

**17.12.** 2019 20:00  
Salle de Musique de Chambre  
Mardi / Dienstag / Tuesday  
**Voyage dans le temps**

## **Concerto Melante**

**résonances ((r))**

**19:30** Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Raimar Orlovsky im Gespräch mit Stephan Gehmacher (D)

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

*Kantate «Non sa che sia dolore» BWV 209: Sinfonia* (1729)

6'

*Brandenburgisches Konzert N° 5 D-Dur (ré majeur) BWV 1050* (1721)

*Allegro*

*Affettuoso*

*Allegro*

21'

**Georg Philipp Telemann** (1681–1767)

*Konzert für vier Violinen, Streicher und Basso continuo A-Dur (la majeur)*

*TWV 54:A1* (1750)

*Affettuoso*

*Allegro*

*Adagio*

*Allegro*

8'

—

## **Johann Sebastian Bach**

*Orchestersuite N° 2 h-moll (si mineur) BWV 1067: 1. Ouverture*  
(1738/39)

21'

## **Georg Philipp Telemann**

*Sinfonia spirituosa für Streicher und Basso continuo D-Dur (ré majeur)*  
TWV 44:1 (1726?-1730?)

*Sinfonia. Spirituoso*

*Largo*

*Vivace*

8'

*Tafelmusik: Konzert für drei Violinen, Streicher und Basso continuo*  
*F-Dur (fa majeur) TWV 53:F1 (1733)*

*Allegro*

*Largo*

*Vivace*

12'

# Den **Handys**geck



# Bach et Telemann : une histoire d'amitié

Gilles Cantagrel

Dans une lettre écrite en 1775 à son ami Johann Nikolaus Forkel, qui rassemblait alors des informations pour la rédaction de la biographie qu'il projetait d'écrire sur son père, Carl Philipp Emanuel Bach précise : « *Dans ses jeunes années, il vit souvent Telemann, qui fut son parrain* », ajoutant que « *dans les derniers temps, il appréciait grandement [...] Telemann* », parmi d'autres. Il semble donc qu'il y eut une grande relation d'estime et même de vive amitié entre les deux hommes, mais on ignore quand et où ils ont pu se rencontrer, les voyages et les communications étant ce qu'ils étaient alors.

Telemann a été en poste à Eisenach. Il y a connu des membres de la famille Bach, mais le petit Jean-Sébastien avait depuis longtemps quitté sa ville natale. Ils auraient pu se croiser à Weimar, vers 1709/10. Telemann est-il venu à Weimar au baptême de son filleul Carl Philipp Emanuel Bach en 1714 ? Se sont-ils retrouvés à Dresde ? Et plus tard, lorsque Bach s'en vint postuler à l'orgue de l'église Saint-Jacques de Hambourg, Telemann n'était pas encore arrivé dans la métropole hanséatique, à quelques mois près. Où et quand ont-ils pu se rencontrer, on ne le saura sans doute jamais. Et pourtant, Carl Philipp Emanuel nous dit de son père : « *Il vit souvent Telemann* »...

À y bien regarder, on peut cependant formuler une hypothèse. Outre que Bach a connu et fait jouer de la musique de son ami Telemann, abondamment éditée et diffusée, et que ce dernier a bien dû avoir entre les mains et copié celle de Bach sans que l'on sache précisément quoi, ils ont pu échanger à un moment



Portrait de Johann Sebastian Bach par Johann Jakob Ihle, 1720

précis. À Hambourg où il a été nommé depuis peu, Telemann n'obtient pas tout ce qu'il veut et menace de quitter la ville. À Leipzig, le Cantor Kuhnau vient de mourir et on lui cherche un successeur. Telemann se présente. Juillet 1722, il est retenu et se rend à Leipzig au début du mois d'août. Or la route menant de Hambourg à Leipzig passe par Köthen, où réside alors Jean-Sébastien. Pourquoi Telemann n'aurait-il pas fait halte chez son ami, comme on le faisait alors ? À ce moment, Bach voit s'assombrir son avenir à Köthen, puisque le prince a épousé huit mois plus tôt une jeune femme étrangère aux arts, et à la musique en particulier. Un bonnet de nuit. Il n'y aura bientôt plus de place pour la musique à la cour. Il s'en confie par lettre à son ami Erdmann : *« Le destin voulut que ce prince épousât une princesse de Berenburg, et tout parut alors manifester que l'inclination du prince pour la musique devenait de plus en plus tiède. »* Telemann peut parler à Bach de la situation qu'on lui offre à Leipzig. Or, une fois élu à l'unanimité, il s'en retourne en septembre sans mot dire à Hambourg, via Köthen, où il a pu inciter son ami Bach à poser sa candidature le jour venu. Ce que celui-ci fera très vite, mais les choses traînent en longueur. Le Conseil municipal se sent berné. *« L'on avait au su de tous porté ses pensées au sujet des fonctions laissées vacantes de cantor de Saint-Thomas sur Monsieur Telemann, qui avait promis de faire tout son possible et qui cependant n'a pas tenu ses promesses. »* Le dépit des autorités demeure vif. Quelques

instants plus tard, le président du Conseil prononce le dernier mot : « *Si Bach est élu, l'on pourrait fort bien, en raison de sa conduite, oublier Telemann.* » Bach est élu, et arrive à Leipzig au mois de mai 1723. L'affaire aura duré un an, et il est fort possible qu'elle se soit dénouée par l'entremise de Telemann.

**Deux très grands compositeurs allemands contemporains, donc, qui contrairement à Händel, sont restés travailler dans leur pays, où ils ont été loués et honorés.** On les compare, sans chercher à les opposer contrairement à ce que certains thuriféraires firent de Händel avec Bach. En 1728, c'est l'humaniste Gottsched qui écrit : « *Telemann, cet homme célèbre est l'un des trois grands maîtres de la musique qui font aujourd'hui honneur à notre patrie. Händel est admiré à Londres de tous les connaisseurs, et monsieur le maître de chapelle Bach est en Saxe à la tête de ses pairs. Ils répandent leurs œuvres non seulement en Allemagne, mais aussi en Italie, en France, et y prennent leur plaisir.* »

C'est très justement vu, notamment lorsque ce jugement place Bach à la tête de ses pairs, et non pas « *de tous les connaisseurs* ». La raison tient à ce que, et Händel, et Telemann se sont souciés d'écrire pour un plus vaste public d'amateurs des œuvres plaisantes, à leur portée, tandis que Bach, à cette époque n'a encore rien publié de ses compositions autrement plus difficiles d'exécution, et donc réservées à une minorité. Le temps fait son œuvre, alors, puisqu'en 1770, après la disparition des deux amis, on peut écrire que « *de Telemann, on a un grand nombre de Messes et de Sanctus qui comptent parmi ses meilleures compositions et qui, comme les œuvres de J. S. Bach, sont écrites avec une sublime splendeur et avec feu* ».

La ***Sinfonia spirituosa*** de Telemann porte le nom du premier de ses trois mouvements, *Spiritoso*. C'est en fait une brève sinfonia concertante pour violon principal et cordes en trois mouvements dont le morceau initial est bâti selon une alternance de refrains et de couplets ménageant de nombreuses surprises. Le *Largo* médian développe une belle phrase mélodique en mode mineur, sur les battements des cordes. Enfin, le *Vivace* final éclate comme une explosion de joie dans le style italien, sans se départir d'une réelle densité polyphonique.

## Melante ?

En un temps où il était élégant de se choisir un « nom de plume » lorsque l'on écrivait, nous dirions aujourd'hui un pseudonyme, on aimait à latiniser les noms. Ainsi, Schütz était devenu Sagittarius, comme Bockshorn était Capricornus. Quant à *Melante*, ce n'était autre que l'anagramme de Telemann, à une lettre près, mais dans le goût italien.

De même que Vivaldi a composé un concerto pour quatre violons et cordes, Telemann, qui a aimé tous les dispositifs instrumentaux possibles et qui était épris du style concertant italien, n'a pas manqué d'écrire lui aussi un **Concerto pour quatre violons** et basse continue. Très chantant, l'*Affettuoso* initial n'est guère plus qu'une ravissante introduction débouchant sur un *Allegro* où fusent les interventions des solistes comme autant de questions et de réponses. Un très bref *Adagio* sert de transition avant un finale *Allegro*, vif et décidé.

Et voici, avec le **Concert « Brandebourgeois » N° 5 en ré majeur BWV 1050**, le concert royal par excellence. L'effectif requis est ordonné en un parfait équilibre : un *concertino*, ou groupe de solistes, composé de la flûte traversière, du violon principal et d'un clavecin concertant, s'oppose à un *ripieno*, ou ensemble instrumental, formé d'un violon, d'un alto, d'un violoncelle et d'une basse continue. Le clavecin assure donc le double rôle de continuiste et de soliste, ce qui, à ce dernier titre, en fait le premier des concertos pour clavier, genre que Mozart, le recevant des mains de Carl Philipp Emanuel Bach, mènera à un nouveau stade de perfection. Le superbe motif-refrain de l'*Allegro* initial fait rapidement place à un premier divertissement où apparaît la figure de quatre notes descendantes qui sera la cellule du développement, avec les trois figures issues du motif principal. En un simple jeu d'alternance de refrains et de couplets, le travail thématique et polyphonique, d'une remarquable complexité, s'épanouit dans une étonnante richesse d'invention. On notera en particulier l'épisode en fa dièse mineur *pianissimo*, où violon et flûte dialoguent sur un motif d'une tristesse poignante, tandis que cordes et clavecin s'obstinent à une sourde incantation. L'étrange succession de trilles chromatiques de la flûte et du





Georg Philipp Telemann

violon amènent à un retour au majeur pour les dernières digressions, laissant finalement le clavecin se griser des traits volubiles de sa très longue cadence.

Dans la tonalité de si mineur, propre à l'expression de la mélancolie, le deuxième mouvement est marqué *Affettuoso*, qui ne signifie pas « affectueusement », mais « avec affect », avec pathos, celui d'une incoercible désolation. Il déploie la languide rêverie des trois instruments solistes. Deux motifs, l'un, ascendant et rythmique, mais dont chaque élan ne peut que s'affaisser, l'autre, descendant et mélodique, tissent une délicate dentelle à quatre voix. En coupe d'*aria da capo*, le finale, *Allegro* écrit à 2/4, prend l'allure d'une gigue par les mouvements de triolets qui l'animent de bout en bout. Exposition en style fugué du joyeux motif initial lancé par une sorte d'appel du pied. Noté *cantabile*, le développement découvre à ce motif des vertus expressives insoupçonnées (si mineur, puis fa dièse mineur, la majeur et ré majeur). Il est développé par fragments et amalgame de sonorités s'évadant du strict concerto grosso pour laisser la prédominance au clavecin.

La *Cantate* « *Non sa che sia dolore* » BWV 209 est l'une des deux composées par Bach en langue italienne, toutes deux d'authenticité fortement suspectée aujourd'hui. On ignore tout des circonstances de composition et d'exécution de cette œuvre.

En l'absence d'autographe, est-elle seulement de Bach, la question se pose avec insistance. Une grande sinfonia instrumentale lui sert d'introduction, vaste introduction qui fait parfois l'objet d'exécutions séparées, à la façon d'un mouvement de concerto ou de suite pour flûte et cordes. Pourquoi un tel concerto n'aurait-il pas existé, comme version originelle de cette page ? L'écriture et l'instrumentarium font songer avec insistance à la *Suite en si mineur*.

En 1733, Telemann publie à Hambourg un grand recueil gravé par ses soins et orné d'une page de titre rédigée en français : *Musique de Table partagée en Trois Productions dont chacune contient 1 Overture avec la suite, à 7 instrumens, 1 Quatuor, 1 Concert, à 7, 1 Trio, 1 Solo, 1 Conclusion, à 7, et dont les instrumens se diversifient par tout*. Destinées aux professionnels, les dix-huit œuvres composant la *Musique de table*, souvent appelée en allemand *Tafelmusik*, se veulent donc à la mode, dans ce style galant qui envahit l'Europe du rococo, et les multiples références que Telemann y fait à la musique française ont tout pour séduire les musiciens du Paris de Louis XV, déjà acquis à l'élégance et à la sensibilité des pièces de Couperin et de Rameau. Les trois mouvements du **Concerto pour trois violons** qui en fait partie font valoir l'imagination et la verve du compositeur, depuis le brillant *Allegro* initial beaucoup plus profond que « galant », d'une admirable construction. Le *Largo* est un dialogue nostalgique entre les trois violons solistes, où le premier violon a la part belle, tandis que le *Vivace* final s'épanouit en style fugué.

Alors qu'une Suite est généralement une page noble composée dans un caractère festif, la *Suite en si mineur* de Johann Sebastian Bach est écrite dans la tonalité de la mélancolie de si mineur. Les références à l'esprit de la musique française y sont nombreuses, jusqu'aux indications en français, comme *lentement* dans le dernier épisode de l'*Overture* avant la reprise, *alternativement* dans la première *Bourrée*, pour prescrire les reprises, ou *doucement* dans la seconde, *lentement* dans la *Polonaise*, outre les traditionnelles mentions en italien dont pourtant Bach est généralement si avare. Son ordonnance générale est sans doute la plus originale des quatre. Après l'*Overture* se succèdent en effet un *Rondeau* en

rythme de gavotte, une *Sarabande* en imitations entre dessus et basses, deux *Bourrées*, la deuxième « doucement » avant la reprise *alternativement* de la première, une *Polonaise* avec son *Double* dans lequel la flûte varie le motif principal entendu à la basse, un unique *Menuet* et, pour conclure, la très célèbre et gracieuse *Badinerie*, nouvel hommage obligé à la France et à sa légendaire légèreté. Le mot même de badinerie ne relève pas de la terminologie des formes ou des genres musicaux. Mentionné ici en français, il est défini par le Dictionnaire de l'Académie française de l'époque comme « bagatelle, chose frivole ». Les flûtistes savent bien que jouer la *Badinerie* aussi vite que possible leur attirera des applaudissements nourris. Est-ce bien musical ? Qu'est donc devenue la plaisanterie, la malice souriante qu'implique le terme ? La musique même n'impose-t-elle pas de jouer « badin », avec ce qu'il faut d'humour, au juste tempo, mais dans une articulation qui en fasse ressentir jusqu'à l'urgence et presque la fièvre joyeuse ?

*Musicologue, écrivain, conférencier et professeur, Gilles Cantagrel a publié quelque vingt-cinq ouvrages et de nombreux articles, en particulier sur Johann Sebastian Bach et son époque. Ancien directeur de France Musique, il est administrateur au Centre de musique baroque de Versailles et membre du Conseil de Surveillance de la Fondation Bach à Leipzig.*

# Reizvolle Barockmusik zweier unterschiedlicher Temperamente

Vitus Froesch

Einst galten sie als musikalisches Gegensatzpaar, als unvereinbare Antipoden derselben Epoche. Und dabei waren sie sich stilistisch und sogar persönlich wesentlich näher, als es die Zeitgenossen und nicht zuletzt die Nachgeborenen des 19. und 20. Jahrhunderts empfanden. Die Rede ist von Georg Philipp Telemann und Johann Sebastian Bach, zwei herausragenden Komponisten der Barockzeit, die im heutigen Konzert mit einigen ihrer Instrumentalwerke zu Wort kommen – oder besser: zum Klingen gebracht werden.

Zu Lebzeiten wurde die Klangsprache des weitaus bekannteren Telemann favorisiert, der mit seinen melodisch einprägsamen, gleichsam überraschenden, illustrativen und weniger komplexen Wendungen, all dies in international vermischem Stil, den Geschmack der Zeit traf. Bach hingegen galt spätestens ab den 1720er Jahren als ein Komponist, der in seinen durch höchsten harmonischen, kontrapunktischen, kombinatorischen Anspruch geprägten Werken eher eine bereits vergangene Klangsprache verfolgte. Im 19. Jahrhundert kehrten sich die Prioritäten bzw. Geschmäcker exakt um: Während Bach als der künstlerisch gewissenhafte, qualitätvolle Komponist galt, wurde Telemann schon allein aufgrund seiner äußerst großen Produktivität mit Skepsis betrachtet, seinen Kompositionen generell Oberflächlichkeit bescheinigt. Inzwischen gehören solche Polarisierungen zum Glück der Vergangenheit an, sodass Telemann und Bach mit ihren naturgemäß verschiedenen Charakteren und Eigenheiten respektiert, geschätzt, verehrt werden.

Der Altersunterschied zwischen ihnen betrug lediglich vier Jahre, und so repräsentieren sie weitestgehend in zeitlicher Parallelität die Musik des ausgehenden Barockzeitalters etwa vom Beginn bis zur Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zusätzlich waren sie, jeder auf seine Art und zu unterschiedlicher Zeit, im mitteldeutschen Kulturraum tätig. Für Bach gilt dies fast ausschließlich, da er sich von seiner Geburtsstadt Eisenach über die beruflichen Stationen Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen und Leipzig kaum über diesen Raum hinausbewegt hat. Ausnahmen, bei denen Bach mit Norddeutschland in Berührung kam, sind seine letzten Schuljahre in Lüneburg, seine auch künstlerisch äußerst prägende Reise nach Lübeck, um dort den verehrten Dietrich Buxtehude zu erleben, und schließlich seine Bewerbung in Hamburg im Jahre 1720. Telemann wuchs in Magdeburg auf, hinterließ durchaus auch musikalisch seine Spuren während des Jurastudiums und des anschließenden Kantorats an der Neuen Kirche in Leipzig, hätte in dieser Stadt bald die Stelle des Thomaskantors erhalten und war darüber hinaus in Bachs Geburtsstadt tätig. Seine Gymnasialzeit verbrachte er im norddeutschen Hildesheim, und eine weitere berufliche Station führte ihn ins heute polnische Sorau. Die längste Zeit seines Lebens wirkte er allerdings als städtischer Musikdirektor in Frankfurt am Main und (ab 1721 bis zu seinem Tod) in Hamburg.

Beide Komponisten begegneten sich erstmals, als Bach zwischen 1708 und 1717 am Weimarer Hof zunächst als Hoforganist, später als Konzertmeister tätig war. Schon hier muss die persönliche Nähe beider sehr groß gewesen sein, denn schließlich wurde Telemann zum Taufpaten des 1714 geborenen Bach-Sohnes Carl Philipp Emanuel – der wahrscheinlich aufgrund dessen seinen zweiten Vornamen erhielt. Künstlerisch schätzten sie sich offenbar ebenfalls, sodass Bach als Leipziger Thomaskantor mehrmals Kantaten Telemanns aufführte. Und letztlich verbindet beide sogar ein Leipziger Collegium musicum, das Telemann 1701 als Jurastudent gegründet hatte und welches nach einem inzwischen in Gotha tätigen Nachfolger im Jahre 1729 von Bach übernommen wurde.



Collegium musicum Leipzig 1727

Dass beide 1722/23 bei der Bewerbung um das Amt des Leipziger Thomaskantors Konkurrenten waren, hat ihre enge Verbindung nicht belastet. Telemann war im Auswahlverfahren der Erstplatzierte, gefolgt von Christoph Graupner und schließlich Bach. Dass sich Telemann aus einer vergleichbaren Stelle, eben als Hamburger Musikdirektor, in Leipzig bewarb, hatte bei Lichte betrachtet wohl eher taktische Gründe, da er sich erfolgreich bessere Bedingungen in Hamburg aushandeln wollte und so schließlich das Thomaskantorat nicht annahm.

Bei allen Gemeinsamkeiten und Parallelen sind aber auch einige Unterschiede, insbesondere in beruflicher Hinsicht, feststellbar: Während Bach sich weitestgehend über seine jeweiligen kirchlichen, höfischen oder städtischen Anstellungen definierte, profilierte sich Telemann darüber hinaus schon früh, insbesondere aber in Frankfurt und Hamburg, als aktiver, vorantreibender Faktor



Georg Philipp Telemann um 1745. Porträt von Georg Lichtensteger

eines bürgerlichen Musiklebens mit wesentlicher eigener unternehmerischer Tätigkeit: als Konzertveranstalter und Verleger der eigenen Werke. Dies dürfte (neben dem Talent, verhältnismäßig schnell komponieren zu können) der Hauptgrund dafür sein, dass wir von Telemann eine in allen Genres vertretene unglaubliche Fülle an Kompositionen nachweisen können, die auch zahlreich erhalten sind. Ein Vergleich allein im geistlichen Kantatenschaffen macht dies deutlich: Vorausgesetzt, Bach hätte tatsächlich, wie im Nachlass vermerkt, fünf vollständige Kantatenjahrgänge vertont, würde sich ihre Gesamtzahl auf rund 380 belaufen – erhalten geblieben sind uns davon etwa 200 Werke. Telemann brachte es in dieser Gattung auf rund 1800 Kompositionen!

Aus dieser enormen Menge an Telemannschen Werken resultiert das Problem, sie nur annäherungsweise datieren zu können. Dies trifft auch auf das Repertoire unseres Konzerts zu. Dennoch können wir eingrenzen, dass sämtliche ausgewählten Werke Telemanns offensichtlich aus seiner Hamburger Zeit stammen.

So wird die *Sinfonia TWV 44:1* bis um 1730 entstanden sein; Genaueres lässt sich nicht sagen. Dass sie gemeinhin als «Sinfonia spirituosa» bezeichnet wird, entspringt eher einer Fehlinterpretation als der Intention des Komponisten. Das zweite Wort (auf falscher Endung) stellt nichts anderes dar als die Bezeichnung des ersten Satzes – *Spiritoso*. Der Wortsinn dürfte weniger im Witzig-Humorvollen als im Geistreich-Überraschenden liegen: Was aufgrund des häufig weitgehend unverändert auftretenden Ritornells wie ein herkömmlicher Variationensatz anmutet, entpuppt sich schließlich als eine Folge verschiedenster, höchst überraschender Einfälle, die sich teils stark vom Anfangsgedanken entfernen. Im ruhig schreitenden *Largo* fallen dagegen viele sehnsuchtsvolle Momente auf: umkreisende Verläufe der Soloinstrumente, gelegentlich stockende Seufzer und manche halbtönigen Bassbewegungen. Der schwungvolle Schlusssatz hat schließlich anmutig-tänzerische Wirkung mit großer rhythmischer Prägnanz.

Beim *Konzert für vier Violinen, Streicher und Basso continuo A-Dur, TWV 54:A1*, liegt die genaue Entstehungszeit ebenfalls im Dunkeln. Teils wird sie mit 1724/25 angegeben, gelegentlich auch auf 1727 festgelegt. Auch hier ist der Schlusssatz durch ein rhythmisch geprägtes Motiv bestimmt, auf das der Komponist häufig zurückgreift, zusätzlich aber vor allem die vier Soloviolen sehr differenziert einsetzt. Reizvoll ist auch bereits der mit der Bezeichnung *Affetuoso* überschriebene Beginn: ein schreitender Satz, bei dem die einzelnen Soloinstrumente weit gespannte, sich reizvoll überlagernde Linien entwickeln. Das nachfolgende *Allegro* ist durch ein oktavendominiertes Thema bestimmt, das durch die Soloinstrumente weiter ausgesponnen und überlagert wird. Das *Adagio* erweist sich dagegen als extrem kurz und hat lediglich eine durch Seufzermotive geprägte Überleitungsfunktion zum Schlusssatz.

Wesentlich differenziertere Angaben zur Entstehung sind bei den Werken Bachs möglich, bei denen sich häufig die Verbindung zu seinen jeweiligen Anstellungen und den damit verbundenen kompositorischen Verpflichtungen herstellen lassen. Gleiches gilt



für darüber hinaus gehende Widmungswerke, wie etwa die *Brandenburgischen Konzerte*. Der populäre Sammelbegriff stammt nicht vom Komponisten, sondern wurde erst zum Ende des 19. Jahrhunderts durch den Bach-Biographen Philipp Spitta geprägt. Bach bezeichnete diese Konzerte in seiner Widmungspartitur an den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg vom 24. März 1721 als «*Concerts avec plusieurs Instruments*» – also Konzerte mit mehreren Instrumenten. Auch wenn Bach damit einem zwei Jahre zuvor geäußerten Wunsch des Regenten nachkam, werden die sechs Kompositionen nicht durch dessen Hofkapelle ausgeführt worden sein. Dies dürfte nicht an Desinteresse, sondern an den fehlenden Umsetzungsmöglichkeiten gelegen haben: Die Berliner Hofkapelle bestand lediglich aus acht Instrumentalisten. Das *Fünfte Brandenburgische Konzert BWV 1050* ist mit den Soloinstrumenten Cembalo, Traversflöte und Violine neben Streichern und Basso continuo besetzt. Dabei kommt insbesondere im ersten Satz dem Cembalo eine besondere Rolle zu, da es sich im Laufe des Satzes zunehmend in den Vordergrund spielt und schließlich mit einer prächtigen, über 60 Takte andauernden Solokadenz aufwartet. Somit kann man durchaus beim *Fünften Brandenburgischen Konzert* bei aller Rücksicht auf die übrigen Soloinstrumente vom ersten Klavierkonzert der Musikgeschichte sprechen, sofern die Bezeichnung «Klavier» im Sinne der Barockzeit und demnach als Tasteninstrument aufgefasst wird; Bach schwebte selbstverständlich ein Cembalo vor. Und es ist davon auszugehen, dass er in seiner damaligen Eigenschaft als Köthener Hofkapellmeister selbst den Cembalopart übernommen hat. Inzwischen ist nachgewiesen, dass auch dieses Konzert in Bachs Leipziger Zeit aufgeführt wurde – unter Leitung und Mitwirkung des Komponisten und mit jenem erwähnten Bachischen Collegium musicum, das ursprünglich Telemann gegründet hatte.

Es folgt ein weiterer Satz, der durchaus einem Instrumentalkonzert entnommen sein könnte bzw. von seiner Besetzung und der Tonart her eine äußerst große Nähe zur den heutigen Abend beschließenden *Suite b-moll BWV 1067* aufweist. Tatsächlich aber hören wir die Eingangssinfonia einer weltlichen Kantate mit den



Johann Sebastian Bach

Anfangsworten «*Non sa che sia dolore*» BWV 209. Bis heute ist man sich uneins, wann sie genau entstanden ist, vermutlich um 1730. Die qualitativ sehr schwache Textvorlage in durchgehend unkorrektem Italienisch und manche kompositorischen Details haben sogar an der Echtheit dieser Kantate zweifeln lassen. Doch gerade die Sinfonia spricht mit ihrer starken motivischen Konsequenz und ihrer anspruchsvollen, geschärften Harmonik sehr für die Autorschaft Bachs. In dieser Musik deutet sich schon inhaltlich der im Titel stehende Schmerz («*dolore*») auf eindrucksvolle Weise an.

Ein glänzendes Konzert aus einer der bekanntesten Sammlungen Telemanns steht folgend auf dem Programm: jenes für drei Violinen, Streicher und Basso continuo in F-Dur aus seiner *Tafelmusik* (im Originaltitel *Musique de table*) (TWV 53:F1). Aufgrund der Veröffentlichung dieses dreibändigen Kompendiums höfischer Instrumentalmusik im Jahre 1733 ist die letztmögliche Entstehungszeit des Konzertes definierbar. Generell überrascht es, wie gekonnt Telemann Soli und Orchester gegenüberzustellen

vermag. Manche harmonischen Schärfen des Konzerts haben eine äußerst faszinierende, anziehende Wirkung. Hinzu kommt, dass der Komponist im ersten Satz die Solisten einzeln, zwei- und dreistimmig parallel sowie in gegenseitiger Imitation auftreten lässt – und damit so vielseitig wie möglich. Im *Largo* liegt ein Satz vor, der sich leidenschaftlich aus anfänglicher Imitation entwickelt. Bemerkenswert ist hier, wie im Verlauf des Satzes die Soloinstrumente ohne die Stütze des Orchesters und des Bassfundaments eingesetzt werden – ein überraschender, schwebend wirkender Effekt. Am Ende steht ein Satz mit fugiertem Beginn, wobei die polyphone Strenge stets durch eingeschobene kammermusikalische Passagen aufgelockert wird.

Die Veranstaltung endet mit einer der bekanntesten der vier Orchestersuiten Johann Sebastian Bachs. Die N° 2 dieser Reihe hat, wie schon beschrieben, die identische Besetzung zur Eingangssinfonia der *Kantate BWV 209*, ist aber wesentlich früher entstanden. Sie geht zurück auf jene Jahre, in denen Bach zwischen 1717 und 1723 Hofkapellmeister in Köthen war. Die dortigen künstlerischen Umstände müssen ideal gewesen sein, sodass Bach schon den Eindruck hatte, dort seine «Lebensstellung» eingenommen zu haben. Doch allmählich aufkommende Sparzwänge der Hofhaltung sowie der Wunsch des Komponisten, seinen Söhnen optimale Bildungsmöglichkeiten in einer größeren Stadt bieten zu können, ließen ihn nach anderen Anstellungen Ausschau halten.

Die *Orchestersuite N° 2* folgt, wie die drei übrigen, prinzipiell dem französischen Muster. Allerdings hat Bach neben der einleitenden dreiteiligen Overtüre und weiteren standardisierten Sätzen stets zusätzliche eingefügt – wie in unserem Beispiel neben der gebräuchlichen Sarabande ein Rondeau, zwei Bourrée-Varianten, wiederum zwei Polonaisen, ein Menuett und schließlich die allseits bekannte *Badinerie*. Sie stellt abschließend die Traversflöte auf virtuose Art heraus. Zuvor ist sie durchgehend bereits solistisch hervorgetreten. Lediglich im ersten, langsameren Teil der Overtüre tritt die Flöte noch im Sinne des orchestralen Gesamtklangs zurück.

So ergänzen sich zwei der bekanntesten Barockkomponisten bei all ihrer partiellen Unterschiedlichkeit auf glückliche Weise. Entsprechend formulierte Johann Ernst Bach, ein entfernter Verwandter Johann Sebastians: *«Mit einem Worte, es hat uns zu besonderm Vortheile gereicht, daß wir einen Bach und Telemann gehabt, die ihre besonders glücklichen Kräfte zum Lobe Gottes angewendet.»*

*Vitus Froesch studierte Musiktheorie und Musikpädagogik an der Staatlichen Hochschule für Musik Köln, promovierte an der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» in Dresden mit einer musikwissenschaftlichen Dissertation über die Chormusik von Rudolf Mauersberger.*

# Concerto Melante

## **Traversflöte**

Verena Fischer

## **Violine & Leitung**

Raimar Orlovsky

## **Violine**

Philipp Bohnen

Dorian Xhoxhi

Eva Tomasi

Johannes Pramsohler

Marie Radauer-Plank

Mathias Hummel

## **Viola**

Julia-Rebekka Brembeck-Adler

Beatrix Hülsemann

## **Violoncello**

Kristin v.d. Goltz

## **Violone**

Ulrich Wolff

## **Cembalo**

Léon Berben

Le clavecin de ce concert est un instrument à 2 claviers, à 16', fait par M. Kramer d'après Chr. ZELL (Hambourg, première moitié du 18<sup>e</sup> siècle).

# Interprètes

## Biographies

---

### **Concerto Melante**

C'est en 2008 que Concerto Melante se présente officiellement dans la vie musicale internationale. Le nom de l'ensemble vient de Georg Philipp Telemann qui construisit à l'époque le pseudonyme à consonance italienne et facile à retenir «Melante», comme anagramme à partir des syllabes de son nom de famille. Pour autant, avant cet acte de baptême, les musiciens se sont produits ensemble dans la salle de musique de chambre de la Philharmonie de Berlin ces dix dernières années: l'heure de naissance de l'actuel Concerto Melante avait déjà sonné en 1998 dans le cadre de la série de concerts «Membres et invités des Berliner Philharmoniker sur instruments d'époque». Les musiciens de l'ensemble appartiennent pour moitié aux Berliner Philharmoniker et pour l'autre à des ensembles de musique ancienne – quelques-uns d'entre eux jouent depuis des années au sein des Berliner Barock Solisten. Concerto Melante se veut un complément des Barock Solisten, ainsi qu'un enrichissement et une alternative au sujet des questions de répertoire et du choix exclusif d'instruments historiques. La distribution varie de quatre à douze musiciens. L'ensemble a collaboré jusqu'à présent avec des artistes comme Christine Schäfer, Dorothee Miels, Nuria Rial, Christiane Oelze, Anne Sofie von Otter, Philippe Jaroussky, Peter Kooij, Petra Müllejans, Hille Perl, Reinhold Friedrich ou encore Dorothee Oberlinger. L'ensemble entretient un lien étroit depuis de nombreuses années avec Reinhard Goebel, directeur de longue date de Musica Antiqua Köln, sur le plan de la programmation et de l'étude de nouvelles œuvres. La grande expérience de celui-ci en matière de recherches musicales nourrit le travail

de Concerto Melante. Depuis 2010, l'ensemble est sous contrat exclusif Sony Classical (dhm). Des albums sont sortis jusqu'à présent, consacrés à des œuvres instrumentales de Telemann, des cantates d'Allemagne du Nord et de la musique instrumentale sous le titre «Sacred arias» avec Dorothee Miels, ainsi qu'en 2013 une nouvelle captation de *L'Offrande musicale* de Bach en collaboration avec le spécialiste renommé de Bach Christoph Wolff. En mai 2015, dhm a publié en première mondiale avec Concerto Melante douze sonates inconnues pour cordes du Vénitien Domenico Gallo.

---

### **Concerto Melante**

Mit dem Jahr 2008 stellt sich Concerto Melante offiziell im internationalen Musikleben vor. Das Ensemble nennt sich nach Georg Philipp Telemann, der seinerzeit das einprägsame, italienisch klingende Pseudonym «Melante» als Anagramm aus den Silben seines Nachnamens bildete. Doch schon vor diesem Taufakt, in den vergangenen knapp zehn Jahren, traten die Musiker gemeinsam im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie auf: In der Konzertreihe «Mitglieder und Gäste der Berliner Philharmoniker auf historischen Instrumenten» schlug bereits 1998 die Geburtsstunde des heutigen Concerto Melante. Die Musiker des Ensembles gehören zur Hälfte den Berliner Philharmonikern, zur Hälfte Ensembles der alten Musik an – einige von ihnen spielen seit Jahren bei den Berliner Barock Solisten. Concerto Melante versteht sich als Ergänzung zu den Barock Solisten, als Bereicherung und Alternative in Fragen des Repertoires und der Wahl ausschließlich historischer Instrumente und variiert in seinen Besetzungen von vier bis zwölf Musikern. Das Ensemble arbeitete bisher mit Künstlern wie Christine Schäfer, Dorothee Miels, Nuria Rial, Christiane Oelze, Anne Sofie von Otter, Philippe Jaroussky, Peter Kooij, Petra Müllejans, Hille Perl, Reinhold Friedrich sowie Dorothee Oberlinger zusammen. Mit Reinhard Goebel, dem langjährigen Leiter von Musica Antiqua Köln, ist das Ensemble seit vielen Jahren im Hinblick auf die Programmplanung und das Einstudieren neuer Werke eng verbunden; seine große Erfahrung auf dem Gebiet der



Concerto Melante  
photo: Alessandro Cappone





Musikforschung fließt in die Arbeit von Concerto Melante mit ein. Seit 2010 ist das Ensemble exklusiv bei Sony Classical (dhm) unter Vertrag. Bisher erschienen Alben mit Instrumentalwerken von Telemann, norddeutsche Kantaten und Instrumentalmusik unter dem Titel «Sacred arias» mit Dorothee Miels sowie 2013 eine Neueinspielung des *Musikalischen Opfers* von J.S. Bach in Zusammenarbeit mit dem renommierten Bachforscher Christoph Wolff. Im Mai 2015 veröffentlichte dhm mit Concerto Melante 12 unbekannte Streichersonaten des Venezianers Domenico Gallo als Weltersteinspielung.

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)



your comments are welcome on  
[www.facebook.com/philharmonie](http://www.facebook.com/philharmonie)

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

### Impressum

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2019  
Pierre Ahlborn, Président  
Stephan Gehmacher, Directeur Général  
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher  
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,  
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour  
Design: Pentagram Design Limited  
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT  
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture