

and French styles. As Nikolaus Harnoncourt aptly puts it, “Telemann was at home in all styles, possessing a supreme mastery of both the French and Italian modes (regarded at the time as virtually contradictory) in their purest forms as well as all the intermediate stages in their coalescence.” And to achieve this alloy when writing a French suite or an Italian sonata or concerto, German composers always integrated elements from the “enemy” style, to use Harnoncourt’s expression.

Hence, Telemann’s concertos have a French feel about them, both in their sound texture and in the rhythm of certain movements sometimes recalling that of the overture (the dotted rhythm in the first movement of the *Concerto in A minor for recorder and viola da gamba*), sometimes that of the dance. Inversely, several of his overtures bring a solo instrument into play, such as the recorder in the *Overture in A minor, a work* which incidentally presents itself as the twin sister to Bach’s *Overture in B minor for transverse flute*. After having spun out the first movement’s fugue subject in three extended episodes, the soloist goes on either to play in alternation with the orchestra, as in the paired dances, or to converse with it in true concerto movements, as in the *Air à l’italien*. But the fusion of styles, for Telemann at least, also included the folk music with which he had become acquainted during his travels, and whose rhythms and instrumentation fascinated him. Between 1705 and 1708, while in the service of Count Erdman von Promnitz at Sorau (now Zary, in Poland), Telemann accompanied his employer to Krakow and to Pless, in Upper Silesia, where he admired the “barbaric beauty” of Polish, Moravian and Hanakian music. Several years later, he admitted: “There is much that is good in this music, if one knows how to make use of it, [and] it has served me well, even for many

serious compositions: I wrote grand concertos and some trios in this style, that I then dressed in Italian clothes by alternating adagio and allegro.” The final movements to many Telemann concertos, written in a lilting binary rhythm, bear witness to this influence, as in the *Concerto in A minor for recorder and viola da gamba*.

Telemann’s instrumental works are extremely difficult to date precisely. He left several hundred French overtures and dozens of concertos, written for the court at Sorau and the *collegia musica* at Eisenach, Leipzig and Frankfurt during the first decades of the eighteenth century. A large portion of that of the overture (the dotted rhythm in the first movement of the *Concerto in A minor for recorder and viola da gamba*), sometimes that of the dance. Inversely, several of his overtures bring a solo instrument into play, such as the recorder in the *Overture in A minor, a work* which incidentally presents itself as the twin sister to Bach’s *Overture in B minor for transverse flute*. After having spun out the first movement’s fugue subject in three extended episodes, the soloist goes on either to play in alternation with the orchestra, as in the paired dances, or to converse with it in true concerto movements, as in the *Air à l’italien*.

But the fusion of styles, for Telemann at least, also included the folk music with which he had become acquainted during his travels, and whose rhythms and instrumentation fascinated him. Between 1705 and 1708, while in the service of Count Erdman von Promnitz at Sorau (now Zary, in Poland), Telemann accompanied his employer to Krakow and to Pless, in Upper Silesia, where he admired the “barbaric beauty” of Polish, Moravian and Hanakian music. Several years later, he admitted: “There is much that is good in this music, if one knows how to make use of it, [and] it has served me well, even for many

© François Filiatrault 1999
Translation: Jacques-André Houle

7

serious compositions: I wrote grand concertos and some trios in this style, that I then dressed in Italian clothes by alternating adagio and allegro.” The final movements to many Telemann concertos, written in a lilting binary rhythm, bear witness to this influence, as in the *Concerto in A minor for recorder and viola da gamba*.

Telemann’s instrumental works are extremely difficult to date precisely. He left several hundred French overtures and dozens of concertos, written for the court at Sorau and the *collegia musica* at Eisenach, Leipzig and Frankfurt during the first decades of the eighteenth century. A large portion of that of the overture (the dotted rhythm in the first movement of the *Concerto in A minor for recorder and viola da gamba*), sometimes that of the dance. Inversely, several of his overtures bring a solo instrument into play, such as the recorder in the *Overture in A minor, a work* which incidentally presents itself as the twin sister to Bach’s *Overture in B minor for transverse flute*. After having spun out the first movement’s fugue subject in three extended episodes, the soloist goes on either to play in alternation with the orchestra, as in the paired dances, or to converse with it in true concerto movements, as in the *Air à l’italien*.

But the fusion of styles, for Telemann at least, also included the folk music with which he had become acquainted during his travels, and whose rhythms and instrumentation fascinated him. Between 1705 and 1708, while in the service of Count Erdman von Promnitz at Sorau (now Zary, in Poland), Telemann accompanied his employer to Krakow and to Pless, in Upper Silesia, where he admired the “barbaric beauty” of Polish, Moravian and Hanakian music. Several years later, he admitted: “There is much that is good in this music, if one knows how to make use of it, [and] it has served me well, even for many

Les Boréades de Montréal

L'ensemble Les Boréades de Montréal a été fondé en 1991 par Francis Colpron et quelques amis musiciens afin de partager avec le public mélomane leur passion pour la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Les Boréades ont choisi comme approche une interprétation fidèle à l'esprit de l'époque tant par le respect des règles de la pratique ancienne que par l'utilisation d'instruments baroques.

Depuis lors, Les Boréades ont été récipiendaires de la tournée Révélation 1994 des Jeunesses musicales du Canada. La parution deu premier disque de l'ensemble, intitulé *Baroque : Sonates virtuoses du XVII^e siècle*, lui a valu une nomination au gala de l'ADISQ dans la catégorie solistes et petits ensembles de musique classique. Il a également fait, en août 1997 et 1999, la tournée Musique Royale comprenant des séries de concerts en Nouvelle-Écosse. Le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal a invité l'ensemble à donner neuf représentations dans le cadre de "Jouer dans l'île" durant la saison 1997-1998. L'ensemble a effectué en mai 1999 une troisième tournée en Wallonie, soit 35 représentations pour les Jeunesses musicales de Belgique. Les Boréades ont été également invités en juin 1999 à Halifax par le Scotia Festival of Music pour un concert où ils ont joué en première une œuvre du compositeur américain Philipp Glass (compositeur en résidence du Festival). L'été 1999 a aussi vu l'ensemble participer au Festival de Kataraki.

The composition of his concertos apparently cost Telemann quite some trouble, going by what he tells in one of his autobiographies; indeed, he writes that they did not “come naturally” and that they were not as well wrought as he would have hoped. With all due respect, we beg to differ. Not only did his concertos contribute in their age to define the German musical style and to usher in a national artistic identity, but also, we still have the opportunity of appreciating their elegance, ingenuity and vitality. This part of his instrumental output even comes across today as the most interesting of Telemann’s achievements; what is more, his concertos, across the centuries, still afford us real pleasure, as he had so wished.

Argentin de naissance, Manfred Kraemer a vécu de nombreuses années en Allemagne. Il fut pendant quatre ans membre actif du célèbre ensemble *Musica Antiqua Köln*. Devenu depuis musicien autonome, il est très sollicité un peu partout en Europe et en Amérique. Il est aujourd’hui premier violon du Concert Des Nations, sous la direction de Jordi Savall, et il enseigne le violon baroque au conservatoire de Caen en France.

Manfred Kraemer

Born in Argentina, Manfred Kraemer lived for many years in Germany. During four years, he was an active member of the famous ensemble *Musica Antiqua Köln*. As a touring artist, he has become very much in demand all over Europe and America. He is currently principal violinist of *The Concert Des Nations*, conducted by Jordi Savall and teaches baroque violin at the music conservatory in Caen, France.

8



Enregistrement et réalisation / Recorded and produced by: Johanne Goyette
Église Saint-Augustin, Saint-Augustin-de-Mirabel (Québec)
26 au 28 avril 1999 / April 26 to 28, 1999
Direction artistique / Artistic Direction: Francis Colpron
Adjoint à la production / Production assistant: Jacques-André Houle
Conception graphique / Graphic design: Joséé Michaud, MP Photo Reproductions
Couverture du livret / Cover Painting: Judith Leyster, Joueur de flûte (Musée National Stockholm)

The *Ensemble Les Boréades de Montréal* was founded in 1991 by Francis Colpron and a few musician friends in order to share with the music-loving public their own passion for the music of the 17th and 18th centuries. *Les Boréades* has chosen an interpretative approach in keeping with the spirit of the Baroque Era by abiding to the rules of performance practice as they are known, and by playing on period instruments. Since then, *Les Boréades* was awarded an *Ovation* series tour by Youth and Music Canada in 1994. Their first CD, *Baroque: Sonates virtuoses du XVII^e siècle* on the ATMA label, was nominated at the ADISQ Gala in 1999 in the classical soloist and chamber music section. The ensemble also conducted, in August 1997 and 1999, concert tours of Nova-Scotia for *Musique Royale*. The Montreal Urban Community Arts Council selected the group to perform nine concerts as part of the 1997-1998 *Jouer dans l'île* tour. In May 1999, the ensemble toured for the third time in the French-speaking region of Belgium (Wallonie) under the auspices of Youth and Music Belgium, giving 35 concerts. *Les Boréades* was also invited to Halifax in June 1999 by the Scotia Festival of Music, performing a concert where the ensemble premiered a work by the American composer Philipp Glass (who is also composer in residence at the Festival). The summer of 1999 also witnessed the ensemble’s participation at the Kataraki Festival.

Manfred Kraemer

Born in Argentina, Manfred Kraemer lived for many years in Germany. During four years, he was an active member of the famous ensemble *Musica Antiqua Köln*. As a touring artist, he has become very much in demand all over Europe and America. He is currently principal violinist of *The Concert Des Nations*, conducted by Jordi Savall and teaches baroque violin at the music conservatory in Caen, France.

Georg Philipp Telemann (1681-1767) Suite & Concertos

Concerto pour flûte à bec, viole de gambe, cordes et basse continue en la mineur

Concerto for recorder, viola da gamba, strings and basso continuo in A minor **16:45**
1 Grave (4:18)
2 Allegro (4:28)
3 Dolce (3:46)
4 Allegro (4:13)

Concerto à 6 pour flûte traversière, violon principal, cordes et basse continue en mi mineur
Concerto a 6 for transverse flute, principal violin, strings and basso continuo in E minor **10:00**

1 Allegro (2:57)

2 Adagio (2:17)

7 Presto - adagio - allegro (4:46)

Ouverture et suite pour flûte à bec, cordes et basse continue en la mineur
Overture and Suite for recorder, strings and basso continuo in A minor **33:59**

1 Ouverture (10:36)

9 Les Plaisirs (3:37)

10 Air à l’Italien (7:19)

11 Menuets I et II (3:23)

12 Réjouissance (2:33)

13 Passepieds I et II (2:39)

14 Polonaise (3:52)

ACD 2 2193

Telemann Suite & Concertos

Manfred Kraemer
violon / violin: Jacobus Stainer, 1665

Hélène Plouffe
violon / violin : attribué à / attributed to Johann Hopf, v.1760

Margaret Little (5 - 7)
alto / viola: Gilles Blouin, 1995, d’après / after Galliano

Marguerite Schabas
alto / viola : Johann Jorg Leeb, 1799

Susie Napper
viole de gambe / *viola da gamba*: Barak Norman, 1703
violoncelle / cello: Matteo Gofriller, 1698

Isabella Bozzini (1 - 4)
violoncelle / cello : Karl M. Dennis, 1992, d’après / after Stradivarius

Pierre Cartier
contrebasse / contrabass: Anonyme / Anonymous, 1870, modèle français / French model

Eric Milnes

clavecín / *harpisichord*: Yves Beaupré, 1984, modèle français / French model



LES BORÉADES
DE MONTREAL

Manfred Kraemer
violon

Baroque
ATMA

Georg Philipp Telemann et le concerto

*Tout mortel au plaisir a dû son existence;
Par lui le corps agit, le cœur sent, l'esprit pense.*

Voltaire,
Discours sur l’homme, 1738.

Dans ses trois autobiographies, rédigées à différents moments de sa carrière — à la demande de Johann Mattheson et de Gottfried Walther, qui avaient besoin de renseignements pour leurs ouvrages théoriques —, Telemann décrit sa première formation : il étudia d’abord avec le cantor Benedict Christiani, au lycée de sa ville natale de Magdebourg, les rudiments du latin, de la poésie et de la théorie musicale. Puis, impatient et curieux de tout ce qui concernait l’art des sons, et refusant la formation d’un organiste de la vieille école qui voulait lui enseigner la tablature d’orgue, il devint essentiellement autodidacte, étudiant les partitions qui lui tombaient sous la main et composant son premier opéra à 12 ans, tout cela bien sûr en dépit des interdictions répétées de sa mère — il avait 4 ans quand son père est mort. Mais le jeu instrumental l’intéressait au premier chef et il nous confie : «Je serais peut-être devenu un plus habile instrumentiste si un feu trop vif ne m’avait poussé à connaître, en dehors des trop usés instruments à clavier, du violon et de la flûte à bec, le haut-bois, la traversière, le chalumeau, la viole de gambe, etc... jusqu’à la contrebasse et au trombone basse.» Cette connaissance pratique des divers instruments de son temps demeure l’une des clés les plus importantes pour saisir l’art de Telemann et comprendre la nature de sa production.

Son esthétique vise avant tout à procurer du plaisir tant à l’interprète qu’à l’auditeur; il estime en effet qu’«une composition qui renferme entre ses lignes des

choses sorcières, c’est-à-dire quantité de passages difficiles, est presque toujours une corvée à exécuter, ce dont on s’aperçoit souvent rien qu’aux grimaces des musiciens de leur orchestre moiens par excellence en Allemagne à l’époque reste l’ouverture à la française, expression désignant tant l’ouverture proprement dite — mouvement consistant en une section lente en rythme pointé suivi d’un fugato rapide — que sa suite de morceaux divers, danses et pièces de caractère, en nombre indéterminé et agencés dans un souci de contraste de rythmes et de tempos. Dans son *Das Neu-Eröfnete Orchestre* de 1713, Mattheson est en effet d’avis que «malgré que les Italiens se donnent la plus grande peine du monde avec leurs concertos, qui, certes, sont d’une extrême beauté, une ouverture française est pourtant digne d’être préférée à tous ces ouvrages». Les goûts italien et français se partagent donc la faveur des compositeurs germaniques; ceux-ci sont encore peu conscients de leur génie propre, mais lentement le désir se fait jour d’écrire dans un langage original. La première étape pour créer un style national

semble s’inspirer — c’est aussi le cas du Bach des *Concertos brandebourgeois*. Dans les concertos à plusieurs solistes, ceux-ci se distinguent de l’orchestre moins par une délimitation précise de leurs trames sonores que par une recherche parfois très poussée de timbres et de couleurs. Telemann, en effet, suit peu les nouveaux usages établis par Vivaldi : les passages solistes ne cherchent pas d’abord à s’opposer ou à se démarquer de façon purement virtuose des ritournelles et des *tutti*, et l’orchestre intervient souvent dans l’élaboration de leur matériel. Paradoxalement, les concertos de Telemann semblent ressortir sur ces aspects aux formes de la musique de chambre, sans compter que, comme dans la sonate, certains de leurs mouvements sont en deux sections avec reprises, tandis que quelques mouvements lents voient le ou les solistes accompagnés par la seule basse continue — une pratique également courante chez Vivaldi.

La variété et la liberté dont fait preuve sa production concertante découlent chez lui d’un curieux mélange d’archaïsme formel et de modernité, celle-ci se retrouvant dans la souplesse des mélodies et l’ingéniosité des jeux rythmiques, des combinaisons et des dialogues. Alors que le Concerto en la mineur pour flûte à bec et viole de gambe, le premier peut-être à employer cette dernière en tant que soliste, est typique de la production de Telemann, le Concerto à 6 en mi mineur adopte une curieuse physionomie, tant par la disposition de ses mouvements que par sa distribution. La flûte traversière n’intervient que dans trois des cinq mouvements et, pendant que deux voix d’alto se partagent le registre médian — autre élément ancien, les Allemands écrivant souvent au XVII^e siècle à cinq parties de cordes —, le premier violon abandonne par moments son rôle

Il serait vain de vouloir cerner en une définition précise le style concertant. Déjà le mot *concerto*, de par son étymologie, présente des sens opposés selon qu’on le rattache au latin *conserere* (unir) ou à son contraire, *concertare* (lutter l’un contre l’autre). Un tiers parti, il est vrai, voit la contradiction résolue du fait que, même rivalisant entre eux, les interprètes d’une œuvre concertante, en définitive, unissent leurs efforts pour la servir.

Marc Pincherle,
in *Histoire de la musique*, Gallimard, 1960.

consiste à mêler les influences étrangères, et Telemann demeure le plus grand artisan en Allemagne du Nord de cette fusion des goûts italien et français. Comme le dit

3

bien Nikolaus Harnoncourt : «Telemann était à son aise dans tous les styles, maîtrisant souverainement l’écriture française et l’italienne, qui paraissent alors tellement contradictoires, et cela aussi bien dans la forme la plus pure que dans toutes les nuances qu’offrait leur fusion». Et, pour réaliser cet amalgame, lorsqu’ils écrivaient des suites françaises ou des sonates et des concertos italiens, les Allemands y intégraient toujours des éléments du genre «ennemi», selon le mot d’Harnoncourt.

Ainsi, les concertos de Telemann «sentent la France», tant par leur recherche de couleur sonore que par le rythme de certains de leurs mouvements, qui tantôt rappellent l’ouverture — le rythme pointé du premier mouvement du Concerto en la mineur pour flûte à bec et viole de gambe —, tantôt évoquent la danse. Inversement, quelques-unes de ses ouvertures font intervenir un instrument concertant, comme la flûte à bec dans l’Overture en la mineur, qui se présente par ailleurs comme la sœur jumelle de l’Overture pour flûte traversière en si mineur de Bach. Après avoir développé le thème de la fugue du premier mouvement, dans trois longs divertissements, le soliste soit se produit en alternance avec l’orchestre, comme dans les danses en paires, soit dialogue avec lui dans de véritables mouvements de concerto, comme dans *l’Air à l’italien* (sic).

Mais la fusion des goûts, du moins chez Telemann, englobe également les musiques populaires avec lesquelles ses voyages l’ont mis en contact et dont les rythmes et l’instrumentation l’ont vivement intéressé. Alors qu’il était au service du comte Erdman von Promnitz à Sorau (aujourd’hui Zary, en Pologne), entre 1705 et 1708, il accompagnait son employeur à Cracovie et à Pless, en Haute-Silésie, où il appréciait la «barbare beauté» des musiques polonaise, morave et hanaque. Plusieurs années plus tard, il avoue : «Il y a beaucoup de bon dans cette musique, si l’on sait s’en servir, [et] elle m’a rendu des services, même pour

© François Filiatrault 1999

4

maintes compositions sérieuses : j’ai écrit dans ce style de grands concertos et des trios, que j’ai rhabillé ensuite à l’italienne, en faisant alterner adagio et allegro». Témoignent particulièrement de cette influence les derniers mouvements d’un rythme de chapelle très appuyé de nombreux concertos, dont celui en la mineur pour flûte à bec et viole de gambe.

Les œuvres instrumentales de Telemann sont extrêmement difficiles à dater. Il a laissé quelques centaines d’ouvertures à la française et plusieurs dizaines de concertos, composés pour la cour de Sorau, pour les *collegia musica* d’Eisenach, de Leipzig et de Francfort durant les premières décennies du XVIII^e siècle, et une grande partie de cette production — dont les trois œuvres de notre disque — se retrouve en divers manuscrits conservés à la bibliothèque de Darmstadt. Cette collection semble avoir été rassemblée par Christoph Graupner, maître de chapelle du landgrave de Hesse-Darmstadt, ami et grand admirateur de Telemann.

La composition de ses concertos aurait occasionné à Telemann des problèmes particuliers, si l’on se fie à ce qu’il raconte dans une de ses autobiographies; il écrit en effet qu’ils n’ont pas «coulé de source» et qu’ils ne sont pas aussi réussis qu’il l’aurait souhaité. Malgré tout le respect que nous lui devons, nous nous permettons de ne pas partager son jugement. Non seulement ses concertos ont contribué en leur temps à la définition du style musical germanique et à l’émergence d’une conscience artistique nationale, mais nous avons toujours le loisir d’apprécier leur élégance, leur ingéniosité et leur vitalité. Cette partie de sa production instrumentale nous apparaît même aujourd’hui comme l’une des plus intéressantes de toute l’œuvre de Telemann; mieux, ses concertos peuvent encore, au-delà des siècles, nous procurer un plaisir certain, ainsi qu’il le souhaitait.

Georg Philipp Telemann and the Concertos

*Every mortal to pleasure his existence owes;
Through it the body acts, the heart feels, the mind knows.*

Voltaire,
Discourse on Man, 1738.

In his three autobiographies written at different times in his career—at the request of Johann Mattheson and Gottfried Walther, who needed information for their theoretical works—Telemann describes his early training: he first received instruction in the rudiments of Latin, poetry and music theory from the Kantor Benedikt Christiani at a local school in his home town of Magdeburg. Then, impatient and curious of all that concerned the art of sounds, and refusing to be trained by an old-school organist who wanted to teach him organ tablature, he vied essentially for himself, studying any music he could get his hands on, composing his first opera by the age of 12, all this in defiance of his mother’s will—he was 4 years old when his father died. But it is the grasp of instruments that most interested him, and he tells us: “I might have become a more skillful instrumentalist had I not been sparked by the desire to gain knowledge of—apart from keyboard instruments, the violin and the recorder—the oboe, transverse flute, chalumeau, viola da gamba, etc.... even the contrabass and the bass trombone.” This practical knowledge of various instruments is one of the most important keys to understanding Telemann’s art as well as the nature of his output.

His aesthetics aims above all at bringing pleasure to the performer and listener alike. Indeed, he considers that “a composition whose lines are filled with tricky

things, namely quantities of difficult passages, is almost always a chore to play, often evidenced by the wincing musicians”, adding that “he who indulges the many, fares better than he who writes for the precious few”. Telemann deems it necessary to give “each instrument that which suites it” while “exploiting the potential of each to the utmost”. Although his instrumental music is not exempt of quick and perilous runs, it avoids the acrobatic virtuosity that was the mainstay of many Italian violinists, proposing, rather, passages whose difficulties are adapted to the technique of each instrument. Moreover, abandoning the usual instrumental functions that were at the time tied up with more or less precise symbolism or linked with circumstances of court life, Telemann uses all the instruments, mixing them, combining them or setting them in dialogue in order to take advantage of their individual sound qualities. In this, he proves to be entirely modern.

His concertos are no exception. Apart from Vivaldi, Telemann is the musician who offers the greatest variety in the choice and distribution of soloists. Structurally, however, the concertos most often adopt the form of alternating slow and fast movements of the *sonata da chiesa*; only his violin concertos generally embrace the three-movement vivaldian model. In fact, Telemann seems more inspired by Torelli, Corelli and Albinoni than by the Red Priest—as is the case with

5

Bach in his *Brandenburg Concertos*. In the concertos with several soloists, the *concertante* parts are not so much set off from the rest of the orchestra by a clearly outlined discourse as they are by a marked awareness of tone colour. Indeed, Telemann rarely follows suit to Vivaldi’s newly-established practices: the solo passages are not chiefly opposed to or distinguished from the orchestral ritornellos and *tutti* sections through purely virtuosic means, and the orchestra often intervenes in the elaboration of their material. Paradoxically, Telemann’s concertos in these respects seem to pertain to chamber music forms, this quite apart from the fact that, as in the sonata, some of their movements are in two repeated sections without certain slow movements are accompanied solely by the basso continuo—also common practice in Vivaldi.

The variety and freedom that characterize Telemann’s concerto output arise from a peculiar blend on his part of formal archaism and modernity. The latter is apparent in the easy-flowing melodies and the cleverness of rhythmic interplay, instrumental combinations and dialogues. While the *Concerto in A minor for recorder and viola da gamba*—perhaps the first to use the gamba as a soloist—is typical of Telemann’s output, the *Concerto a 6 in E minor* adopts an unusual cast, both in the layout of its movements as in its instrumentation. The transverse flute intervenes in only three of the five movements, and when two alto parts occupy the middle register—another old-fashioned feature, five-part string writing having been common in seventeenth-century Italy—the principal violin occasionally abandons

It would be vain to attempt at a strict definition of the concertante style. Even the word *concerto* can suggest by its etymology two opposite meanings, depending on if one chooses to see in it a derivative of the Latin *conserere* (to unite) or its contrary, *concertare* (to fight one another). A third option, true, reckons the contradiction resolved by the fact that, even pitted one against the other, the performers of a concertante work must finally unite their efforts in order to do it justice.

Marc Pincherle,
in *Histoire de la musique*, Gallimard, 1960.

its orchestral role to play solo passages or to parley with the flute.

Although Telemann and his compatriots were seduced by the concerto as early as the turn of the seventeenth century, the orchestral genre *par excellence* in Germany at the time was the “French overture”. This term designated at once the overture as such—consisting of a slow section in dotted rhythm followed by a quick fugato—and the ensuing suite of varied dance and character pieces of indeterminate number, so arranged as to favour contrasts in rhythm and tempo. In his *Das neu-eröfnete Orchestre* (1713), Mattheson is of the opinion that “although the Italians put themselves to great expense with their concertos, which are, to be sure, of surpassing beauty, a French overture is yet worthy to be placed above all these works.” Thus, German composers were divided between the Italian and French styles; they were still scarcely aware of their own particular genius, but gradually the urge arose to write in an original idiom. The first step on the path to a national style consisted in mixing foreign influences, and Telemann was northern Germany’s leading force in bringing about this fusion of Italian

6