I was fascinated by the variety of ideas in the sonatas – but also puzzled by passages and harmonic progressions which didn’t make sense to me. It took me years (decades, even) to form an opinion about the D minor and the big F minor sonatas. In retrospect I believe that the lack of accustomed baroque symmetry confused me more than anything else when it came to the phrasing and how to make the musical sentences form a narrative. The emerging understanding in the late 1980s of the connection between rhetoric and music has proved vital for the perception of many features of baroque composing; it also contributed greatly in re-establishing the obvious linking of music and speech, a connection which to a great extent was deliberately ignored in 20th-century musical aesthetics.

The wide technical and emotional scope of the sonatas is perhaps best demonstrated by comparing the sonatas as entities and by analysing individual movements in terms of form and content. In my opinion each of the sonatas gathered here – except for TWV 41:f2 – has a story of its own to tell, in as many chapters as there are movements. As for the latter work, I personally doubt the authorship: despite its beauty and the folk-like ending there are passages which lack Telemann’s clarity of form and precise harmonic writing. In particular I’m thinking of the never-ending, woodwind-unfriendly phrases of the second movement and the absence of a clear harmonic progression in the bass line of the third movement.

The two works in C major that bookend this album are very different from each other, but they share the joyful and almost joking unpredictability of a happy Telemann. The opening Sonata in C major, TWV 41:C5, is to be found in the collection

Essercizii musici ('Musical exercises'), composed, engraved and published by Telemann in 1739–40, according to the latest research. The three-movement work displays a multitude of ideas reaching beyond the norm of its time as regards the layout of the complete work. In the first movement the composer pays tribute to Arcangelo Corelli's violin sonata, Op. 5 No. 1: it is divided in four parts, with a slow-fast-slow-fast progression, and the two fast sections begin with toccata-like passages in which the recorder is very busy on top of a sustained, long note in the bass. There is a total lack of counterpoint which in my opinion suggests a much freer playing style as there is no need for vertical synchronisation between the parts: there is nothing to coordinate, as it were. (In the second movement of TWV 41:C2 we find the same elements of a toccata at the very beginning of both sections.) Arcangelo Corelli was the greatest trendsetter of the entire baroque period, and his Op. 5 was to be a source of inspiration for composers from its first publication in 1700 until our own times, with Sergei Rachmaninov's *Variations on a Theme by Corelli* as an outstanding example. The first movement leads into a *Larghetto* with a finely spun melody in the subdominant parallel key of F minor. The contrast is shocking: C major, with its triumphant, almost naïve outburst is now met with a 'melancholic lament over death and loss' to quote contemporary sources on the emotional characteristics of F minor. The ever-changing phrase lengths add to the sensation of being lost. It wouldn't be Telemann without a happy ending, however: the final *Vivace* with its somewhat rustic character offers a musical and emotional recovery in one of Telemann's greatest sonatas.

The two Sonatinas, in A minor and C minor, show Telemann in a different musical landscape. Free of the constraints of tradition and prevailing styles he combines Italian *cantabilità* with strong elements of folk music, in particular from Eastern Europe. His first position in Pless, today Pszczyna, in Poland, offered rich opportunities to enjoy the local folk music tradition during performances which

seemingly always took place in pubs. In his third autobiography, Telemann says that in a week, an attentive listener could collect enough musical ideas for an entire lifetime (and probably enjoy some fine local beer while doing so...) Indeed: Telemann never forgot his stay in Pless, and folk music themes – whether from his own pen or borrowed – are to be found in many works in his abundant musical output. The continuo part of the recorder sonatinas was considered lost until it was discovered in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden and could be reunited with the recorder part, adding truly wonderful music to the recorder repertoire.

The charming F major sonata, TWV 41:F2, is the very first piece in Telemann's *Der getreue Music-Meister* ('The Faithful Music-Master'), a music journal appearing fortnightly in 1728–29. In all, it comprises 25 'lessons' consisting of all sorts of music: instrumental solo and ensemble pieces and arias from operas, including works by other composers such as J. S. Bach. In his foreword, Telemann talks of taking on a task that 'will not be completed without some sweat'. This shall not stop him, however, because 'a person lives to work and to serve his neighbour.' The three-movement sonata has nothing contrived about it: it's a lovely stroll through a late-baroque, almost pastoral landscape, where the darker sides of life only come to the surface in the middle movement. In the journal, the sonata is split in two: the first movement appears in the first Lesson, as a musical cliff-hanger in this feuilleton – a trick Telemann uses throughout the *Music-Meister*. In the case of TWV 41:F2 the curious player must wait for the following issue to perform the two remaining movements – where the composer treats us to an unexpected high C which to this day shocks audiences and players alike.

The most extrovert and unusual movement in all of this collection may very well be the *Affettuoso* of the Sonata in D minor (TWV 41:d4). The fragmented melodic material brings to mind later stylistic traits ('Empfindsamkeit'). This is in stark contrast to the walking bass in the continuo; the players are here in different

worlds, so to speak, with the bass line possibly representing destiny and inevitability, whereas the recorder part very well could be a reflection on the human condition, grief and devastating personal loss. After losing his beloved first wife in childbirth, Telemann mourned for years, notably in numerous cantatas, where he seems to be involved in a dialogue with God regarding the flaws in his character and whether these were the reason for him being punished. What, then, could be more different than the movement that follows? It is a *Presto* in 4/4, meaning not too fast (all four beats in the bar are supposed to be clearly audible); yet it is lively and, if not full of joy, at least showing a more positive outlook. All the more unexpected is the third movement, the *Largo*, with its staring into the abyss... The final *Allegro* is a twisted gigue in 9/8. The metre is unusual, as is the use of almost the entire compass of the baroque recorder. The slightly bizarre character of the entire movement is further underlined by long passages of repeated notes in the basso continuo. It is worth noting that a loop of the initial two bars of the gigue, fingered silently in combination with a counterpoint provided by independent articulation, form the basis of Luciano Berio's *Gesti*, one of the most interesting recorder works of the 1960s.

The Sonata in F minor, TWV 41:f1, is as highly charged emotionally as the one in D minor. The first movement, the *Triste*, has a similar particular feeling of loneliness and quiet sadness, represented above all by the colourful, chromatic scales towards the end, a rhetorical katabasis ('descent'), where the falling lines imply doom, a fall from grace. Meanwhile, repeated interruptions in the bass line at the beginning of the movement contradict the literal meaning of the Italian term *basso continuo*, 'continuous bass', adding to the feeling of lost momentum in life. The highly articulate second movement, with its many learned counterpoint passages and a very energetic bass line, poses an intellectual response – a refutation even – to all the emotions of the *Triste*, as if the act of organizing thoughts through

the use of various composition techniques offered Telemann an escape from gloominess. Within its own microcosm the movement illustrates a fundamental concept in Western thought: the eternal struggle for balance between reason and passion. The *da capo* form further underlines the rhetorical principle of verifying and confirming the opening statement. The following *Andante*, however, adds a sudden uncertainty: the surprising beginning in the dominant key and the asymmetric phrasing, constantly oscillating between hope and desperation. This is a refined and touching example of musical rhetoric in a style moving away from the baroque craving for balance and proportions, except for one little detail: the return at the very end of the main theme, like a chiasmus... The final *Vivace* (a tempo marking which Telemann elsewhere describes as slower than *Allegro*) invites us to dance, in order to rid ourselves of the burden of this emotional labyrinth. Does it succeed? I'm not sure. In the first bar Telemann elegantly uses the same notes as in the opening of the sonata, adopting the principle of thematic unity as a reminder of the journey we have made through the sonata; we are no longer *Triste*, but there is an 'emotional scar' which will never go away.

Finally, let me quote Telemann in his preface to *Der getreue Music-Meister*: 'The music finds me whenever I look for it... I am in a place where music seems to have found its homeland.'

© Dan Laurin 2022

Dan Laurin has performed in most parts of the world. Tours to the USA, Japan and Australia as well as appearances in the major European musical centres have confirmed his reputation as one of the most interesting performers on his instrument. His endeavours to explore the sonic possibilities of the recorder have resulted in a technical facility and a style of playing that have won him numerous awards.

Dan Laurin appears on more than thirty critically acclaimed BIS recordings, and has received the Swedish Grammis award for best classical album twice. Besides his wide-ranging work in the field of early music, he has premiered numerous works by Swedish and international composers, and has been awarded the interpretation prize from the Society of Swedish Composers. Dan Laurin is a professor at the Royal College of Music in Stockholm and a member of the Royal Swedish Academy of Music, and in 2001 received the medal ‘Litteris et Artibus’ from the King of Sweden.

Born in Bari, Italy, Swedish-based **Anna Paradiso** is among the most prominent harpsichord players in her adopted country, giving concerts in Europe, the USA, Japan, Taiwan, Hong Kong and Lebanon. She received solo diplomas in harpsichord and in piano at the Conservatorio Piccinni in Bari and a master’s degree in harpsichord at the Royal College of Music in Stockholm. She studied the harpsichord with Gordon Murray, Christophe Rousset, Mayumi Kamata and Enrico Baiano. Anna Paradiso also holds a Ph.D. in classical philology, but has dedicated herself to music since 2009. Through studies of original sources on the performance of thoroughbass, she has developed a personal style praised by the critics. In 2019, the Swedish Royal Academy of Music awarded her the prestigious Bernadotte Scholarship for a project on Neapolitan baroque music. Her previous 12 recordings for BIS as soloist at the harpsichord, fortepiano and clavichord and as continuo player have received international praise.

www.annaparadiso.se

Mats Olofsson studied in Stockholm, Copenhagen and Boston under Elemér Lavotha and Laurence Lesser, taking part in masterclasses with Daniil Shafran and Miklós Perényi. He has also studied baroque cello with Phoebe Carrai. His solo

repertoire includes concertos from the baroque and Romantic periods, but also modern and contemporary works by composers ranging from Britten to Sofia Gubaidulina and Olav Anton Thommessen. He has appeared as soloist with orchestras in Denmark and Sweden, and does so regularly with the Gävle Symphony Orchestra, of which he has been principal cellist since 2001. A highly versatile musician, Mats Olofsson is a member of the Stenhammar Quartet, whose recordings of primarily Scandinavian works have received international acclaim. His interest in early music and the art of continuo playing finds an outlet in the baroque ensemble Paradiso Musicale. He has also been a member of ‘the pearls before swine experience’ and Norrbotten Neo, two ensembles specializing in new music.

A musical score for a solo flute piece. The title 'Lection 9. der Music-Meisters.' is at the top left, and 'Sonata à Flauto dolce solo.' is at the top right. The score consists of four staves of music. The first staff is for Flute (Flauto), the second for Violin (Violinc.), the third for Cello (Violoncello), and the fourth for Bassoon (Basson). The music is in common time, with various key signatures (F major, C major, G major, D major) indicated by the G-clef and F-clef. The notation includes sixteenth-note patterns and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

from Sonata in F minor, TWV 41:f2

Ich glaube, dass die Blockflötensonaten von Georg Philipp Telemann für die meisten Blockflötisten musikalisches Urgestein darstellen. Sie gehören irgendwie zu unserer musicalischen DNA. Für mich persönlich kennzeichnen einige Stücke dieses Albums jenen Moment, in dem ich die Blockflöte zum ersten Mal als ein „echtes“ Instrument wahrgenommen habe, das all das auszudrücken in der Lage ist, was dem Spieler vorschwebt. Lange bevor ich sie mit einem Continuospiele ausprobieren konnte, war ich fasziniert von dem Gedankenreichtum der Sonaten – aber auch verwirrt von Passagen und harmonischen Fortschreitungen, die für mich keinen Sinn ergaben. Ich brauchte Jahre (eigentlich sogar Jahrzehnte), um mir eine Meinung über die d-moll- und die große f-moll-Sonate zu bilden. Im Rückblick glaube ich, dass mich vor allem das Fehlen der gewohnten barocken Symmetrie verunsicherte, wenn es um Fragen der Phrasierung ging und darum, musicalische Aussagen zu einer Erzählung zusammenzufügen. Das in den späten 1980er Jahren aufgekommene Verständnis für den Zusammenhang von Rhetorik und Musik hat die Wahrnehmung vieler Merkmale barocken Komponierens entscheidend gefördert; es hat zudem wesentlich dazu beigetragen, die offenkundige Verbindung von Musik und Sprache wiederherzustellen – ein Zusammenhang, den die Musikästhetik des 20. Jahrhunderts mehr oder weniger bewusst ignoriert hat.

Die große technische und emotionale Bandbreite der Sonaten lässt sich vielleicht am besten durch einen Vergleich der Sonaten als Ganzes und durch eine Analyse der einzelnen Sätze hinsichtlich Form und Inhalt veranschaulichen. Meiner Meinung nach erzählt jede der hier versammelten Sonaten – mit Ausnahme von TWV 41:f2 – eine eigene Geschichte, und sie tut dies in so vielen Kapiteln, wie sie Sätze hat. Was das angesprochene Werk betrifft, so habe ich persönlich Zweifel an der korrekten Zuschreibung: Trotz seiner Schönheit und des volkstümlichen Schlusses gibt es Passagen, denen es an der für Telemann typischen formalen Klarheit und präzisen harmonischen Gestaltung fehlt. Ich denke dabei insbesondere an die schier

unendlichen, holzbläserfeindlichen Phrasen des zweiten Satzes und an das Fehlen einer klaren harmonischen Fortschreitung in der Basslinie des dritten Satzes.

Die beiden C-Dur-Werke, die dieses Album umrahmen, zeigen bei aller Unterschiedlichkeit doch dieselbe fröhliche, fast witzelnde Unberechenbarkeit des bestens gelaunten Komponisten. Die erste dieser C-Dur-Sonaten, TWV 41:C5, ist der Sammlung *Essercizii musici* („Musikalische Übungen“) entnommen, die Telemann nach neuesten Erkenntnissen 1739/40 komponierte, stach und veröffentlichte. Das dreisätzige Werk weist eine Vielzahl von Ideen auf, die in Bezug auf die Gesamtanlage des Werks über die Gepflogenheiten der damaligen Zeit hinausgehen. Im ersten Satz zollt der Komponist Arcangelo Corellis Violinsonate op. 5 Nr. 1 Tribut: Er ist in vier Teile gegliedert (langsam-schnell-langsam-schnell), und die beiden schnellen Abschnitte beginnen mit Toccata-Passagen, in denen die Blockflöte über einem liegenden Halteton des Basses sehr beschäftigt ist. Es gibt keinerlei Kontrapunkt, was meiner Meinung nach auf einen viel freieren Vortragsstil hin-deutet, da eine vertikale Synchronisation der beiden Stimmen unnötig ist – es gibt sozusagen nichts zu koordinieren. (Im zweiten Satz von TWV 41:C2 finden wir entsprechende Toccata-Elemente gleich zu Beginn der beiden Abschnitte.) Arcangelo Corelli war der größte Trendsetter des gesamten Barockzeitalters, und sein Opus 5 war und ist seit der Veröffentlichung im Jahr 1700 eine kompositorische Inspirationsquelle, wovon u.a. Sergej Rachmaninows *Variationen über ein Thema von Corelli* beeindruckend Zeugnis ablegen. Der erste Satz mündet in ein Larghetto mit einer fein gesponnenen Melodie in der subdominantischen Varianttonart f-moll. Der Kontrast ist frappierend: Auf das triumphale, fast naiv überschäumende C-Dur folgt eine „melancholische Klage über Tod und Verlust“ (so die Zeitgenossen über den emotionalen Charakter der Tonart f-moll). Die ständig wechselnden Phrasen-längen verstärken das Gefühl der Verlorenheit. Doch Telemann wäre nicht Telemann, folgte nicht ein Happy End: Mit seinem etwas rustikalen Charakter sorgt das

abschließende *Vivace* für musikalische und emotionale Erholung in einer von Telemanns größten Sonaten.

Die beiden Sonatinen in a- und c-moll zeigen Telemann in einer anderen musikalischen Landschaft. Frei von den Zwängen der Tradition und der vorherrschenden Stile verbindet er italienische *cantabilità* mit deutlichen Merkmalen von Volksmusik, vor allem aus Osteuropa. Bei seiner ersten Anstellung im polnischen Pless (heute: Pszczyna) bot sich ihm reichlich Gelegenheit, das Spiel lokaler Volksmusikanten zu erleben, das sich offenbar immer in Wirtshäusern zutrug. In seiner dritten Autobiographie schreibt Telemann, dass ein aufmerksamer Zuhörer binnen einer Woche „Gedancken für ein gantzes Leben erschnappen“ könne (und das vermutlich beflügelt von einem zünftigen heimischen Bier ...) In der Tat: Telemann hat seinen Aufenthalt in Pless nie vergessen, und folkloristische Themen – ob aus eigener Feder oder entlehnt – finden sich in etlichen Werken seines umfangreichen musikalischen Schaffens. Die Continuostimmen der Blockflötensonatinen galten als verschollen, bis sie in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden gefunden und wieder mit den Blockflötenstimmen zusammengeführt wurden, was das Blockflötenrepertoire um wahrhaft wunderbare Musik bereicherte.

Die bezaubernde F-Dur-Sonate TWV 41:F2 ist das allererste Stück in Telemanns *Der getreue Music-Meister*, einer Musikalienzeitschrift, die in den Jahren 1728 und 1729 zweiwöchentlich erschien. Enthalten sind insgesamt 25 „Lektionen“ mit Musik aller Art: instrumentale Solo- und Ensemblestücke sowie Opernarien, darunter auch Werke anderer Komponisten wie J. S. Bach. Im Vorwort spricht Telemann davon, eine Aufgabe übernommen zu haben, die „mit etwas Schweiss begleitet seyn dürfte“. Doch weil „der Mensch der Arbeit wegen, und um dem Nächsten zu dienen, lebet“, habe er sich dadurch nicht abschrecken lassen. Die dreisätzige Sonate hat nichts Gekünsteltes an sich; sie ist ein herrlicher Spaziergang durch eine spätbarocke, fast pastorale Landschaft, die nur im Mittelsatz die

dunkleren Seiten des Lebens an die Oberfläche lässt. In der Zeitschrift erschien die Sonate in zwei Teilen: Der erste Satz bildete den musikalischen „Cliffhanger“ der ersten Lektion – ein Kniff, den Telemann auch in den anderen Ausgaben des *Music-Meisters* anwandte. Im Falle von TWV 41:F2 musste der neugierige Spieler auf das Folgeheft warten, um die beiden ausstehenden Sätze spielen zu können – und das überraschende hohe C zu erleben, das bis heute Publikum und Spieler gleichermaßen verblüfft.

Der extrovertierteste und ungewöhnlichste Satz dieser Sammlung ist wohl das *Affettuoso* der Sonate d-moll (TWV 41:d4). Das zerklüftete, fragmentierte Melodiematerial lässt an Stilmerkmale späterer Zeit denken („Empfindsamkeit“). Dies steht in starkem Kontrast zum stoisch voranschreitenden Generalbass; die Spieler befinden sich hier gleichsam in verschiedenen Welten, wobei die Basslinie vielleicht das unausweichliche Schicksal repräsentiert, während die Blockflötenstimme recht eigentlich eine Reflektion über die menschliche Verfassung, Trauer und niederschmetternden persönlichen Verlust sein könnte: Nach dem Tod seiner über alles geliebten ersten Frau im Kindbett war Telemann mehrere Jahre lang in tiefer Trauer; in zahlreichen seiner Kantaten scheint es ihm um die Zwiesprache mit Gott über seine Charakterschwächen und ihre etwaige Mitschuld an seiner Bestrafung zu gehen. Was könnte unterschiedlicher sein als der sich anschließende Satz? Es handelt sich um ein quirliges *Presto* im 4/4-Takt (d.h. nicht zu schnell – alle vier Taktschläge sollen deutlich vernehmbar sein), und auch wenn es nicht vor Freude strahlt, so zeigt es doch zumindest eine positivere Grundhaltung. Umso unerwarteter der dritte Satz, das *Largo*, mit seinem Blick in den Abgrund ... Das abschließende *Allegro* ist eine kauzige Gigue im 9/8-Takt. Ihr Metrum ist ebenso ungewöhnlich wie die Verwendung fast des gesamten Tonumfangs der barocken Blockflöte. Den etwas bizarren Charakter des gesamten Satzes unterstreicht der Generalbass durch lange Passagen mit Tonwiederholungen. Übrigens bildet ein in

bloße Fingerbewegung überführter Loop der beiden Anfangstakte der Gigue in Verbindung mit einem unabhängig artikulierten Kontrapunkt die Grundlage für Luciano Berios *Gesti*, eines der interessantesten Blockflötenwerke der 1960er Jahre.

Die Sonate f-moll TWV 41:f1 ist emotional ähnlich stark aufgeladen wie die Sonate d-moll. Der erste Satz, *Triste*, hat dieses besondere Gefühl von Einsamkeit und stiller Traurigkeit, das vor allem die farbenreichen chromatischen Skalen gegen Ende repräsentieren, eine rhetorische *katabasis* („Abstieg“), deren fallende Linien auf Untergang oder Absturz verweisen. Mehrfache Unterbrechungen in der Basslinie zu Beginn des Satzes widersprechen derweil der wörtlichen Bedeutung des italienischen Begriffs *basso continuo* („fortlaufender, kontinuierlicher Bass“) und verstärken den Eindruck von geschwundener Lebenskraft. Der hochartikulierte zweite Satz mit seinen vielen gelehrten Kontrapunktpassagen und einer sehr energetischen Basslinie stellt eine intellektuelle Antwort – oder gar Entgegnung – auf die Gefühlswelt des *Triste* dar, so als hätte Telemann in der Ordnung der Gedanken durch die Verwendung unterschiedlicher Kompositionstechniken einen Ausweg aus der Dämmerung gefunden. In seinem eigenen Mikrokosmos veranschaulicht der Satz eine grundlegende Figur des westlichen Denkens: das ewige Ringen um das Gleichgewicht von Vernunft und Leidenschaft. Die Da-capo-Form unterstreicht darüber hinaus das rhetorische Prinzip der Bestätigung und Bekräftigung der anfänglichen Aussage. Das darauf folgenden *Andante* sorgt dagegen mit seinem überraschenden Beginn in der Dominanttonart und der asymmetrische Phrasierung, die unablässig zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankt, für jähre Unsicherheit: raffinertes und berührendes Beispiel musikalischer Rhetorik in einem Stil, der sich von der barocken Sehnsucht nach Gleichgewicht und Proportionen entfernt – mit Ausnahme eines kleinen Details: der schlussendlichen, gleichsam chiastischen Wiederkehr des Hauptthemas ... Das abschließende *Vivace* (eine Tempobezeichnung, die Telemann an anderer Stelle langsamer als *Allegro* nennt) lädt zum Tanz, um uns von der Last

dieses emotionalen Labyrinths zu befreien. Ob es gelingt? Ich bin mir nicht sicher. Im ersten Takt verwendet Telemann auf elegante Weise dieselben Töne wie zu Beginn der Sonate und erinnert durch das Prinzip der thematischen Einheit an die Reise, die uns durch die Sonate geführt hat; wir sind nicht länger *Triste*, aber es gibt eine „emotionale Narbe“, die nie schwinden wird.

Am Ende möge ein weiteres Zitat aus dem Vorwort zu *Der getreue Music-Meister* stehen. Er könne sich, schreibt Telemann zuversichtlich, „einigermaßen darauf verlassen [...] dass mich die Noten bisher fast so bald gesuchet, als ich mich nach ihnen umgesehen“, und dies umso mehr, als „ich mich an einem Ort befindet, wo die Music gleichsam ihr Vaterland zu haben scheinet“.

© Dan Laurin 2022

Dan Laurin ist in fast allen Teilen der Welt aufgetreten. Tourneen in die USA, nach Japan und Australien sowie Auftritte in den großen europäischen Musikzentren haben seinen Ruf, einer der interessantesten Interpreten auf seinem Instrument zu sein, gefestigt. Sein Anliegen, die klanglichen Möglichkeiten der Blockflöte auszuloten, haben zu einer technischen Gewandtheit und einer Spielweise geführt, die ihm zahlreiche Auszeichnungen eingebracht haben. Dan Laurin ist auf mehr als dreißig von der Kritik hoch gelobten BIS-Aufnahmen zu hören und wurde zweimal mit dem schwedischen „Grammis“-Preis für das beste klassische Album ausgezeichnet. Neben seiner breit gefächerten Tätigkeit im Bereich der Alten Musik hat er zahlreiche Werke schwedischer und internationaler Komponisten uraufgeführt und den Interpretationspreis des Schwedischen Komponistenverbandes erhalten. Dan Laurin ist Professor an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm und Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie. Im Jahr 2001 verlieh ihm der König von Schweden die Medaille „*Litteris et Artibus*“.

Anna Paradiso, im italienischen Bari geboren und in Schweden lebend, gehört zu den bekanntesten Cembalistinnen ihrer Wahlheimat und konzertiert in Europa, den USA, Japan, Taiwan, Hongkong und im Libanon. Sie erhielt Solistendiplome in Cembalo und Klavier am Conservatorio Piccinni in Bari sowie einen Masterabschluss in Cembalo an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm. Anna Paradiso studierte Cembalo bei Gordon Murray, Christophe Rousset, Mayumi Kamata und Enrico Baiano. Darüber hinaus hält sie einen Doktortitel in Klassischer Philologie, widmet sich aber seit 2009 ganz der Musik. Durch das Studium von Originalquellen zum Generalbassspiel hat sie einen persönlichen Stil entwickelt, dem die Kritik große Anerkennung zollt. Im Jahr 2019 verlieh ihr die Königlich Schwedische Musikakademie das renommierte Bernadotte-Stipendium für ein Projekt zur neapolitanischen Barockmusik. Ihre bislang 12 Aufnahmen für BIS als Solistin am Cembalo, Hammerklavier und Clavichord sowie als Continuospieldlerin fanden international großen Beifall.

www.annaparadiso.se

Mats Olofsson studierte in Stockholm, Kopenhagen und Boston bei Elemér Lavotha und Laurence Lesser und nahm an Meisterkursen bei Daniil Shafran und Miklós Perényi teil. Darüber hinaus studierte er Barockcello bei Phoebe Carrai. Sein Solorepertoire umfasst Konzerte aus Barock und Romantik, aber auch moderne und zeitgenössische Werke von Britten bis Sofia Gubaidulina und Olav Anton Thommessen. Als Solist hat er mit Orchestern in Dänemark und Schweden konzertiert; regelmäßig tritt er mit dem Gävle-Symphonieorchester auf, dessen Solo-Cellist er seit 2001 ist. Als ausgesprochen vielseitiger Musiker ist Mats Olofsson Mitglied des Stenhammar Quartet, dessen Einspielungen vorwiegend skandinavischer Werke international Anerkennung gefunden haben. Sein Interesse an Alter Musik und an der Kunst des Continuo-Spiels manifestiert sich in dem Barock-

ensemble „Paradiso Musicale“. Darüber hinaus war er Mitglied von „the pearls before swine experience“ und Norrbotten Neo, zwei Ensembles für zeitgenössische Musik.

Der getreue
Music - Meister,
welcher
so wol für Sänger als Instrumentalisten
allerhand Gattungen musicalischer Stücke,
so auf verschiedene Stimmen und fast alle gebräuchliche Instrumente
gerichtet sind,
und
moralische, Opern- und andere Drien,
desgleichen
TRII, DUETTI, SOLI etc.
SONÄTEN, OUVERTUREN, etc.
wie auch
FUGEN, CONTRAPUNCTe, CANONES, etc. enthalten,
mitin
das mehere, was nur in der Music vorkommen mag,
nach Italianischer, Französischer, Englischer, Polnischer, &c.
so ernhaft als lebhaft und lustigen Art,
nach und nach alle 14. Tage
in einer LECTION
verzutragen gedeket,
durch
Telemann.
—
HAMBURG,
Ao. 1728.

Title page of *Der getreue Music-Meister*

Je crois que les sonates pour flûte à bec de Georg Philipp Telemann forment une base musicale pour la plupart de cet instrumentistes. Elles font en quelque sorte partie de notre ADN musical. Pour moi personnellement, certaines des pièces sur cet album représentent ma première acceptation de la flûte à bec comme un « véritable » instrument entièrement capable d'exprimer ce que le musicien avait en tête. Bien avant que je puisse être accompagné par un joueur de continuo, j'étais fasciné par la variété d'idées dans les sonates – mais aussi étonné par des passages et des progressions harmoniques qui n'avaient pas de sens pour moi. J'ai nécessité des années (même des décennies) pour me former une opinion au sujet de la sonate en ré mineur et de la grande sonate en fa mineur. En rétrospection, je crois que le manque de l'habituelle symétrie baroque me déboussola plus que tout le reste quand je m'attaquai au phrasé et à la formation d'une narration à partir de phrases musicales. La connaissance qui émergeait, vers la fin des années 1980, du lien entre la rhétorique et la musique s'est montrée vitale pour la perception de plusieurs traits de la composition baroque ; elle a aussi grandement contribué à rétablir l'affinité évidente de la musique et de la parole, relation qui en grande partie a été ignorée par l'esthétique musicale du 20^e siècle.

La vaste étendue technique et émotionnelle des sonates est peut-être au mieux démontrée en comparant les sonates comme entités et en analysant les mouvements individuels en termes de forme et de contenu. Selon moi, chacune des sonates rassemblées ici – sauf pour TWV 41:f2 – a sa propre histoire à raconter, comme en autant de chapitres qu'il y a de mouvements. Quant à cette dernière œuvre, je doute personnellement de l'auteur : malgré sa beauté et la fin aux accents folkloriques, il se trouve des passages qui manquent de la clarté de forme et de l'écriture harmonique précise de Telemann. Je pense en particulier aux phrases interminables, malveillantes envers un instrument à vent, du second mouvement et de l'absence d'une claire progression harmonique à la basse du troisième mouvement.

Les deux œuvres en do majeur qui se trouvent aux extrémités de cet album diffèrent beaucoup l'une de l'autre mais elles ont en commun l'imprévisibilité enjouée et presque taquine d'un joyeux Telemann. La Sonate en do majeur TWV 41:C5 du début se trouve dans la collection *Essercizii musici* (« Exercices musicaux »), composés, gravés et publiés par Telemann en 1739–40, selon les dernières recherches. L'œuvre en trois mouvements expose une multitude d'idées dépassant la norme de l'époque quant au plan de l'œuvre en entier. Dans le premier mouvement, le compositeur rend hommage à la Sonate pour violon op. 5 n° 1 d'Arcangelo Corelli : elle est divisée en quatre parties, avec une progression lente – rapide – lente – rapide, et les deux sections rapides commencent avec des passages de toccata où la flûte à bec est très occupée au-dessus d'une longue note soutenue à la basse. Le contrepoint est totalement absent ce qui, à mon avis, suggère un style de jeu beaucoup plus libre puisqu'il n'y a pas besoin de synchronisation verticale entre les parties : il n'y a rien à coordonner pour ainsi dire. (Dans le second mouvement du TWV 41:C2, on retrouve les mêmes éléments d'une toccata au tout début des deux sections.) Archangelo Corelli était le plus grand influenceur de toute l'ère baroque et son opus 5 devait être une source d'inspiration pour les compositeurs dès sa première publication en 1700 jusqu'à notre propre époque où les *Variations sur un thème de Corelli* de Serghei Rachmaninov forment un exemple frappant. Le premier mouvement mène à un *Larghetto* à la mélodie finement déroulée dans la tonalité subdominante parallèle de fa mineur. Le contraste fait choc : do majeur, avec son accès triomphant, presque naïf, s'oppose maintenant à une « lamentation mélancolique sur la mort et la perte » pour citer des sources contemporaines sur les caractéristiques de fa mineur. Les longueurs de phrase en constante évolution ajoutent à la sensation d'égarement. Ceci ne serait cependant pas Telemann sans une fin heureuse : le *Vivace* final à la caractéristique quelque peu rustique, offre une récupération musicale et émotionnelle dans l'une des plus grandes sonates de Telemann.

Les deux Sonatines, en la et do mineur, montrent Telemann sous un angle musical différent. Libéré des contraintes de la tradition et des styles dominants, il allie la *cantabilità* italienne à de solides éléments de musique populaire, en particulier de l'Europe de l'Est. Son premier poste à Pless, aujourd'hui Pszczyna en Pologne, lui offrit de nombreuses occasions d'apprécier la tradition locale de musique populaire au cours de concerts qui, apparemment, avaient toujours lieu dans des pubs. Dans sa troisième autobiographie, Telemann dit que, en une semaine, un auditeur attentif pouvait recueillir assez d'idées musicales pour une vie entière (et probablement se régaler d'une bonne bière locale en même temps...) En effet, Telemann n'oublia jamais son séjour à Pless et les thèmes de musique populaire – soit empruntés ou de sa plume propre – se trouvent dans plusieurs œuvres de son abondante production musicale. La partie de continuo des sonates pour flûte à bec a été considérée comme perdue jusqu'à ce qu'on la trouve à la Sächsische Landesbibliothek à Dresde et qu'elle puisse être réunie à la partie de flûte à bec, ajoutant de la musique absolument ravissante au répertoire de l'instrument.

La charmante sonate en fa majeur, TWV 41:F2, est la toute première pièce de *Der getreue Music-Meister* (« Le fidèle maître de musique ») de Telemann, un journal musical qui sortait aux quinze jours en 1728–29. En tout, il comprend 25 « leçons » formées de toutes sortes de musique: pièces pour instrument solo et ensembles et arias d'opéras, y compris des œuvres d'autres compositeurs dont J. S. Bach. Dans son avant-propos, Telemann parle d'une « tâche qui ne se terminera pas sans sueur ». Cela ne devait pas l'en empêcher cependant, parce qu'« on vit pour travailler et pour servir son prochain ». La sonate en trois mouvements n'a rien de forcé : c'est une charmante promenade presque pastorale à travers un paysage du haut baroque où les côtés plus sombres de la vie ne montent à la surface que dans le mouvement central. Dans le journal, la sonate est divisée en deux : le premier mouvement apparaît dans la première leçon, comme un suspense musical

dans ce feuilleton – un truc utilisé par Telemann tout au long du *Music-Meister*. Dans le cas de TWV 41:F2, le flûtiste curieux doit attendre la sortie suivante pour jouer les deux mouvements restants – où le compositeur nous offre un do aigu inattendu qui a choqué le public et les instrumentistes jusqu'à ce jour.

Le mouvement le plus extraverti et inhabituel de toute cette collection pourrait bien être l'*Affetuoso* de la Sonate en ré mineur (TWV 41:d4). La matériel mélodique rompu et fragmenté rappelle des traits stylistiques subséquents (*Empfindsamkeit*). Ceci apporte un fort contraste à la marche de la basse du continuo ; les musiciens habitent ici des mondes différents pour ainsi dire, où la basse pourrait représenter destinée et inévitabilité, tandis que la partie de la flûte à bec pourrait refléter la condition humaine, le chagrin et la perte personnelle dévastatrice : après avoir perdu sa première femme chérie en couches, Telemann resta endeuillé pendant des années, notamment dans plusieurs cantates où il semble discuter avec Dieu des défauts de son caractère et si ils étaient la raison de son châtiment. Qu'est-ce alors qui pourrait être plus différent que le mouvement suivant ? C'est un *Presto* en 4/4, donc pas trop rapide (les quatre temps de la mesure doivent être clairement audibles) ; il est pourtant animé et, quoique non débordant de joie, il montre au moins une perspective plus positive. D'autant plus inattendu est le troisième mouvement, le *Largo*, qui regarde fixément l'abîme... L'*Allegro* final est une gigue tordue en 9/8. Le mètre est inhabituel, tout comme l'emploi de presque toute l'étendue de la flûte à bec baroque. Le caractère légèrement bizarre du mouvement en entier est souligné encore par de longs passages de notes répétées à la basse continue. Fait intéressant : une boucle des deux premières mesures de la gigue, au doigté silencieux, en combinaison avec un contrepoint fourni par une articulation indépendante, forme la base de *Gesti* de Luciano Berio, l'une des œuvres les plus intéressantes pour flûte à bec des années 1960.

La Sonate en fa mineur TWV 41:f1 est aussi émotionnellement chargée que

celle en ré mineur. Le premier mouvement, *Triste*, exhude ce sentiment particulier de solitude et de tristesse tranquille représentées surtout par les gammes chromatiques colorées vers la fin, une catabase (descente) rhétorique, où les lignes tombantes impliquent un jugement, une perte de la grâce. Entretemps, des interruptions répétées à la basse au début du mouvement contredisent la signification littérale du terme italien *basso continuo*, basse continue, ajoutant à la sensation d'un élan perdu dans la vie. Le second mouvement fortement articulé avec ses nombreux passages de contrepoint savant et une basse très énergique, apporte une réponse intellectuelle – même une réfutation – à toutes les émotions du *Triste*, comme si le fait d'organiser les pensées au moyen de diverses techniques de composition avait offert à Telemann de fuir la mélancolie. Dans son propre microcosme le mouvement illustre un concept fondamental dans la pensée occidentale : l'éternelle lutte pour équilibrer la raison et la passion. La forme *da capo* souligne encore le principe rhétorique de vérifier et de confirmer la déclaration du début. L'*Andante* suivant ajoute cependant un certain doute : le début surprenant dans la tonalité dominante et le phrasé asymétrique, oscillant constamment entre l'espoir et le désespoir; voici un exemple raffiné et touchant de rhétorique musicale dans un style qui s'éloigne de l'envie du baroque d'équilibre et de proportions, sauf un petit détail : le retour à la toute fin du thème principal, comme un chiasme... Le *Vivace* final (une indication de tempo que Telemann décrit ailleurs comme plus lent qu'*Allegro*) nous invite à la danse afin de nous débarrasser de la charge de ce labyrinthe émotionnel. Y réussit-il ? Je n'en suis pas sûr. Dans la première mesure, Telemann a recours élégamment aux mêmes notes qu'au début de la sonate, adoptant le principe de l'unité thématique comme rappel du voyage effectué au long de la sonate ; nous ne sommes plus *Triste* mais nous portons une « cicatrice émotionnelle » qui ne disparaîtra jamais.

Finalement, permettez-moi de citer Telemann dans sa préface de *Der getreue*

Music-Meister : « La musique me trouve chaque fois que je la cherche... Je suis à un endroit où la musique semble avoir trouvé sa patrie. »

© Dan Laurin 2022

Dan Laurin s'est produit presque partout dans le monde. Des tournées aux États-Unis, Japon et Australie ainsi que des concerts dans les principaux centres musicaux européens ont confirmé sa réputation d'être l'un des interprètes des plus intéressants sur son instrument. Ses efforts d'explorer les possibilités soniques de la flûte à bec ont abouti à une facilité technique et un style de jeu qui lui ont mérité de nombreux prix. Dan Laurin figure sur plus de trente disques BIS acclamés par la critique, et il a reçu à deux reprises un pris suédois Grammis pour meilleur album classique. En plus de son travail considérable dans le domaine de la musique ancienne, il a créé de nombreuses œuvres de compositeurs suédois et internationaux et il a obtenu le prix d'interprétation de la Société des compositeurs suédois. Dan Laurin enseigne au Conservatoire royal de Stockholm et il est membre de l'Académie suédoise royale de musique ; en 2001, le roi de Suède lui remettait la médaille « Litteris et Artibus ».

Née à Bari en Italie, **Anna Paradiso** vit en Suède et compte parmi les plus importantes clavecinistes de son pays d'adoption. Elle donne des concerts en Europe, aux États-Unis, Japon, Taiwan, Hong Kong et Liban. Elle reçut ses diplômes en clavecin et en piano au Conservatorio Piccinni à Bari et une maîtrise en clavecin au Conservatoire royal de Musique à Stockholm. Elle a étudié le clavecin avec Gordon Murray, Christopher Rousset, Mayumi Kamata et Enrico Baiano. Anna Paradiso détient aussi un doctorat en philologie classique et elle se dédie à la musique depuis 2009. Grâce à l'étude des sources originales en exécution de la basse continue, elle a développé un style personnel loué par les critiques. En 2019, l'Académie royale

suédoise de Musique lui octroya la prestigieuse bourse Bernadotte pour un projet sur la musique baroque napolitaine. Ses douze enregistrements précédents sur BIS comme soliste au clavecin, fortepiano et clavicorde ainsi qu'au continuo ont reçu l'acclamation internationale.

www.annaparadiso.se

Mats Olofsson a étudié à Stockholm, Copenhague et Boston avec Elemér Lavotha et Laurence Lesser, participant à des classes de maître avec Daniil Shafran et Miklós Perényi. Il a aussi étudié le violoncelle baroque avec Phoebe Carrai. Son répertoire solo inclut des concertos du baroque et du romantisme mais aussi des œuvres modernes et contemporaines de, par exemple, Britten à Sofia Gubaidulina et Olav Anton Thommessen. Il s'est produit comme soliste avec des orchestres au Danemark et en Suède ; il joue régulièrement avec l'Orchestre symphonique de Gävle dont il est premier violoncelle depuis 2001. Un musicien très flexible, Mats Olofsson fait partie du Quatuor à cordes Stenhammar dont les enregistrements d'œuvres principalement scandinaves lui ont mérité l'acclamation internationale. Son intérêt en musique ancienne et en art du continuo trouve un débouché dans l'ensemble baroque «Paradiso Musicale». Il a également fait partie de «the peärls before swine experience» et Norrbotten Neo, deux ensembles spécialisés en musique nouvelle.

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording:	19th–22nd April 2021 at Duvbo kyrka, Sundbyberg, Sweden
Producer and sound engineer:	Ingo Petry (Take5 Music Production)
Instrument technician:	Anna Paradiso
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Ingo Petry
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text:	© Dan Laurin 2022
Translations:	Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)
Cover image:	Detail of a panorama of Hamburg, 1740. Copper engraving by Johann Georg Ringle after Friedrich Bernhard Werner
Photos of the performers:	© Johan Westin (Dan Laurin); © Pelle Piano (Anna Paradiso); © Alexander Lindström (Mats Olofsson)
Typesetting, lay-out:	Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2555 © & © 2022, BIS Records AB, Sweden.

DAN LAURIN



BIS-2555