

An antique globe with a map of the Indian Ocean and Australia, set against a dark background. The globe is made of wood with a leather-like binding. The map shows the Indian Ocean, the Malay Peninsula, and the continent of Australia. The text is overlaid on the globe in a purple serif font.

Georg Philipp Telemann  
Klingende Geographie

Musica Fiorita  
Daniela Dolci



"Les Janissaires" from TWV 55:D17

[www.musicafiorita.ch](http://www.musicafiorita.ch)

Recording: January 2011, Alte Kirche Boswil (Switzerland)

Recording producer & digital editing: Stefano Albarello

Digital editing: Daniela Dolci

Executive producer: Michael Sawall

Booklet editor: Susanne Lowien

Layout: Joachim Berenbold

Translations: Lindsay Chalmers-Gerbracht (English) / Sylvie Coquillat (Français)

Cover photo: Oleg Geier

© + © 2013 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany

CD manufactured in The Netherlands

Georg Philipp Telemann

(1681-1767)

## Klingende Geographie

### Musica Fiorita

Maurice Steger recorders

Katharina Andres, Priska Comploi baroque oboe, recorder

Katharina Heutjer, Miki Takahashi baroque violin

Salome Janner viola

Jonathan Pesek baroque cello

Brigitte Gasser viola da gamba

Giuseppe Lo Sardo violone

Hiram Santos bassoon, percussion

Rafael Bonavita baroque guitar, theorbo

Juan Sebastian Lima theorbo

Margit Übellacker psaltery

Daniela Dolci

harpsichord & direction

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

## Klingende Geographie

(zusammengestellt & herausgegeben von Adolf Hoffmann, 1959)

1	<b>Ouvertüre</b> <i>Maestoso-Allegro-Maestoso</i> (TWW 55:B5,1)	3:40
2	<b>Vom Globus</b> <i>Perpetuum mobile</i> (TWW 55:D 12,2)	0:35
3	<b>Europa</b> <i>Entrée</i> (TWW 55:C2,4)	1:51
4	<b>Portugal</b> <i>Les Portugais anciens et modernes: Grave-Viste</i> (TWW 55:B5,6)	2:09
5	<b>Spanien</b> <i>Sarabande</i> (TWW 55:D9,6)	1:52
6	<b>Schweiz</b> <i>Les Suisses: Grave-Viste</i> (TWW 55:B5,4)	0:58
7	<b>Welschland (Norditalien)</b> <i>Air à l'Italien: Vivement</i> (TWW 55:B4,2)	1:28
8	<b>Mittel-Italien</b> <i>La Badinerie italienne: Viste</i> (TWW 55:fis 1,4)	1:36
9	<b>Frankreich</b> <i>Menuet I &amp; II</i> (TWW 55:B5,2)	2:42
10	<b>Provence</b> <i>Rigaudon</i> (TWW 55:E 1,8)	0:40
11	<b>Lothringen-Burgund</b> <i>Bourrée</i> (TWW 55:D 12,4)	0:54
12	<b>England-Schottland-Irland</b> <i>Gigue</i> (TWW 55:D 10,6)	1:11
13	<b>Schottland</b> <i>Hornpipe</i> (TWW 55:g2,6)	1:06
14	<b>Vereinigte Niederlande</b> <i>Les Flots: Modéré</i> (TWW 55:A2,2)	2:29
15	<b>Spanische Niederlande</b> <i>Carillon</i> (TWW 55:F7,7)	0:33
16	<b>Deutschland</b> <i>Les Allemands anciens et modernes: Grave-Viste</i> (TWW 55:G4,3)	2:37
17	<b>Österreich</b> <i>Rondeau</i> (TWW 55:d 1,5)	1:47
18	<b>Bayern</b> <i>Prélude: Vistement</i> (TWW 55:G 1,3)	0:52
19	<b>Franken-Schwaben-Burgund</b> <i>Fantaisie</i> (TWW 55:G2,6)	1:13
20	<b>Ober- und Niederrhein</b> <i>Les Cornes de Visbade</i> (TWW 55:B4,3)	1:23
21	<b>Westfalen</b> <i>Mercur</i> (TWW 55:B3,8)	0:42

22	<b>Niedersachsen</b> <i>Air: Doucement</i> (TWW 55:B2,4)	2:23
23	<b>Kurfürstentum Hannover</b> <i>Gavotte en Rondeau</i> (TWW 55:G2,3)	0:50
24	<b>Stift Hildesheim</b> <i>Pastorale</i> (TWW 55:e8,2)	1:09
25	<b>Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel</b> <i>Réjouissance</i> (TWW 55:d2,4)	0:55
26	<b>Obersachsen</b> <i>Fugue: Vivement</i> (TWW 55:c2,4)	2:22
27	<b>Böhmen</b> <i>Hanaquoise</i> (TWW 55:D3,6)	1:18
28	<b>Skandinavien</b> <i>Les Danois anciens et modernes: Grave-Viste</i> (TWW 55:G4,5)	2:26
29	<b>Schweden</b> <i>Les Suédois anciens et modernes: Grave-Viste</i> (TWW 55:G4,4)	3:03
30	<b>Russland</b> <i>Les Moscovites</i> (TWW 55:B5,5)	1:17
31	<b>Polen</b> <i>Polonaise</i> (TWW 55:D 13,6)	1:17
32	<b>Ungarn</b> <i>Marche</i> (TWW 55:F6,4)	1:07
33	<b>Europäische Türkei</b> <i>Les Turcs</i> (TWW 55:B5,3)	1:56
34	<b>Asien</b> <i>Les Janissaires</i> (TWW 55:D 17,2)	0:50
35	<b>Asiatische Türkei</b> <i>Mezzetin en turc</i> (TWW 55:B8,7)	1:06
36	<b>Afrika</b> <i>Mourky</i> (TWW 55:g 1,4)	1:23
37	<b>Amerika</b> <i>L'Espérance de Mississippi: Vivement</i> (TWW 55:B 11,6)	2:25
38	<b>Schlusschoral</b> <i>Nun senket euch, ihr Masten</i> (Melodie: Nun ruhen alle Wälder)	1:13

## Concerto d-moll

für zwei Violinen, Viola & Basso continuo (TWW 43:d2)

39	<i>Largo</i>	2:52
40	<i>Allegro</i>	2:41
41	<i>Andante</i>	2:28
42	<i>Presto</i>	2:36



## Georg Philipp Telemann Klingende Geographie



Sebastiano Lazzari (c. 1730 -1791): "Finto asse e natura morta con pesche e globo terrestre" 1785, Milano, Galleria d'Arte Studiolo

Es ist kaum vorstellbar, dass es von Georg Philipp Telemann noch Werke geben soll, die für die heutige Musikwelt „neu“ sind. Und doch werden die wenigsten Telemann-Kenner – auch wenn sie wissen, dass es die *Singende Geographie* als eines der ganz wenigen Jugendwerke des Komponisten gibt – von der Klingenden Geographie gehört haben, die den Inhalt dieser CD bildet. Neu sind nicht die Werke dieses Programms, sondern vielmehr ihre Zusammenstellung und Sinnggebung – und damit das „Licht“, das auf diese Stücke geworfen wird. Sie sind insofern von besonderem Reiz, als sie auf vielfältige Weise die Unterschiedlichkeit der Nationalcharaktere mit musikalischen Mitteln zum Ausdruck bringen und doch die Zusammengehörigkeit der Völkergemeinschaft betonen.

Die charmanten Sätze mit Überschriften wie *Frankreich, Spanien, Schweiz* u. a. m. aus verschiedenen Instrumentalsuiten des Komponisten sind 1959 vom Musikwissenschaftler und Herausgeber Adolf Hoffmann zu neuen Satzverbindungen zusammengestellt worden. Mit der Überschrift, die er für diese Edition wählte – *Klingende Geographie* – lehnte er sich an eine „originale“ Sammlung an, die Telemann in jungen Jahren in Form von 36

Liedern für Singstimme und Generalbass unter dem Titel *Singende Geographie* komponiert hatte. Das war die Vertonung von Texten aus einer Art von Erdkunde-Lehrbuch in Versform eines gewissen Johann Christoph Losius (*Singende Geographie, darin der Kern dieser nöthigen Wissenschaft in deutliche Lieder verfasset, und mit zulänglicher Erklärung aus den neuesten Nachrichten mit allerhand Vortheilen duch alle Theile der Welt, zu einem Grunde fernerer Anweisung und bequemen Hand-Buch ausgeführt*, Hildesheim 1708). Hoffmann beabsichtigte nach eigenen Worten ein „instrumentales Gegenstück“ zu Telemanns Lieder-Sammlung (beide Editionen brachte er beim Möseler-Verlag, Wolfenbüttel, heraus), und sogar in der Abfolge der Länder- und Regionen-Titel hielt er sich genau an die Vokal-Vorlage.

Diese muss schon mindestens sieben Jahre vor der 1708 erfolgten Druckausgabe der Gedichte (leider ohne Musik) entstanden sein, denn Telemanns Zeit am Hildesheimer Andreanum-Gymnasium, dessen Rektor der Textdichter, J. Chr. Losius, war, umfasst die Jahre 1697-1701, d.h. Telemann war zum Zeitpunkt der Liedvertonungen höchstens 20 Jahre alt – und doch scheinen in diesen kur-

zen Sätzen für Singstimme und Generalbass bereits all sein Humor, seine Natürlichkeit und seine unendliche Phantasie auf, die ihn weitere 60 Jahre seines Komponistenlebens begleiten sollten.

Hoffmanns gelungene Auswahl von Instrumentalsätzen folgt zwei Prinzipien: Einerseits wählt er solche, die bereits in ihrem originalen Kontext als Sätze einer Orchestersuite Länderüberschriften im Sinne von „Programm-musik“ haben wie z.B. *Les Turcs* = B5,3; *Les Suisses* = B5,4; *Les Portugais* = B5,6; *Les Allemands* = G4,3; *Les Janissaires* = D17,2; auch *Hanaquoise* = D3,6 oder *Polonoise* = D13,6, wobei die „Hanaken“ (für „Böhmen“) eine Bevölkerungsgruppe eher in Mähren als in Böhmen und die Janitscharen (für „Asien“) eine Soldatentruppe im Osmanischen Reich waren. Andererseits ordnet er solche Instrumentalsätze den gewünschten Länderüberschriften zu, die auf Assoziationen beruhen und bestimmte Seiten der Nationalcharaktere unterstreichen wie z.B. eine *Hornpipe* = g2,6 für Schottland, *Les Flots* (Wogen, Wellen) = A2,2 für die Vereinigten Niederlande, ein *Menuet* = B5,2 als Inbegriff des Tanzes für Frankreich oder eine Dudelsack-inspirierte *Gigue* = D10,6 für England/Schottland/Irland aus der Vorlage der *Singenden Geographie* übernommen ist. Auf diese Weise entsteht für die Folge der Instrumentalsätze eine sehr originelle Abwechslung von Charakteren und

Bewegungstypen, die sich zu einer neuen Gesamtform verbinden. Die Schlussnummer der *Singenden Geographie* auf das Gedicht „Nun senket euch, ihr Masten“ hat Telemann nicht vertont. Adolf Hoffmann hat dem Text aus Gründen des Versmasses und der Text-Assoziation das Lied *Nun ruhen alle Wälder* unterlegt und dafür die Fassung aus Telemanns *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Liederbuch* (Hamburg 1730, S. 82, Nr. 163) gewählt, mit der auch die *Klingende Geographie* auf dieser CD ihren Abschluss findet.

Telemann hat, wie er in seiner Autobiographie von 1740 berichtet, in seiner Jugend viele Instrumente gespielt und ihre Möglichkeiten und Grenzen erspürt: „außer Clavier, Violine und Flöte“, sagt er da, ... habe er „annoch Hoboe, Traversen, Schalümo (!), Gambe etc. bis auf den Contrebaß und die Quint-Posaune“ in Händen gehabt. Ebenso typisch für den jungen Magdeburger Autodidakten war seine nimmersatte Neugierde auf Unbekanntes, Fremdes, Herausforderndes, das er sich im Sinne eines „learning by doing“ mit Bienenfleiß zu eigen machte. Kein Lehrer hatte ihm fixierte Urteile mitgegeben oder sakrosankte Prioritäten gesetzt, uneingeschränkt war Telemanns Offenheit gegenüber allem Interessanten, Modernen sein Leben lang. Vergleichbar mit ganz großen Sprachbegabungen, die sich in kürzester Zeit durch Hören, Sprechen und Lesen in andere Idiome einleben, griff er



„Mourky“ aus TWV 55:g1

französische, italienische, ja polnische Stileigentümlichkeiten auf und wollte den „Muttersprachlern“ beweisen, dass er ihre musikalische Sprache mindestens genau so „akzentfrei“ beherrschte wie sie selber. Dass ihm das auch gelungen ist, zeigt z.B. der ungeheure Erfolg, den er während seines Aufenthalts in Frankreich (1737/38) mit seinen Kompositionen im französischen Stil hatte, unter ihnen die berühmten *Quadri*, die man später *Pariser Quartette* nannte. Die „Grande Nation“ war ja auch damals schon nicht so leicht zufrieden zu stellen...

Zwei Dinge mögen ihn an der französischen Musik gereizt haben: Erstens die Kunst der Charakterisierung, die häufig auch Lautmalerei und Programmmusik einschloss, und zwei-

tens die Tänze, d.h. die Bewegungstypen, den Abwechslungsreichtum der Tempi. Beides war in der durch Lully geschaffenen Gattung der Ouverturen-Suite bestens anzuwenden.

Am italienischen Stil zogen ihn dagegen vermutlich das Vitale, die Kontraste, das dramatische Element an. Für all diese Aspekte stand in der Concerto-Form ein weites Experimentierfeld zur Verfügung. Ein Satz aus der Selbstbiographie von 1718 zeigt, wie mühelos, ja spielerisch er mit den überkommenen Gattungen und Formen umging: „Alldieweil aber die Veränderung belustiget, so machte (ich) mich auch über Concerte her.“ Eine solche musikalische Begabung muss nicht kämpfen, „Belustigung“ genügt zur Freisetzung der schöpferischen Energie: „Homo ludens“.

Doch die übernommenen „Gefäße“ einfach weiter zu benutzen, war Telemanns Sache nicht. Interessant ist, was er aus ihnen machte und zu welchen Mischformen er sie entwickelte. So gibt es u. a. „Concerti“, denen das Solo-Instrument fehlt, wie etwa beim d-Moll-Werk unseres Programms für zwei Violinen, Viola und Basso continuo; hier sind zwar konzertierende Phasen für die beiden Violinen durchaus vorhanden, aber sie rechtfertigen nicht eine kontrastierende Besetzung mit Solo-Instrumenten und „Tutti“, weshalb man die Bezeichnung „Ripienkonzerte“ für sie erfunden hat: Jedes Instrument kann wechselweise hervortreten. Die Frage, ob die Werke dieser Art mehrfach oder einfach zu besetzen sind, ist nicht leicht zu beantworten. Von Aufführung zu Aufführung, von Kapelle zu Kapelle wechselten damals die zur Verfügung stehenden Kräfte, das Spektrum der Funktionen reichte von häuslichem Musizieren bis hin zur fürstlichen Repräsentation, und der Komponist wird seinerseits mit verschiedenen klanglichen Varianten gerechnet haben. Das Ensemble „Musica Fiorita“ hat sich entschlossen, der einfachen Besetzung den Vorzug zu geben, den Bass aber, unter Berücksichtigung zeitgenössischer Hinweise aus dem erhaltenen Notenmaterial, mit einem Violone zu verstärken. Dass ein Generalbass-Instrument vorausgesetzt wird, bestätigt schon Johann Joachim Quantz (Berlin 1752): „Den Clavicymbal verstehe ich bey

allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey.“

Das spielerische „Jonglieren“ mit den Formen ist aber nur möglich, wenn man von festen, klar umrissenen, verbindlichen Normen ausgehen kann, egal, ob es sich um Gattungen oder Nationalstile, Tänze oder „Tempo giusto“, Regeln der Rhetorik oder Tonarten-Charaktere handelt (oder um die Strukturen des Lebens und die Hierarchien in der Gesellschaft). Die überbordende Phantasie der Barock-Komponisten scheint ihre Ursachen gerade daher zu beziehen, dass sie von festen Systemen und Traditionen herausgefordert wird, dass sie Grenzen überwinden, neue Spielarten finden möchte. Strawinsky spricht genau dieses dialektische Verhältnis zwischen Limitationen und Kreativität an, wenn er in seiner *Musikalischen Poetik* (Paris 1945) sagt: „Wer mich eines Widerstandes beraubt, beraubt mich einer Kraft. Je mehr Zwang man sich auferlegt, umso mehr befreit man sich von den Ketten, die den Geist fesseln.“

So gesehen, sind es vielleicht gerade die verbindlichen, Widerstand bildenden Grenzen der barocken Kunstauffassung, die jenen Reichtum an Formen, harmonischen Überraschungen, rhythmischer Frische und melodischer Phantasie hervorgebracht haben, die beim Hören dieser Musik bis heute eine Quelle der Freude sind.

*Peter Reidemeister*

## Georg Philipp Telemann Musical Geography

It is hard to believe that there are still works by Georg Philipp Telemann which are “new” for the music scene of today, but only a handful of Telemann aficionados will be familiar with the *Musical Geography* recorded on this CD, even if they are aware of the existence of the *Singing Geography* as one of the composer’s few works originating in his youth. The works contained on this recording are in themselves not new, but have been placed within a new context and in a new sequence, shedding fresh light on the individual pieces. The particular charm of this collection is its highly varied musical manifestation of the differences in national character while simultaneously highlighting the shared identity of the international community.

These charming pieces with original titles such as *France, Spain and Switzerland* originate from various instrumental suites by Telemann which were recompiled to form new collections of movements by the musicologist and editor Adolf Hoffmann in 1959. In his selection of *Musical Geography* as the title of this edition, he was inspired by the name of an original collection which Telemann had composed early in his career comprising 36 songs for voice and basso continuo entitled

*Singende Geographie* [Singing Geography]. This volume contained settings of texts from a kind of geographical textbook in verse form written by a certain Johann Christoph Losius (*Singing Geography, in which the core of this essential field of knowledge is set in German songs accompanied by comprehensive explanations from the latest findings with all sorts of useful knowledge about all parts of the world, presented for the purpose of further edification in a convenient handbook*, Hildesheim 1708). Hoffmann’s intention in his own words was to provide an “instrumental counterpart” to Telemann’s song collection (both editions were published by Möslers-Verlag, Wolfenbüttel) and he even adhered to the sequence of national and regional titles as in the volume of songs.

This song volume must have been originally created at least seven years prior to the issue of the printed volume of poems in 1708 (unfortunately without music), as Telemann attended the Hildesheim school Andreanum-Gymnasium, where the author of the texts J. Chr. Losius was headmaster; between 1697 and 1701: Telemann would therefore not have been more than 20 when he set the songs to music, but these brief movements

for voice and basso continuo already appear to encapsulate all his humour; his natural touch and his infinite creative imagination which would accompany him throughout the entire 60 years of his composing career.

Hoffmann's well-selected choice of instrumental movements adheres to two principles: on the one hand, he chooses pieces which had already received "programmatic" titles associated with different countries within their original context as movements of orchestral suites, for example *Les Turcs* = TWV 55:B5/3; *Les Suisses* = B5/4; *Les Portugais* = B5/6; *Les Allemands* = G4/3; *Les Janissaires* = D17/2, Hanaquoise = D3/6 and Polonaise = D13/6, although the term "Hanaken" [Hanaks] (for "Bohemia") was actually a name for a group of the population originating from Moravia rather than Bohemia, and the "Jannissaries" (for "Asia") was the term used to describe a military unit of soldiers in the Ottoman empire. On the other hand, he also assigned certain instrumental movements to the appropriate national categories according to particular associations and links with national characteristics such as a *Hornpipe* = g2/6 for "Scotland", *Les Flots (waves)* = A2/2 for the United Netherlands, a *Menuet* = B5/2 as a typical dance for France and a *Gigue* = D10/6 inspired by bagpipes for England/Scotland/Ireland based on a model from the *Singing Geography*. This selection

process has created a series of instrumental movements with a highly original variety of different characters and dance forms combined in new entities. The final movement of the *Singing Geography* based on the poem "Nun senkt euch, ihr Masten" was not set to music by Telemann. On the strength of the verse metre and text association, Adolf Hoffmann selected the melody of *Nun ruhen alle Wälder* which fits the text and adopted the version of this chorale from Telemann's *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Liederbuch* (Hamburg 1730, p. 82, No. 163) which also provides the concluding movement of the *Musical Geography* on this CD.

In an autobiographical article written in 1740, Telemann related that he had played many instruments and explored their potential and limitations in his youth: "alongside clavier, violin and recorder," he also tried out "the oboe, traverse flute, shawm, viola da gamba etc, and also the double bass and quint trombone". A further characteristic of the young self-taught musician from Magdeburg was his insatiable curiosity for strange, unknown and challenging knowledge which he acquired through his own diligent method of "learning by doing". No teacher had equipped him with fixed opinions or sacrosanct priorities: Telemann's thirst for interesting and modern topics remained unquenched throughout his life. Just as linguistic talents are able to acquire

new idioms through listening, speaking and reading, Telemann succeeded in absorbing French, Italian and even Polish stylistic characteristics to prove to "native speakers" that he was able to speak their language "without an accent" as proficiently as they themselves. His success within this sphere was demonstrated for example by the great popularity of his compositions in the French style during his sojourn in France (1737/38), including the famous *Quadri* which were later known as *Paris Quartets*. Even then, the "Grande Nation" was not always so easy to please...

Telemann appears to have particularly admired two aspects of French music: firstly the art of characterisation which frequently also involved onomatopoeia and programme music and secondly the aspect of dance, i.e. the different movement types with their wide range of tempos. These two characteristics had been skilfully incorporated into the genre "overture suite" created by Lully.

Telemann was presumably attracted to the Italian style through its vitality, great contrasts and dramatic element. These traits were all present in the concerto form which provided further scope for experimentation. An extract from Telemann's autobiographical article dating from 1718 documents his effortless and even playful treatment of the foreign genres and forms: "In my delight of variety, (I) also pounced on the concertos."

This type of musical ability has no need of any struggle, "delight" is sufficient to release creative energy: Telemann as "homo ludens".

It was however not Telemann's intention simply to re-use these adopted "receptacles". It is interesting to see what he made of these forms and how he was able to develop new hybrid structures based on these genres. In numerous overtures, Telemann contrasts the string tutti with a concertino group of solo instruments, evoking associations with the Italian concerto grosso which has thrown up overblown terminological terms such as "concertante group suite" among analytical musicological circles. Conversely, some "concertos" by Telemann such as the work in D minor for two violins, viola and basso continuo in our programme have no specific solo instrument; while these compositions feature solo passages for the two violins, they certainly do not correspond to the conventional pattern of a concerto for solo instrument(s) and tutti and have led to the creation of the term "ripieno concertos" in which each instrument can periodically come to the fore in alternation. It is not easy to determine whether these types of work were to be performed purely with soloists, or with several instruments to a part. The available musical forces differed in each individual performance and musical formation and the works were intended for a wide range of purposes ranging from domestic

music-making to lavish representational functions and the composer presumably made allowance for the tonal variations in different performances. The ensemble Musica Fiorita decided to give priority to single instruments per part, but to reinforce the basso continuo line with a double bass in accordance to instructions contained in contemporary musical material surviving from this period. Johann Joachim Quantz (Berlin 1752) confirmed that a thoroughbass instrument was a permanent fixture: "It is a matter of course that a harpsichord is included in all instrumental ensembles whether small or large."

The playful juggling of forms is however only possible through the existence of fixed, clear-cut and dependable norms irrespective of the genre or musical style employed, dance forms, tempo giusto, rules of rhetoric or characters of specific keys (or the structure of life itself and the hierarchies of society). It appears

that the exuberant imagination of Baroque composers was especially nourished by the challenge of fixed systems and traditions, encouraging them to overcome limitations and discover new musical fields. Stravinsky homes in on this dialectic relationship between limitation and creativity in his *Poetics of Music* (Paris 1945): "Whoever robs me of a resistance robs me of a power. The more constraints are imposed, the more one frees oneself from the chains which shackle the spirit."

Viewed from this perspective, it is perhaps specifically the mandatory and resistance-generating limitations of the Baroque concept of art which produced this great abundance of forms, unexpected harmonic turns, rhythmic vitality and melodic imagination which have continued to be a source of joy to listeners right up to the present day.

*Peter Reidemeister*

## Georg Philipp Telemann

### Géographie sonore

Difficile d'imaginer que la création de Georg Philipp Telemann recèle aujourd'hui encore des œuvres « nouvelles » aux oreilles du monde musical. Et pourtant, rares seront les connaisseurs de Telemann à avoir déjà entendu parler de la *Géographie sonore* qui fait l'objet de ce CD – même s'ils savent qu'il existe la *Géographie chantante*, l'une des quelques œuvres de jeunesse du compositeur. Les œuvres de ce programme ne sont pas nouvelles, c'est plutôt la manière dont elles sont réunies qui leur donne un sens nouveau et les révèle sous un jour différent. Elles possèdent un attrait particulier dans la mesure où elles expriment avec une grande diversité les différences des caractères nationaux par des moyens musicaux tout en soulignant les points communs faisant le lien entre les peuples.

Les charmantes compositions intitulées *France, Espagne, Suisse* proviennent de différentes suites instrumentales du compositeur et furent réunies en 1959 par le musicologue et éditeur Adolf Hoffmann en de nouvelles combinaisons. Le titre de *Géographie sonore* choisi pour cette édition s'inspire d'un recueil « original » intitulé *Géographie chantante* que Telemann avait composé dans ses jeunes années sous la forme de 36 mélodies

pour voix et basse continue. Les textes issus du manuel de géographie en rimes d'un certain Johann Christoph Losius y sont mis en musique (*Géographie chantante qui retient l'essence de cette science nécessaire en des mélodies claires et élaborée avec explications complémentaires des connaissances les plus actuelles avec toutes sortes d'avantages à travers toutes les parties du monde avec l'intention d'en faire une instruction et un manuel pratique*, Hildesheim, 1708). Selon ses propres mots, Hoffmann avait l'intention de créer un « pendant instrumental » au recueil de Telemann (il publia les deux éditions chez Möseler, Wolfenbüttel), suivant scrupuleusement le modèle vocal jusque dans la succession des titres de pays et de régions.

Ce modèle doit être antérieur d'au moins sept ans à l'édition imprimée des poèmes datant de 1708 (malheureusement sans musique), car Telemann fréquenta le lycée Andreanum d'Hildesheim – dont le recteur était le poète J. Chr. Losius – de 1697 à 1701 ; Telemann était tout au plus âgé de 20 ans au moment de la composition et pourtant, ces brèves pièces pour voix et basse continue contiennent déjà tout son humour, sa simplicité et son inépuisable imagination qui ne



devaient jamais l'abandonner tout au long des 60 années de sa vie de compositeur.

La sélection réussie qu'opère Hoffmann dans les compositions instrumentales obéit à deux principes : d'une part, il choisit celles qui possèdent déjà dans leur contexte original en tant que mouvements d'une suite d'orchestre des titres de pays dans le sens d'une « musique à programme », p. ex. *Les Turcs* = TWV 55:B5,3; *Les Suisses* = B5,4; *Les Portugais* = B5,6; *Les Allemands* = G4,3; *Les Janissaires* = D17,2; également *Hanaquoise* = D3,6 ou encore *Polonoise* = D13,6, les « Hanaquois » (pour « Bohême ») désignant une ethnie venant de Moravie plutôt que de Bohême et les janissaires (pour « Asie ») étant une troupe de soldats dans l'empire ottoman. D'autre part, il attribue le titre de pays souhaité aux compositions instrumentales qui reposent sur des associations et soulignent certains aspects des caractères nationaux, par exemple un *Hornpipe* = g2,6 pour l'Écosse, *Les Flots* = A2,2 pour les Provinces-Unies, un *Mennuet* = B5,2 comme essence de la danse pour la France ou encore une *Gigue* inspirée de la cornemuse = D10,6 pour Angleterre/Écosse/Irlande, tous inspirés du modèle de la *Géographie chantante*. Il en naît pour la succession des compositions instrumentales une variété très originale de caractères et de types de mouvements qui se marient en une nouvelle forme. Telemann n'a pas mis en musique le numéro de conclusion de la *Géographie chantante* sur

le poème « Nun senket euch, ihr Masten ». Pour des raisons de mètre et d'association textuelle, Adolf Hoffmann a doté le texte de la mélodie *Nun ruhen alle Wälder* et choisi la version du *Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Liederbuch* [Livre de cantiques musical protestant presque général] de Telemann (Hamburg 1730, p. 82, n° 163) sur laquelle se referme aussi la *Géographie sonore* de ce CD.

Comme il le rapporte dans son autobiographie de 1740, Telemann joua un grand nombre d'instruments dans sa jeunesse, sondant leurs possibilités et leurs limites : « en dehors du clavier, du violon et de la flûte », dit-il ... il avait encore eu en main « le hautbois, la flûte traversière, le chalumeau, la viole de gambe etc. jusqu'à la contrebasse et au trombone à la quinte ». Trait de caractère tout aussi typique du jeune autodidacte de Magdebourg : son insatiable curiosité de l'inconnu, de l'étranger, du défi qu'il faisait sien avec une assiduité dans le sens du « learning by doing ». Aucun professeur ne lui avait inculqué des jugements tout faits ou posé des priorités sacro-saintes et Telemann resta toute sa vie totalement ouvert à tout ce qui était intéressant, moderne. Comparable à des personnes très douées pour les langues pouvant assimiler en un temps record d'autres idiomes en écoutant, en parlant et en lisant, il saisissait les particularités stylistiques françaises, italiennes, polonaises même et voulait prouver aux « locuteurs natifs » qu'il était



"Perpetuum mobile" de TWV 55:D12

tout aussi capable qu'eux de maîtriser leur idiome musical pour le moins « sans accent ». Qu'il y soit parvenu, c'est ce que démontre p. ex. l'incroyable succès qu'il remporta lors de son séjour en France (1737/38) avec ses compositions dans le style français, dont les célèbres *Quadri* appelés plus tard *Quatuors parisiens*. Déjà à l'époque, la « Grande Nation » n'était pas si facile que cela à contenter ... Deux choses peuvent l'avoir séduit dans la musique française : d'abord l'art de la caractérisation qui comprenait souvent l'onomatopée et la musique à programme et ensuite les danses, à savoir les différents mouvements, la riche variété des tempi. Deux qualités pouvant être idéalement mises à profit dans le genre créé par Lully de la suite d'ouvertures. Et il appréciait sans doute du style italien la force vitale, les contrastes, l'élément dramatique. La forme du concerto permettait d'expérimenter tous ces aspects. Une phrase de son autobiographie de 1718 montre la facilité déconcertante avec laquelle il contournait les genres et formes traditionnels : « Parce qu'il

est amusant de changer, je me mis aussi aux concertos. » Un tel don musical n'a pas besoin de lutter, l'« amusement » suffit à libérer l'énergie créatrice : « Homo ludens ». Mais continuer seulement à utiliser les « récipiends » traditionnels n'était pas l'affaire de Telemann. Ce qu'il en fit et quelles formes hybrides il en tira est intéressant. Il existe entre autres chez Telemann des « Concerti » absents de tout instrument soliste, comme par exemple dans la pièce en ré mineur de notre programme pour deux violons, alto et basse continue ; ici, on a bien certes des phases concertantes pour les deux violons mais elles ne justifient pas une distribution contrastante avec instruments solistes et « tutti », raison pour laquelle on leur a donné le nom de « concertos ripieno » ; chaque instrument peut entrer en jeu à tour de rôle. La question de savoir si les morceaux de ce genre doivent être distribués à plusieurs ou seul n'est pas facile à résoudre. Les distributions variaient à l'époque de représentation en représentation, d'un orchestre à l'autre, l'étendue des fonctions allait de la pratique musicale privée à la représentation devant une cour princière et le compositeur devait tenir compte des variantes sonores les plus diverses. L'ensemble Musica Fiorita a opté pour la distribution simple mais a renforcé la basse d'un violone par respect des mentions d'époque figurant sur le matériau musical conservé. Qu'un instrument de

basse continue était prévu est déjà confirmé par Johann Joachim Quantz (Berlin 1752) : « Le clavecin doit être présent dans toutes les musiques, qu'elles soient petites ou grandes. » Mais le jonglage ludique avec les formes n'est possible que si l'on peut partir de normes fixes, clairement définies, obligatoires, qu'il s'agisse de genres ou de styles nationaux, de danses ou de *tempo giusto*, de règles de rhétorique ou de caractères de tonalités (ou des structures de la vie et des hiérarchies sociales). L'imagination débordante des compositeurs baroques semble justement puiser ses racines dans le fait qu'elle est mise au défi par des systèmes et traditions rigoureux, qu'elle dépasse les limites, aspire à trouver de nouvelles manières de jeu. Stravinsky aborde exactement cette relation dialectique entre limites et créativité lorsqu'il dit dans sa *Poétique musicale* (Paris 1945) : « Qui me dérobe une résistance me dérobe une force. Plus on se pose de contraintes, plus on se libère des chaînes qui emprisonnent l'esprit. » De ce point de vue, ce sont peut-être justement ces limites obligatoires génératrices de résistance de la conception artistique baroque qui ont donné naissance à ce foisonnement de formes, de surprises harmoniques, de fraîcheur rythmique et d'inventivité mélodique qui sont une source de joie aujourd'hui encore à l'écoute de cette musique.

Peter Reidemeister



Seit über 20 Jahren bringt das Ensemble **Musica Fiorita** unter der Leitung von Daniela Dolci Werke der Spätrenaissance und des Barock auf die Bühne. Das Ensemble reflektiert den neuesten Stand historischer Aufführungspraxis und ist einerseits der Werktreue, andererseits der Lebendigkeit verpflichtet. Die abwechslungsreiche Besetzung mit Instrumenten wie Zink, Barockvioline, Traversflöte, Viola da gamba u.a. sowie die reich

ausgestattete Generalbassgruppe mit Laute, Theorbe, Barockgitarre, Psalterium, Harfe, Cembalo und Orgel haben zum Ziel, die große Fülle feinsten Nuancen in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zum „Blühen“ zu bringen (fiore = Blume, Blüte). Mit instrumentaler und vokaler Virtuosität und einer improvisatorisch wirkenden Interpretation kommt Musica Fiorita einer Spielweise nahe, die man erfrischend authentisch nennen könnte. Musica Fiorita

ermöglicht das Nachvollziehen des ganzen Spektrums leidenschaftlicher Affekte – dies ganz im Sinne des Barockzeitalters – und ist damit heute aktueller denn je.

Die Besonderheit dieses Ensembles besteht darin, dass seine Mitglieder zwar aus vielen Teilen der Welt stammen, dass sie jedoch alle dasselbe Klangbild anstreben und dieselbe „musikalische Sprache“ sprechen dank ihres Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis, dem „Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik“ an der Musik-Akademie der Stadt Basel, das nicht nur die künstlerische Kompetenz seiner Absolventen geprägt hat, sondern auch ihre Lust am Forschen, Suchen, Neues Entdecken, an Horizonterweiterung und Weiterentwicklung.

Sowohl hinsichtlich der Konsensfindung – bei aller Vielfalt – als auch bezüglich Repertoire, Instrumentarium und historischer Musizierpraxis ist das Ensemble Musica Fiorita darauf ausgerichtet, Brücken zu schlagen und die Alte Musik in aktuelle Zusammenhänge zu stellen.

Die Cembalistin und Leiterin des Ensembles Musica Fiorita, **Daniela Dolci** (geboren in Sizilien), studierte Alte Musik mit Hauptfach Historische Tasteninstrumente an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel. In der Folge absolvierte sie Fortbildungsstudiums bei Gustav Leonhardt in Amsterdam. Schwerpunkt

ihres Interesses ist, inspiriert durch die Arbeit mit Jesper B. Christensen, die originale Generalbasspraxis nach Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Ihre mannigfaltige Tätigkeit umfasst Konzerte, Operaufführungen, Fernseh- und Rundfunk-Aufnahmen mit ihrem und mit anderen Ensembles (René Jacobs - Bachtage Berlin, H.M. Linde - Moskauer Kammermusikfestival; mit ihrem Ensemble Musica Fiorita in Tallinn und Riga, St. Petersburg, Oude Muzijk Utrecht; Händel Musikfestspiele in Göttingen, Tage der Alten Musik Herne, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik; Tourneen in Japan, Polen, Italien, Deutschland, Argentinien, Bolivien, Uruguay; Tanzprojekte in Zusammenarbeit mit Barock-Tanz Gruppen; Musikwissenschaftliche Symposien u. a. m.). Verfügbar sind CD-Einspielungen mit den Ensembles Dulzainas und Concerto di Viole sowie mit Ivan Monighetti.

Den pädagogischen Aspekt gewichtet Daniela Dolci gleichermaßen. Sie hält Vorträge über Komponistinnen und Aufführungspraxis in der Alten Musik und gibt Generalbass- und Ensemble-Meisterkurse (Leipzig, Riga, Moskau, St. Petersburg, Puerto Madryn und Mendoza (Argentinien), Santa Cruz (Bolivien), Universität von Potenza, Matera und Bologna). Inzwischen dirigiert sie auch moderne Formationen, die ihre Kenntnisse der Alten Musik vertiefen wollen.

For 20 years, the ensemble **Musica Fiorita**, conducted by Daniela Dolci, has been specializing in the performance of late Renaissance and Baroque music. The ensemble strives to promote the current standards of historically informed performance practice and is committed to being true to both the original scores and the liveliness of their performance.

The varied use of instruments like the cornett, the baroque violin, the traverso and the viola da gamba, as well as the presence of a substantial continuo group (lute, theorbo, baroque guitar, psaltery, harp, harpsichord and organ) all aim to the flourishing of the finer nuances of the music of the 17th and 18th centuries (fiore = flower). Musica Fiorita, with its instrumental and vocal virtuosity and its interpretation rich in improvising, comes near to a way of performing that could be described as refreshingly authentic. Musica Fiorita, with its balanced mix of vocal and instrumental music and the contrast between sacred and secular music, achieves in its concert programs the concept of variety embodied by the early and late Baroque.

The ensemble's participants come from very different parts of the world, speaking many different languages, and yet – this being Musica Fiorita's specialty – they are unified by the language of music through their studies at the Schola Cantorum Basiliensis, the

“Institute of Musical Research and Education in Early Music” of Basel, Switzerland, where they not only did shape their artistic competences, but also their wish to research, investigate, discover and broaden their horizons and self-development.

Both with regards to finding artistic consensus (in all its diversity) and with regards to the repertoire, the instrumentation and the historical musical performance, the ensemble Musica Fiorita aims to build a bridge between early music and its nowadays' modern context.

The harpsichordist and leader of the ensemble Musica Fiorita, **Daniela Dolci** (native of Sicily), studied early music at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel, specializing on historical keyboard instruments. Subsequently she went to Amsterdam for further training with Gustav Leonhardt. Her main focus – inspired by the work with Jesper B. Christensen – is the historical basso continuo practice, based on 17th and 18th century sources.

Dolci's diversified practice includes concerts, performance of operas, studio productions for TV and radio as well as studio recordings together with her ensemble and with others (René Jacobs – Bachtage Berlin, H.M. Linde – Moscow Chamber Music Festival; with her ensemble Musica Fiorita in Tallinn and Riga, Saint Petersburg, Oude Muzijk



Utrecht; International Handel Festival Göttingen, Herne's Early Music Days, Innsbruck Festival Weeks of Early Music; Tours in Japan, Poland, Italy, Germany, Argentina, Bolivia, Uruguay; dance projects in collaboration with baroque dance groups; musicological symposiums et al.)

Daniela Dolci gives great importance to the educational aspect as well. She gives lectures on female composers and on historically informed

performance and teaches master classes on basso continuo and ensembles practice – in Leipzig, Riga, Moscow, Saint Petersburg, Puerto Madryn und Mendoza (Argentina), Santa Cruz (Bolivia), Universities in Potenza, Matera and Bologna). Meanwhile, she also conducts modern formations who like to deepen their knowledge of the Early Music period.

Depuis plus de 20 ans, l'ensemble **Musica Fiorita** sous la direction de Daniela Dolci interprète des œuvres de la fin de la Renaissance et de l'époque baroque. L'ensemble reflète l'état le plus récent de la pratique d'exécution historique ; il se voue d'une part à rendre fidèlement les œuvres et d'autre part à en donner une interprétation vivante.

La distribution variée avec des instruments comme le cornet à bouquin, le violon baroque, la flûte traversière, la viole de gambe e. a. ainsi que le groupe de basse continue richement doté avec luth, théorbe, guitare baroque, psalmodion, harpe, clavecin et orgue ont pour but de faire « fleurir » le foisonnement des nuances les plus subtiles dans la musique des 17e/18e siècles (fiore = fleur). Fort d'une virtuosité instrumentale et vocale et d'une interprétation proche de l'improvisation, Musica Fiorita se rapproche d'un jeu que l'on pourrait qualifier d'authentique et de neuf. Musica Fiorita permet d'appréhender toute l'étendue des senti-

ments passionnés – tout à fait dans le sens de l'ère baroque et plus actuel que jamais.

La spécificité de cet ensemble est que ses membres viennent certes de tous les coins du monde mais qu'ils aspirent cependant tous à la même image sonore et parlent la même « langue musicale » grâce à leur formation à la Schola Cantorum Basiliensis, « Institut d'enseignement et de recherche pour la musique ancienne » à l'Académie de musique de la ville de Bâle qui a marqué non seulement la compétence artistique de ses anciens élèves mais aussi leur passion de la recherche, de la quête, de la découverte, de l'élargissement des horizons et du perfectionnement.

Autant dans la recherche du consensus – en dépit de toute la diversité – qu'en matière de répertoire, d'instruments et de pratique musicale historique, l'ensemble Musica Fiorita tend à jeter des ponts et à placer la musique ancienne dans des contextes actuels.

La claveciniste et directrice de l'ensemble Musica Fiorita, **Daniela Dolci** (née en Sicile), a étudié la musique ancienne avec comme discipline principale les instruments à clavier historiques à la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle. Elle a ensuite accompli des études de formation continue auprès de Gustav Leonhardt à Amsterdam. Au centre de son intérêt, inspiré par son travail avec Jesper B. Christensen, la pratique originale de la basse

continue d'après des sources des 17e et 18e siècles.

Son activité diversifiée comprend concerts, représentations d'opéra, enregistrements pour la télévision et la radio avec son ensemble et d'autres (René Jacobs – Journées Bach de Berlin, H.M. Linde – Festival de musique de chambre de Moscou ; avec son ensemble Musica Fiorita à Tallinn et Riga, Saint-Petersbourg, Musique ancienne d'Utrecht ; Festival de musique Haendel à Göttingen, Journées de la musique ancienne de Herne, Semaines festives de musique ancienne d'Innsbruck ; tournées au Japon, en Pologne, en Italie, en Allemagne, en Argentine, en Bolivie, en Uruguay ; projets de danse en coopération avec des groupes de danse baroque ; symposiums musicologiques et bien plus encore). Enregistrements de CD avec les ensembles Dulzainas et Concerto di Viole ainsi qu'avec Ivan Monighetti.

L'aspect pédagogique est tout aussi important pour Daniela Dolci. Elle tient des conférences sur des compositrices et la pratique d'exécution dans la musique ancienne et donne des master classes de basse continue et de jeu d'ensemble (Leipzig, Riga, Moscou, Saint-Petersbourg, Puerto Madryn et Mendoza (Argentine), Santa Cruz (Bolivie), Université de Potenza, Matera et Bologne). Entretemps, elle dirige aussi des formations modernes qui veulent approfondir leurs connaissances de la musique ancienne.



PLANIGLOBII TERRESTRIS CUM

GENERALES

Quam ex novissima geobotanicaque Gallorum & Ratis  
Laci publicè exposuit Anthon Job

UTROQ; HEMISPHERIO CAELESTI

EXHIBITO.

Novam Tabulam coordinatam, multisq; phaenomenis illustratam  
Apostoli Henrivi Noveborge.



Johann Baptist Homann:

Planiglobii Terrestriis Cumutroq; Hemisphaerio Caelesti Generalis Exhibitio (Nürnberg 1707)