

Vorwort

Das Œuvre Georg Philipp Telemanns (1681–1767) wurde zu seinen Lebzeiten in verhältnismäßig großem Umfang publiziert. Durch zahlreiche Drucke im Selbstverlag trug Telemann zur Verbreitung seiner eigenen Werke bei. Herausragender Beliebtheit erfreuen sich heute die Zwölf Fantasien für Flöte solo TWV 40:2–13 (erstmalig angezeigt unter dem Titel „12. Fantaisies à Travers. sans Basse“), denn mit ihnen leistete Telemann seinen Beitrag zu einer nur wenige Werke umfassenden Gattung des Barock. Weitere berühmte Flötensolowerke aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind Johann Sebastian Bachs Partita a-moll BWV 1013 (um 1720; Ausgabe im G. Henle Verlag HN 457) und die Sonata a-moll Wq 132 (1747; HN 555) seines Sohnes Carl Philipp Emanuel.

Die Zwölf Fantasien für Flöte sind nur durch ein einziges Exemplar der Erstausgabe überliefert (Brüssel, Conservatoire royal, Reproduktion siehe S. 26 ff. der vorliegenden Ausgabe). Ihr ist ein Titelblatt vorangestellt, das das Werk irreführend als „Fantasie per il Violino, senza Basso“ bezeichnet. Kaum ein Zweifel besteht jedoch an der Tatsache, dass das Werk für Flöte konzipiert ist. Darauf deuten der beschränkte Tonumfang d^1-e^3 , die auf die Flöte zugeschnittene Tonartendisposition (A a h B C d D e E fis G g) und der Verzicht auf Doppelgriffe und Akkorde. Zudem gibt Telemann in seiner eigenhändigen Werkaufstellung, die zusammen mit einer Selbstbiographie in Johann Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* erschien (Hamburg 1740, S. 308), den Hinweis auf 12 Fantasien für Traversflöte ohne Bass. Es ist davon auszugehen, dass das irreführende Titelblatt zu der ansonsten leider nicht mehr erhaltenen Erstausgabe der zwölf Violinfantasien Telemanns (TWV 40:14–25) gehört und nur fälschlich vor das Brüsseler Exemplar gebunden wurde. Die Restaurierung der Quelle im April/Mai 2000 ergab, dass sie vermutlich im

19. Jahrhundert neu gebunden wurde – der Originalzustand ist daher nicht mehr zu rekonstruieren.

Die Datierung der Flötenfantasien wirft einige Fragen auf. Die meisten Indizien sprechen für eine Publikation um 1732/33. In der *Grundlage einer Ehren-Pforte* werden die Fantasien unter Werken aufgelistet, die zwischen 1731 und 1733 erschienen. In Katalogen tauchen die Fantasien erstmals 1733 auf (*Catalogue des Oeuvres en Musique de Mr. Telemann*, Amsterdam 1733), nicht jedoch in einem vergleichbaren Katalog von 1732 (in: *Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen*, Leipzig, 17. März 1732). Gegen eine Datierung in die frühen 1730er Jahre spricht allerdings der qualitativ minderwertige Notenstich. Andere von Telemann selbst gestochene Werke – etwa die 1728 veröffentlichten *Sonate metodiche*, insbesondere aber Werke aus den 1730er Jahren, darunter die *Fantaisies pour le Clavessin* (1732/33) oder die *Fantasie per il Violino* (1735) – weisen eine deutlich bessere Beherrschung des Stecherhandwerks auf als die Zwölf Fantasien für Flöte solo. Das Stichbild deutet daher eher auf eine Datierung in die zweite Hälfte der 1720er Jahre hin. Die Fantasien für Flöte solo stünden dann am Anfang von Telemanns Versuchen als Notenstecher.

Telemann platziert jeweils eine Fantasie auf eine Druckseite, was einerseits einen mitunter extremen Engpass nach sich zieht, andererseits dem Spieler einen leichten Überblick über die kompakte Form ermöglicht. Die Fantasien sind meist drei- oder viersätzig angelegt; oft lassen sich Vorbilder aus Tanzsätzen erkennen (z. B. Fantasia 10, Presto: Gavotte; Fantasia 5, Allegro I: Gigue; Fantasia 8, Largo: Allemande; Fantasia 10, Moderato: Menuett); sie sind in sich geschlossen und bieten auf knappem Raum aufgrund ihrer bemerkenswerten Satzvielfalt und -zusammenstellung ein Höchstmaß an musikalischer Individualität. Der Begriff „Fantasie“ lässt sich einerseits auf die kompositorische Anlage beziehen, wie zum Beispiel die erstaunlichen Satzkürzen, die oft überraschenden Satzschlüsse sowie die unkonventionelle Verbindung verschiedener

formaler Elemente und nationaler Musikstile (Fantasia 2 folgt dem Modell einer italienischen Kirchensonate, Fantasia 7 ist eine französische Ouvertüre mit polnisch inspiriertem Schlusssatz; vgl. Sigrid Eppinger, *Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo*, in: *Tibia* 9, 1984, S. 86–99, 172–179). Der recht unscharfe Gattungsbegriff mag sich aber auch auf die Besetzung beziehen. Telemann benennt Zyklen für unbegleitete Soloinstrumente stets als Fantasien (vgl. die Zyklen für Cembalo solo TWV 33:1–36, Violine solo TWV 40:14–25, Viola da Gamba solo TWV 40:26–37). Die Zusammenstellung der Tonarten – sie sind auf diejenigen beschränkt, die sich auf der in D-dur gestimmten Traversflöte gut spielen lassen – weist die Fantasien als Zyklus aus. Sie sind möglicherweise als Studienwerk konzipiert, bei dem der Schüler sich mit verschiedenen zeitgenössischen Formen, Musikstilen und Tonarten vertraut machen kann.

Im 1752 vom Berliner Flötisten Johann Joachim Quantz (1697–1773) verfassten, äußerst erfolgreichen Lehrwerk *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, erwähnt der Verfasser mehrere Werke Telemanns explizit und zieht sie für Musikbeispiele heran. Die Wertschätzung Telemanns durch Quantz entsprach durchaus der allgemeinen Beliebtheit des Komponisten. Die zwölf Fantasien waren prominentes Streitobjekt des in den *Historisch-Kritischen Beyträgen* von Marburg überlieferten Konflikts zwischen Quantz und seinem Schüler Joachim von Moldenit, bei dem es um artikulationstechnische Differenzen ging (*Historisch-Kritische Beyträge*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Marburg, Berlin 1754 ff.). Der pädagogische Ansatz der Fantasien Telemanns ermöglichte eine exemplarische Diskussion um Grundprobleme der Flötentechnik. In einem bei Marburg veröffentlichten Schreiben vom 30. November 1758 fordert Quantz Moldenit zum Duell heraus: „Das Vergnügen die XII. Telemannischen Fantasien mit der Zunge ti oder di oder tiri oder did’l heraus blasen zu hören, kann der Herr von Moldenit alle Tage haben, wenn es ihm beliebt. Ich

wünschete mir aber die Lust diese Sonaten von dem Hrn. von Moldenit mit der Unterlippe pipi heraus pappern zu hören. Ich fodere den Hrn. von Moldenit hierzu auf. Dies ist die billigste aller Ausforderungen“ (Marpurg, *Beyträge*, Bd. IV, Berlin 1759, S. 179; vgl. auch Ingeborg Allihn, *Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz*, in: *Magdeburger Telemann-Studien* III, Magdeburg 1971, S. 3–48).

Für die Bereitstellung der Quelle sei dem Conservatoire royal de Bruxelles und insbesondere Ilse Beel herzlich gedankt. Dank gilt zudem Rachel Brown für die Hinweise zur Aufführungspraxis.

Landsberg am Lech, Herbst 2013
Marion Beyer

Preface

A relatively large amount of Georg Philipp Telemann's (1681–1767) oeuvre was published during his lifetime. Telemann personally contributed to the diffusion of his works through a sizable number of prints that he published himself. His twelve Fantasias for flute solo TWV 40:2–13 (first announced under the title “12. Fantaisies à Travers. sans Basse”) enjoy an exceptional popularity, and are Telemann's contribution to a Baroque musical genre that comprises only a few works. Other famous works for solo flute from the first half of the 18th century are Johann Sebastian Bach's Partita in A minor BWV 1013 (ca. 1720; available in an edition from G. Henle Verlag, HN 457), and the Sonata in A minor Wq 132 (1747; HN 555) by his son Carl Philipp Emanuel.

The twelve Fantasias for flute have been handed down through a single surviving copy of the first edition (Brussels, Conservatoire royal, see the reproduction on pp. 26 ff. in the present edition).

It is introduced by a title page which bears the misleading designation “Fantasie per il Violino, senza Basso”. There is hardly any doubt, however, that the work was conceived for flute. This can be inferred from the limited tessitura d^1-e^3 , the key schemes suited to the flute (A a b B♭ C d D e E f♯ G g) and the lack of double stops and chords. Moreover, Telemann refers to 12 fantasias for transverse flute without bass in his work catalogue, published together with an autobiography in Johann Mattheson's *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg, 1740, p. 308). In all likelihood, the misleading title page belongs to the first edition of Telemann's twelve Violin Fantasias TWV 40:14–25 (unfortunately no longer extant), and was only bound into the musical text of the Brussels copy by mistake. Restoration work on the source in April/May 2000 revealed that it was probably rebound in the 19th century, which makes it impossible to reconstruct its original state.

The dating of the flute Fantasias raises several questions. Most of the evidence suggests that the pieces were published around 1732/33. In the *Grundlage einer Ehren-Pforte* the Fantasias are listed under works published between 1731 and 1733. The Fantasias first turn up in catalogues in 1733 (*Catalogue des Oeuvres en Musique de Mr. Telemann*, Amsterdam, 1733); however, they are not found in a comparable catalogue of 1732 (in: *Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen*, Leipzig, 17 March 1732). Yet there is a major aspect speaking against a dating in the early 1730s: the substandard musical engraving. Other works engraved by Telemann himself – for example, the *Sonate metodiche* published in 1728, and especially works from the 1730s, such as the *Fantaisies pour le Clavessin* (1732/33) or the *Fantasie per il Violino* (1735) – clearly reveal a much greater mastery of the engraver's craft than do the twelve Fantasias for solo flute. The appearance of the engraving points, rather, to an origin in the second half of the 1720s. The Fantasias for solo flute would thus stand among Telemann's first attempts as a music engraver.

Telemann places one fantasia on each printed page, which entails a sometimes extremely cramped notation on the one hand, but on the other affords the player a comfortable overview of the compact form. The Fantasias are generally laid out in three or four movements. One can often recognise models derived from dance pieces (e. g. Fantasia 10, Presto: Gavotte; Fantasia 5, Allegro I: Gigue; Fantasia 8, Largo: Allemande; Fantasia 10, Moderato: Minuet); thanks to the remarkable variety and combination of their movements, these self-contained pieces offer a high degree of musical individuality within very limited confines. The term “fantasia” can be understood as referring to the compositional layout, for example in the astonishing brevity of the movements, the often surprising endings of pieces and the unconventional combination of various formal elements and national musical styles (Fantasia 2 follows the model of an Italian church sonata, Fantasia 7 is a French overture with a closing movement of Polish inspiration; cf. Sigrid Eppinger, *Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo*, in: *Tibia* 9, 1984, pp. 86–99, 172–179). The ambivalent genre term might perhaps also refer to the instrumentation. Telemann always designates cycles for unaccompanied solo instruments as fantasias (see the cycles for harpsichord solo TWV 33:1–36, violin solo TWV 40:14–25, and viola da gamba solo TWV 40:26–37). The key scheme – the tonalities are limited to those which can be comfortably played on the transverse flute tuned in D major – identifies the Fantasias as a cycle. They were possibly devised as study pieces in which the pupil could familiarise himself with various contemporary forms, musical styles and keys.

In the very successful instructional work *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* by the Berlin flautist Johann Joachim Quantz (1697–1773), published in 1752, the author explicitly mentions several works by Telemann and draws musical examples from among them. The admiration that Quantz had for Telemann also reflected

the composer's general popularity. The twelve Fantasias became an important subject of dispute in the conflict between Quantz and his pupil Joachim von Moldenit that has been handed down in Marpurge's *Historisch-Kritische Beyträge*; the two men could not see eye to eye over articulation technique (*Historisch-Kritische Beyträge*, ed. by Friedrich Wilhelm Marpurge, Berlin, 1754 ff.). The pedagogical origins of Telemann's Fantasias allowed an exemplary discussion about fundamental problems of flute technique. In a document of 30 November 1758 published by Marpurge, Quantz challenges Moldenit to a duel: "Herr von Moldenit can have the pleasure of hearing the XII Telemannian fantasias played with the tongue stroke *ti* or *di* or *tiri* or *did'll* as often as he wants. I, however, would be most desirous to hear Herr von Moldenit use his lower-lip *pipi* to warble these sonatas. I thus challenge Herr von Moldenit – it is the fairest of all challenges" (Marpurge, *Beyträge*, vol. IV, Berlin, 1759, p. 179; cf. also Ingeborg Allihn, *Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz*, in: *Magdeburger Telemann-Studien* III, Magdeburg, 1971, pp. 3–48).

We are grateful to the Conservatoire royal de Bruxelles, and especially to Ilse Beel, for putting the source at our disposal, and to Rachel Brown for information on performance practice.

Landsberg am Lech, autumn 2013
Marion Beyer

Préface

Une part importante de l'œuvre de Georg Philipp Telemann (1681–1767) fut publiée du vivant du compositeur. Telemann contribua à la promotion de ses œuvres en assurant lui-même l'édition d'un grand nombre d'imprimés.

Ses douze Fantaisies pour flûte seule TWV 40:2–13 (annoncées la première fois sous le titre «12. Fantaisies à Travers. sans Basse») jouissent d'une large popularité car Telemann fournit avec ces œuvres une contribution majeure à un genre faiblement représenté à l'époque baroque. La Partita en la mineur BWV 1013 (vers 1720; HN 457 au catalogue des éditions G. Henle) de Johann Sebastian Bach et la Sonate en la mineur Wq 132 (1747; HN 555) de son fils Carl Philipp Emanuel figurent parmi les rares grandes œuvres pour flûte seule de la première moitié du XVIII^e siècle.

Les douze Fantaisies pour flûte ne sont connues que par un unique exemplaire de la première édition (Bruxelles, Conservatoire royal, voir la reproduction dans la présente édition, pp. 26 ss.). Une page de titre porte la mention erronée «Fantasie per il Violino, senza Basso». Mais il ne fait guère de doute qu'il s'agit bien là d'une œuvre conçue pour la flûte: en témoigne l'ambitus restreint *la¹–mi³*, le plan tonal taillé sur mesure pour l'instrument (La la si Sib Do ré Ré mi Mi fa# Sol sol) et l'absence de doubles-notes et d'accords. De plus, dans son catalogue autographe publié ensemble avec une autobiographie par Johann Mattheson dans son *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hambourg, 1740, p. 308), Telemann fait mention de douze Fantaisies pour traverso, sans basse. La page de titre fallacieuse appartient donc sans doute à la première édition des douze Fantaisies pour violon (TWV 40:14–25), aujourd'hui perdue, et a été uniquement reliée par erreur en tête de l'exemplaire de Bruxelles. Le travail de restauration de la source en avril/mai 2000 montra qu'elle fut probablement reliée à une nouvelle reprise au XIX^e siècle – pour cette raison, il n'est plus possible de reconstituer son état original.

La datation des Fantaisies pour flûte soulève quelques questions. La plupart des indices plaident en faveur d'une publication vers 1732/33. Dans le *Grundlage einer Ehren-Pforte* ces Fantaisies sont répertoriées parmi des œuvres qui parurent entre 1731 et 1733. Ces Fantaisies sont mentionnées pour la première fois dans le *Catalogue des Oeuvres en Musi-*

que de Mr. Telemann (paru à Amsterdam en 1733), mais non cependant dans un catalogue comparable de 1732 paru dans les *Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen* (Leipzig, 17 mars 1732). La qualité relativement médiocre de la gravure plaide toutefois en défaveur du début des années 1730. D'autres œuvres gravées par Telemann lui-même – comme, par exemple, les *Sonate metodiche* publiées en 1728, ou en particulier des œuvres des années 1730 telles les *Fantaisies pour le Clavessin* (1732/33) ou les *Fantasie per il Violino* (1735) – témoignent d'une bien meilleure maîtrise de l'art de la gravure que les douze Fantaisies pour flûte seule. L'apparence de la gravure suggère plutôt la deuxième moitié des années 1720. Les Fantaisies pour flûte seule se situeraient alors au début des essais de Telemann en matière de gravure.

Telemann a disposé chaque fantaisie sur une page imprimée, ce qui, d'une part, entraîne une composition d'une extrême densité, mais permet d'autre part à l'exécutant d'embrasser l'œuvre d'un seul coup d'œil. Les Fantaisies comportent, pour la plupart d'entre elles, trois ou quatre mouvements parmi lesquels on distingue souvent des modèles dérivés de mouvements de danse (p. ex. Fantasia 10, Presto: Gavotte; Fantasia 5, Allegro I: Gigue; Fantasia 8, Largo: Allemande; Fantasia 10, Moderato: Menuet); chaque fantaisie forme un tout cohérent et offre dans un espace restreint, par la remarquable diversité des mouvements et leur assemblage, un maximum de richesse musicale. Le terme «fantaisie» se réfère sans doute d'une part à la structure compositionnelle, comme par exemple l'étonnante brièveté des mouvements, les fins de mouvement souvent surprenantes et la combinaison atypique de divers éléments formels et de styles musicaux nationaux (la Fantasia 2 adopte le modèle d'une sonate d'église italienne, la Fantasia 7 est une ouverture à la française avec un final d'inspiration polonaise; cf. Sigrid Eppinger, *Georg Philipp Telemann: 12 Fantasien für Flöte solo*, dans: *Tibia* 9, 1984, pp. 86–99, 172–179). Mais ce terme générique assez flou

pourrait aussi se rapporter au caractère même de l'instrumentation. Telemann a toujours intitulé fantaisies ses cycles pour instruments seuls sans accompagnement (cf. les cycles pour clavecin solo TWV 33:1–36, violon solo TWV 40:14–25, ou viole de gambe solo TWV 40:26–37). Du point de vue de la combinaison des tonalités – toutes se jouent aisément sur une traverso accordé en Ré majeur – ces Fantaisies se présentent comme un cycle. Elles pourraient avoir été conçues comme des études susceptibles d'initier un élève aux différentes formes, style musicaux et tonalités de l'époque.

Dans son *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, manuel pédagogique rédigé en 1752 et qui connut un énorme succès, le flûtiste berlinois Johann Joachim Quantz (1697–1773) évoque explicitement plusieurs œuvres de Telemann et s'en sert comme

exemples musicaux. L'importance que Quantz donne à Telemann était parfaitement en accord avec la popularité universelle du compositeur. Les douze Fantaisies étaient un objet de dispute majeur entre Quantz et son élève Joachim von Moldenit, conflit évoqué dans les *Historisch-Kritische Beyträge* de Marburg et qui portait sur des divergences en matière de technique d'articulation (*Historisch-Kritische Beyträge*, éd. par Friedrich Wilhelm Marburg, Berlin, 1754 ss.). La dimension pédagogique des Fantaisies de Telemann permettait une discussion exemplaire de problèmes fondamentaux de la technique de flûte. Dans un écrit du 30 novembre 1758 publié par Marburg, Quantz provoque Moldenit en duel: «La joie d'entendre jouer les XII Fantaisies de Telemann avec des *tí* ou *di* ou *tiri* ou *did'll*, Monsieur von Moldenit pourra l'avoir tous les jours, si cela lui fait plaisir. Je sou-

haiterais pour ma part avoir le bonheur d'entendre crépiter ces Sonates par M. von Moldenit avec un *pipi* de la lèvre inférieure. J'en jette le défi à M. von Moldenit. C'est là le moindre de tous les défis» (Marburg, *Beyträge*, vol. IV, Berlin, 1759, p. 179; cf. aussi Ingeborg Allihn, *Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz*, dans: *Magdeburger Telemann-Studien III*, Magdeburg, 1971, pp. 3–48).

Nous remercions cordialement le Conservatoire royal de Bruxelles, et tout particulièrement Ilse Beel, d'avoir mis la source à notre disposition. Nos remerciements s'adressent également à Rachel Brown pour ses indications d'exécution.

Landsberg am Lech, automne 2013
Marion Beyer