



Photo: James Rajotte

Fabio Biondi, *violin*

[Ferdinando Gagliano, Naples 1767,
kindly lent by the Fondazione Salvatore Cicero]



Recorded in Nigoline di Corte Franca (Chiesa di Sant'Eufemia), Italy, on 18-20 June 2015

Engineered and produced by Fabio Framba

Executive producer: Carlos Céster

Editorial direction: Carlos Céster | Editorial assistance: María Díaz

Translations: Mark Wiggins (ENG), Sylvie Coquillat (FRA)

Cover photographs (gilets): Costantino Ferlauto

Cover photographs (Fabio Biondi): James Rajotte

With many thanks to Musei Civici di Reggio Emilia – Galleria “Anna e Luigi Parmeggiani”

© 2016 note 1 music gmbh

In memoriam Salvatore Cicero

*Grazie a Salvatore Cicero mi è stato possibile capire, amare e vivere la mia vita accanto alla musica.
Questo insegnante straordinario ha fatto della Sicilia, la mia terra, un luogo speciale tra il 1970 e il 1990.
Spero che il violino possa con il mio rispettoso omaggio far sentire ancora una volta la sua voce,
tenera, ed insieme, autorevole.*

F. B.

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

12 *Fantasias for Solo Violin* (Hamburg, 1735)

FANTASIA NO. 1 IN B FLAT MAJOR (TWV 40:14)

- 01 Largo 1:49
- 02 Allegro 1:52
- 03 Grave 0:54
- 04 Si replica l'allegro 1:58

FANTASIA NO. 2 IN G MAJOR (TWV 40:15)

- 05 Largo 1:12
- 06 Allegro 1:55
- 07 Allegro 0:47

FANTASIA NO. 3 IN F MINOR (TWV 40:16)

- 08 Adagio 1:30
- 09 Presto - Grave 1:56
- 10 Vivace 0:58

FANTASIA NO. 4 IN D MAJOR (TWV 40:17)

- 11 Vivace 1:46
- 12 Grave 0:36
- 13 Allegro 2:11

FANTASIA NO. 5 IN A MAJOR (TWV 40:18)

- 14 Allegro - Presto 1:08
- 15 Allegro - Presto 1:10
- 16 Andante 0:29
- 17 Allegro 2:07

FANTASIA NO. 6 IN E MINOR (TWV 40:19)

- 18 Grave 1:48
- 19 Presto 1:33
- 20 Siciliana 1:30
- 21 Allegro 2:27

FANTASIA NO. 7 IN E FLAT MAJOR (TWV 40:20)

- 22 Dolce 1:29
- 23 Allegro 2:47
- 24 Largo 1:36
- 25 Presto 0:50

FANTASIA NO. 8 IN E MAJOR (TWV 40:21)

- 26 Piacevolmente 1:25
- 27 Spirituoso 2:31
- 28 Allegro 1:11

FANTASIA NO. 9 IN B MAJOR (TWV 40:22)

- 29 Siciliana 1:31
- 30 Vivace 2:17
- 31 Allegro 1:30

FANTASIA NO. 10 IN D MAJOR (TWV 40:23)

- 32 Presto 1:35
- 33 Largo 1:33
- 34 Allegro 0:51

FANTASIA NO. 11 IN F MAJOR (TWV 40:24)

- 35 Un poco vivace 1:41
- 36 Soave 0:54
- 37 Da capo un poco vivace 1:42
- 38 Allegro 0:46

FANTASIA NO. 12 IN A MINOR (TWV 40:25)

- 39 Moderato 1:59
- 40 Vivace 1:18
- 41 Presto 1:05

Georg Philipp Telemann

12 Fantasias for solo violin

In the middle of the 1730s, Georg Philipp Telemann was at the height of his fame. For some fifteen years he had been the musical director of the five principal churches of the Free and Hanseatic City of Hamburg, as well as carrying out responsibilities as Kantor at the Johanneum Lateinschule. He had instigated reforms with an untiring enthusiasm in church music in Hamburg and had additionally established himself as a composer of operas. At the age of fifty his creative powers remained intact and he was constantly in search of further possibilities for profitably exploiting his unbounded creativity. Unlike his contemporary Johann Sebastian Bach, Telemann clearly welcomed what he was being asked for by a growing number of amateur musicians; they deemed his style to be both accessible and melodious and considered that he was seriously engaged with their

requirements without making them feel out of their depth. It might be even said that the limited technical possibilities of the ambitious amateur actively stimulated Telemann's musical imagination. His chamber works from these years are marked by an unfailing sense of delight in their style of playing and an inexhaustible wealth of new ideas. The fact that these works deflected the attention of both performers and listeners from the composer's considerations is not the least reflection of the art which Telemann apparently mastered without any difficulty.

Telemann first of all sounded out the market in 1728 and 1729 with the journal publication of music, *Der getreue Music-Meister* (which appeared on a regular basis). Over the course of the following years he published an impressive number of substantial collections of chamber music, and all at his own expense. Among the more original works which emerged in the first half of the 1730s there are a dozen fantasias without basso continuo each for the flute (1733), violin (1735) and viola da gamba (1735). The intention of these highly soloistic compositions was to recapture the success of specific works which Telemann had already published in the *Getreue Music-Meister*: a *Gigue* for solo violin composed by the Konzertmeister of the Dresden court orchestra Johann Georg Pisendel, and Telemann's own sonata for solo viola da gamba. These pieces were evidently so openly welcomed by the public that Telemann took up the opportunity of presenting other works which were similar in style. Today, it is difficult to assess the scale of the print runs of and the circulation achieved by

these collections. It is known that Telemann was involved in promoting these works via several printed catalogues, and it is for that reason that too much significance should not be given to the small number of copies of these three collections which are still in existence. The solos for flute and viola da gamba each exist in only the one copy, whilst the violin solos have come down to us in a single contemporary copy plus a printed cover.

Even today, Telemann's solo works are considered to remain in the shadow of the great cycles produced by Johann Sebastian Bach, whose six *Sonatas and Partitas* for solo violin and six *Suites* for solo cello have been regarded as major landmarks for violinists and cellists since the eighteenth century. Making direct comparisons, however, is difficult given that Bach was writing his works for virtuosi while Telemann was seeking to reach a much larger audience comprising connoisseurs and amateurs. Furthermore, he probably was unaware of the solo works for violin which his illustrious colleague had written fifteen years earlier. What Telemann's actual models for his works were are still completely unknown.



A thorny technical problem is concealed within the act of composing works for an unaccompanied solo instrument: according to one musical aesthetic from Berlin put forward in middle eighteenth century, the true mastery of compositional technique lies in the art of omission. Following a maxim of one of Bach's pupils, Johann Philipp Kirnberger, the only person who is

capable of mastering the complex secrets of harmony and counterpoint is the one who is able – even in the most reduced of compositional formats – to demonstrate them openly, without the ear sensing the slightest absence of harmony or musical logic. Telemann achieves this result variously: this might either be through playing in several parts – such as can also be found in Bach's *Sonatas and Partitas* – or through charming melodies which create an implicit harmony in the ear of the listener. Telemann alludes to these principles in one of his publicity announcements: “12 Fantaisies for violin without bass, of which six are provided with fugues, whilst six being in the *galanterie* style”.

Telemann is cautious in employing the term “Fantaisies” for his solo compositions, whilst at the same time providing the word with an extended meaning. Fantasias for solo instruments (above all for lutes and keyboard instruments) had been highly valued since the end of the sixteenth century and here, the term refers as much to strict contrapuntal compositions worked on a subject as to pieces of free improvisation. Telemann was to redefine the contrast between free and strict in his compositions. When Johann Gottfried Walther described the fantasia's nature in the sense that a composer “composes something after his own fashion [...], as it pleases him, without being subjected to precise restrictions [...]”, Telemann did not rely on that definition for compositions which were not tied to a particular tempo but to a free handling of formal conventions. With Telemann, the sound produced by the solo violin's style of playing only serves to sketch

out the formal structures. It is then with the compositional approach involving several parts that the draft is turned into the finished picture.

Telemann acquired his deep understanding of the technical possibilities of this instrument first when he was the principal, and subsequently when he was the Kapellmeister of the Eisenach court's ducal chapel, where, according to him, "he was called upon to play the violin *zur Taffel* and in the chamber [...]" In Eisenach, he worked for a few years alongside Pantaleon Hebenstreit, a celebrated musician in his own time, and one who put his virtuosity to good use. In his 1740 autobiography, Telemann described this cooperation with his much-respected colleague in the following enlightening words: "Here, I am often reminded of the sheer power and intensity of *sieur* Hebenstreit on the violin, which places him unquestionably in the forefront ahead of all the other masters: when we were required to play a concerto together, I used to shut myself away for several days beforehand, the violin in my hands, my left sleeve rolled up and my nerves rubbed with a fortifying balm, engaged in my own learning before being able to raise myself to his heights. And little wonder! That contributed to my making significant improvements."



Telemann raises the sketched-out indirect reference to the level of an artistic form in his fantasias. The 12 *Fantaisies* for solo violin experiment with different sonata models. The composer avoids strict formal plans

in his solos for violin as opposed to his 36 fantasias for keyboard, in which a quick two-part movement is repeated in his totality after a short slow movement. Repetitions of entire movements are only encountered in Nos 1 and 11, but even in these cases, the succession of movements is not consistent. The first Fantasia in B flat major is a *sonata da chiesa* provided with *galant* style features. The *Allegro*, played in the second and fourth position, draws its inspiration from movement types by Arcangelo Corelli, the two slow movements being bathed in French sweetness. In contrast, the Fantasia No 2 in G major follows the formal Slow-Fast-Slow model preferred by composers of the young generation and introduces effects of an almost orchestral nature, particularly in the first movement. Whilst the third Fantasia in F minor returns to the formal four-movement form of the *sonata da chiesa*, the fourth in D major turns to the three-movement form, on this occasion with two fast outer movements and one fairly slow. In the fifth Fantasia in A major, Telemann suggests the musical idiom of a Corellian *concerto grosso*. A sixth Fantasia in E minor brings the first half of the cycle to a close; here the *sonata da chiesa* form is employed and the compositional approach is highly refined: the introductory *Grave* presents an elegiac two-part theme, thereby creating the effect of a trio sonata with two high parts and a bass. The second movement is a strict fugue whose main theme held on long notes is coupled with a counter-subject in double counterpoint at the octave. These two themes appear subsequently in different tessituras and combinations: the highlights are

a strict *stretto* of the main theme and the appearance of chromatic counterpoint.

Whereas in Fantasias Nos 1–6 Telemann had wanted the four strings of a single violin to evoke the sounds of the trio sonata and the orchestra, the acoustic ideal of Fantasias Nos 7–12 is represented by the descant-bass composition. What is meant here is that the works from the second part of the cycle should be recognized as hypotheses (or presumptions) for sonatas for violin and basso continuo. Telemann describes these pieces as *Galanterien* and indeed, appealing dance characteristics, easy on the ear, are to be found throughout. At the same time, the handling of the solo instrument is made "more violinistic", with rapid changes of strings, arpeggios, high positions and *bariolage*. The low notes reached in huge leaps form the imaginary basso continuo line.

Telemann also explores in his *galant* Fantasias the whole range of sonata types then in use. The four-movement form derived from the *sonata da chiesa* can be heard in Fantasia No 7 in B flat major, whilst the three-movement model with slow first movement appears in Nos 8, 9 and 12. The Fantasia No 10 in D major opens with an impetuous *Presto*, followed by a wistful *Largo*, before a bright *Gigue* resumes the cheerful atmosphere of the opening. In the Fantasia No 11 in F major, Telemann comes closer to the formal plan of his keyboard fantasias for keyboard, whilst broadening the tripartite *da capo* structure of a *Polonaise* by way of conclusion.



With his 12 *Fantaisies* for solo violin, Telemann enriched the repertory for this instrument with invaluable contributions. He revealed therein an abstract, even concentrated, art, which demands an imaginative listening in order for it to blossom and bloom. This art plunges the sensitive listener into a whole world of elegance and sonorous delicacy.

Peter Wollny

Translation: Mark Wiggins

En fait, on dirait même que les possibilités techniques limitées de l'amateur ambitieux stimulent l'imagination musicale de Telemann. Les œuvres chambristes parues ces années-là se distinguent par une joie irréprensible du jeu et une richesse inépuisable d'idées nouvelles. Le fait qu'elles fassent oublier aux exécutants (et aux auditeurs) les prévenances du compositeur n'est pas le moindre art que Telemann maîtrise apparemment sans peine aucune.

Avec son *Getreue Music-Meister* qui paraît régulièrement, Telemann sonde tout d'abord le marché dans les années 1728 et 1729. Au cours des années suivantes, il publie à compte d'auteur un nombre imposant de substantiels recueils chambristes. Parmi les œuvres les plus originales qui voient le jour dans la première moitié des années 1730, une douzaine de fantaisies respectivement pour flûte traversière (1733), pour violon (1735) et pour viole de gambe (1735) sans basse continue. Ces compositions solissimo doivent reprendre le succès d'œuvres correspondantes que Telemann a déjà publiées dans le *Getreue Music-Meister* : une gigue pour violon solo de la plume du maître de concert de Dresde Johann Georg Pisendel et une propre sonate pour viole de gambe seule. Ces pièces sont manifestement si bien accueillies par le public que Telemann en profite pour présenter d'autres œuvres de même facture. Le volume de tirage et la diffusion de ces recueils sont aujourd'hui difficiles à évaluer. Telemann en fit la promotion dans plusieurs catalogues imprimés. Pour cette raison, nous ne devons pas accorder une trop grande signification à la conservation extrêmement réduite des trois recueils

d'œuvres solistes – les soli de flûte et de gambe ne sont conservés que dans un exemplaire respectif et nous ne connaissons des soli de violon qu'une seule copie contemporaine et une couverture imprimée.

Les œuvres solistes de Telemann restent aujourd'hui encore dans l'ombre des grands cycles de Johann Sebastian Bach dont les six *Sonates et Partitas* pour violon seul et les six *Suites* pour violoncelle seul sont considérées depuis le XVIII^e siècle comme des monuments incontournables pour violonistes et violoncellistes. Une comparaison directe est toutefois problématique étant donné que Bach écrivait ses œuvres pour des virtuoses tandis que Telemann voulait toucher un public plus large de connaisseurs et d'amateurs. De plus, il ne connaissait probablement pas les soli pour violon de son illustre collègue écrits quinze ans plus tôt. On ignore même encore totalement quels étaient les modèles de Telemann.



Composer des pièces pour un instrument soliste sans accompagnement recèle un problème technique épineux qui se laisse cerner comme suit : selon une esthétique musicale berlinoise propagée dans la moitié du XVIII^e siècle, la véritable maîtrise de la technique de composition réside dans l'art de l'omission. Selon une maxime de Johann Philipp Kirnberger, élève de Bach, le seul capable de maîtriser les secrets complexes de l'harmonie et du contrepoint est celui qui est en mesure de les illustrer à découvert, même dans la composition la plus

réduite sans que l'oreille ressente le moindre manque d'harmonie et de logique musicale. Telemann parvient à cet effet de manière variée : soit par le jeu à plusieurs voix – comme on le trouve aussi dans les *Sonates et Partitas* de Bach – soit par des mélodies charmantes qui créent une harmonie implicite dans l'oreille de l'auditeur. Telemann reprend ces principes dans l'une de ses annonces publicitaires : « 12 Fantaisies pour le violon sans basse, dont 6 dotées de fugues mais 6 étant des galanteries ».

Telemann utilise le terme de « Fantaisies » pour ses compositions solistes avec circonspection, lui donnant en même temps une signification nouvelle. Les fantaisies pour instruments solistes (surtout luths et instruments à clavier) étaient très appréciées depuis la fin du XVI^e siècle. Le terme désignait ici autant de rigoureuses compositions contrapuntiques travaillées sur un sujet que des pièces d'improvisation libres. Dans ses œuvres, Telemann redéfinit ce contraste entre libre et rigoureux. Lorsque Johann Gottfried Walther décrit la nature de la fantaisie dans le sens qu'un compositeur « écrit quelque chose à son idée [...], comme il lui sied, sans se soumettre à des restrictions précises [...] », Telemann ne rapporte pas cette définition à la composition non liée à une mesure mais au libre maniement des conventions formelles. Chez lui, la sonorité générée par le jeu du violon seul ne fait qu'esquisser les structures formelles et est donc à la composition à plusieurs voix ce que l'ébauche est au tableau achevé.

Telemann a acquis sa profonde connaissance des possibilités techniques de cet instrument alors qu'il

Georg Philipp Telemann

12 Fantaisies pour violon solo

Au milieu des années 1730, Georg Philipp Telemann est au sommet de sa gloire. À cette époque, il a revêtu pendant quinze ans ses fonctions de directeur musical des cinq églises principales de Hambourg, ville hanséatique libre et souveraine, et ses fonctions de cantor au Johanneum de la ville. Avec un zèle infatigable, il a rénové la musique d'église à Hambourg et s'est en plus établi comme compositeur d'opéra. À cinquante ans, sa force créatrice est intacte et il est en quête de nouvelles possibilités lui permettant d'exploiter fructueusement sa créativité débordante. À la différence de son contemporain Johann Sebastian Bach, Telemann répond volontiers à ce que souhaite un nombre croissant d'amateurs musicaux qui estiment son style accessible et mélodieux et qui se sentent manifestement pris au sérieux dans leurs exigences sans se sentir dépassés.

est chef de pupitre (et plus tard maître de chapelle) de la chapelle de la cour ducale d'Eisenach où selon ses dires, il « devait jouer du violon à la table et en chambre [...] ». À Eisenach, il travaille pendant quelques années aux côtés de Pantalon Hebenstreit, musicien célèbre en son temps dont il met la virtuosité à profit. Dans son autobiographie de 1740, il décrit cette coopération avec son estimé collègue en des mots éclairants : « Je me souviens ici de la puissance du sieur Hebenstreit sur le violon qui le place sans conteste au premier rang devant tous les autres maîtres : que lorsque nous devions jouer ensemble un concerto, je m'enfermais plusieurs jours auparavant, le violon à la main, la manche gauche retroussée et les nerfs frottés d'un baume fortifiant, faisant mon propre apprentissage afin de pouvoir m'élever à sa hauteur. Et qui s'en étonnera ! Cela contribuait à me faire sensiblement progresser. »



Dans ses fantaisies, Telemann porte l'allusion esquissée au rang de forme artistique. Les douze *Fantasies pour violon seul* font l'expérimentation de différents modèles de la sonate. Contrairement à ses 36 *Fantasies pour le piano* (dans lesquelles un mouvement rapide en deux parties est littéralement repris après un bref mouvement lent), le compositeur évite les schémas formels rigoureux dans ses soli de violon. Nous ne rencontrons des répétitions de mouvements entiers que dans les numéros 1 et 11, mais même ici, la succession des mouvements n'est pas uniforme. La première Fantaisie en si bémol

majeur est une *sonata da chiesa* dotée de traits galants. L'*Allegro* joué en deuxième et en quatrième position s'inspire de types de mouvements d'Arcangelo Corelli, les deux mouvements lents sont baignés de suavité française. La Fantaisie n° 2 en sol majeur par contre se conforme au schéma formel Lent-Rapide-Lent favorisé par les compositeurs de la jeune génération et présente des effets quasi orchestraux, surtout dans le premier mouvement. Tandis que la troisième Fantaisie en fa mineur revient au modèle formel en quatre mouvements de la *sonata da chiesa*, la quatrième en ré majeur accuse quant à elle une disposition en trois mouvements, cette fois avec deux mouvements extrêmes rapides et un mouvement médian lent. Dans la cinquième Fantaisie en la majeur, Telemann évoque l'idiome musical d'un concerto grosso d'empreinte corellienne. Une sixième Fantaisie en mi mineur referme la première moitié du cycle ; elle opte elle aussi pour la forme d'une *sonata da chiesa* et sa technique d'écriture est d'un raffinement extrême : le *Grave* introductif traite un thème élégiaque dans deux voix et fait ainsi l'effet d'une sonate en trio avec deux voix aiguës et basse. Le deuxième mouvement est une fugue rigoureuse dont le thème principal sur de longues valeurs de notes est couplé à un contre-sujet dans le double contrepoint de l'octave. Ces deux thèmes apparaissent par la suite dans des tessitures et des combinaisons différentes ; les points culminants sont une strette rigoureuse du thème principal et l'amenée d'un contrepoint chromatique.

Alors que dans les Fantaisies n°s 1-6, Telemann avait voulu évoquer avec les quatre cordes d'un seul violon

les images sonores de la sonate en trio et de l'orchestre, l'idéal sonore des Fantaisies n°s 7-12 est la composition déchant-basse. En d'autres termes : les œuvres de la seconde moitié du cycle veulent être entendues comme des abstractions de sonates pour violon et basse continue. Telemann qualifie ces pièces de « galantries » et en effet, on y trouve partout des caractères de danse plaisants à l'oreille. En même temps, le traitement de l'instrument soliste se fait « plus violonistique », avec des changements rapides de cordes, des arpèges, des positions aiguës et des effets de bariolage. Les notes graves atteintes dans de vastes sauts constituent la ligne de basse imaginaire.

Dans ses Fantaisies galantes aussi, Telemann explore toute la palette des types de sonates en usage à son époque. La forme en quatre mouvements issue de la *sonata da chiesa* se retrouve dans la Fantaisie n° 7 en mi bémol majeur, le modèle en trois mouvements avec mouvement initial lent figure dans les numéros 8, 9 et 12. La Fantaisie n° 10 en ré majeur s'ouvre sur un *Presto* fougueux, suivi d'un Largo plaintif avant qu'une *Gigue* enlevée ne rétablisse l'atmosphère joyeuse du début. Dans la Fantaisie n° 11 en fa majeur, Telemann se rapproche du schéma formel de ses fantaisies pour clavier, mais élargit la structure da capo tripartite d'une polonaise en conclusion.



Avec ses douze *Fantasies* pour violon seul, Telemann a enrichi le répertoire pour cet instrument de précieuses

contributions. Il y dévoile un art abstrait, voire condensé, qui nécessite une écoute imaginative pour s'épanouir. Il plonge l'auditeur sensible dans un univers tout d'élégance et de délicatesse sonore.

Peter Wollny

Traduction : Sylvie Coquillat

Georg Philipp Telemann

12 Fantasien für Violine solo

Es spricht manches dafür, dass die mittleren 1730er Jahre in Georg Philipp Telemanns Biographie eine besonders erfolgreiche Phase darstellten. Zu dieser Zeit hatte er etwa fünfzehn Jahre lang sein Amt als Musikdirektor der fünf Hauptkirchen der freien Reichs- und Hansestadt Hamburg und als Kantor am dortigen Johanneum versehen. Mit unermüdlichem Fleiß hatte er der Hamburger Kirchenmusik ein neues Gesicht verliehen und sich daneben auch noch als Opernkomponist etabliert. Nun stand er mit Anfang Fünfzig auf der Höhe seines Ruhms. Seine künstlerische Kraft war nach wie vor ungebrochen, und er suchte offenbar nach neuen Möglichkeiten, seine überbordende Kreativität fruchtbar anzuwenden. Anders als sein Generationsgenosse Johann Sebastian Bach hatte Telemann keine Berührungängste mit einer stetig wachsenden Schar

von musikalischen Amateuren, die seinen eingängigen und melodienreichen Stil schätzten und die sich von diesem Komponisten offenbar in ihren Ansprüchen ernstgenommen, aber nicht überfordert fühlten. In der Tat gewinnt man fast den Eindruck, als hätten die limitierten technischen Möglichkeiten des ernsthaften Amateurs Telemanns musikalische Fantasie erst recht beflügelt. Denn die in diesen Jahren erscheinenden kammermusikalischen Werke zeichnen sich durch eine unbändige Spielfreude und einen schier unerschöpflichen Reichtum an neuartigen Ideen aus. Dass sie Spieler (und Hörer) die Rücksichtnahmen des Komponisten vergessen lassen, ist nicht die geringste Kunst, die Telemann hier scheinbar mühelos beherrscht.

Mit seinem in regelmäßigen Lieferungen erscheinenden *Getreuen Music-Meister* testete Telemann in den Jahren 1728 und 1729 zunächst den Markt. In den folgenden Jahren veröffentlichte er im Selbstverlag eine stattliche Reihe gehaltvoller Kammermusiksammlungen. Zu den originellsten Werken, die in der ersten Hälfte der 1730er Jahre entstanden, gehören je ein Dutzend Fantasien für Traversflöte (1733), Violine (1735) und Viola da gamba (1735) ohne Basso continuo. Diese Solissimo-Kompositionen sollten wohl an den Erfolg entsprechender Einzelwerke anknüpfen, die Telemann bereits im *Getreuen Music-Meister* veröffentlicht hatte: eine Gigue für Violine solo aus der Feder des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel und eine eigene Sonate für Gambe solo. Offenbar waren diese Stücke bei Telemanns Publikum auf solch große Resonanz gestoßen, dass der Komponist sich ermutigt fühlte,

weitere Werke dieser Machart vorzulegen. Die Auflagenstärke und Verbreitung dieser Werksammlungen ist heute schwer abzuschätzen. Immerhin rührte Telemann in mehreren gedruckten Katalogen kräftig die Werbetrommel. Aus diesem Grund dürfen wir der äußerst dünnen Überlieferung der drei Sammlungen von Solo-Werken nicht allzu viel Bedeutung beimessen – die Flöten- und Gamben-Soli sind lediglich in je einem Exemplar überliefert und von den Violin-Soli kennen wir nur eine einzige zeitgenössische Abschrift und einen gedruckter Umschlag.

Telemanns Solo-Werke stehen auch heute noch im Schatten der großen Zyklen von Johann Sebastian Bach, dessen sechs *Sonaten und Partiten für Violine solo* und sechs *Suiten für Violoncello solo* seit dem 18. Jahrhundert als Prüfstein für Geiger und Cellisten gelten. Ein direkter Vergleich ist allerdings problematisch, da Bach seine Werke für Virtuosen schrieb, während Telemann ein breiteres Publikum von Kennern und Liebhabern ansprechen wollte. Zudem waren ihm die fünfzehn Jahre früher entstandenen Violin-Soli des großen Kollegen vermutlich gar nicht bekannt. Überhaupt ist noch völlig ungeklärt, auf welche Vorbilder Telemann sich stützte.



Das Komponieren von Stücken für ein unbegleitetes Solo-Instrument birgt ein kniffliges satztechnisches Problem, das sich wie folgt umreißen lässt: Nach einer besonders von der Berliner Musikästhetik des mittleren

18. Jahrhunderts propagierten Ansicht zeigt sich die wahre Meisterschaft der Satztechnik in der Kunst des Weglassens. Laut einem Diktum des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger beherrscht nur der wirklich die intrikaten Geheimnisse von Harmonie und Kontrapunkt, der sie unverhüllt auch im geringstimmigen Satz darstellen kann, ohne dass das Ohr den geringsten Mangel an Wohlklang und musikalischer Logik verspüre. Diese Wirkung erzielte Telemann auf verschiedenartige Weise: entweder durch das – auch in Bachs Sonaten und Partiten zu findende – mehrstimmige Spiel oder durch anmutige Melodien, die im Ohr des Hörers eine implizite Harmonie erzeugen. Diese Prinzipien griff Telemann in einer seiner Verkaufsanzeigen auf: »12 Fantasien für die Violine ohne Baß, wovon 6 mit Fugen versehen, 6 aber Galanterien sind«.

Den Begriff »Fantasia« verwendete Telemann für seine Solo-Kompositionen mit Bedacht; zugleich gab er ihm eine neue Bedeutung. Fantasien für solistische Instrumente (vornehmlich für Lauten- und Tasteninstrumente) erfreuten sich seit dem späten 16. Jahrhundert großer Beliebtheit. Dabei bezeichnete der Terminus sowohl kontrapunktisch strenge, über einem Soggetto gearbeitete Sätze als auch improvisatorisch freie Stücke. Diesen Gegensatz zwischen frei und streng definierte Telemann in seinen Werken neu. Wenn Johann Gottfried Walther die Natur des Fantasierens dahingehend beschrieb, dass ein Komponist »nach sein Sinn etwas [...] setzet, wie es ihm einfällt, ohne sich an gewisse Schrancken [...] zu binden«, dann bezieht Telemann diese Definition nicht auf den metrisch ungebundenen

Satz, sondern auf den freien Umgang mit formalen Konventionen. Bei ihm deutet der vom Spiel der solistischen Violine erzeugte Klang die formalen Strukturen lediglich an, verhält sich zum vollstimmigen Satz also wie die Bleistiftskizze zum ausgeführten Ölgemälde.

Seine intime Kenntnis der technischen Möglichkeiten dieses Instruments hatte Telemann sich in seiner Zeit als Konzertmeister (später auch Kapellmeister) der herzoglichen Hofkapelle in Eisenach erworben, wo er – nach eigener Aussage – »bey der Tafel und in der Kammer die Violine [...] zu spielen hatte«. In Eisenach arbeitete er für einige Jahre an der Seite des seinerzeit berühmten Musikers Pantalon Hebenstreit, von dessen Virtuosität er sehr profitierte. In seiner Autobiographie von 1740 schildert er diese Zusammenarbeit mit dem geschätzten Kollegen mit eingängigen Worten: »Hiebey entsinne ich mich der Stärcke besagten Hrn. Hebenstreits auf der Violine, die ihn gewiß des ersten Ranges unter allen andern Meistern würdig machte: daß, wenn wir ein Concert mit einander zu spielen hatten, ich mich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgestreiffem Hemde am lincken Arm, und mit stärckenden Beschmierungen der Nerven einsperrte, und bey mir selbst in die Lehre ging, damit ich gegen seine Gewalt mich in etwas empören könnte. Und siehe da! es halff zu meiner mercklichen Besserung.«



Telemann hat in seinen Fantasien das skizzenhafte Andeuten zur Kunstform erhoben. Die zwölf *Fantasien*

für *Violine solo* experimentieren mit verschiedenen Modellen der Sonate. Anders als in seinen 36 *Klavierfantasien* (in denen ein zweiteiliger schneller Satz nach einem kurzen langsamen Satz wörtlich wiederholt wird) meidet der Komponist in seinen Violin-Soli strenge Formschemata. Wiederholungen ganzer Sätze begegnen uns lediglich in den Nummern 1 und 11, doch selbst hier ist die Satzfolge nicht einheitlich gestaltet. Die erste Fantasie in B-Dur ist eine mit galanten Zügen versetzte Sonata da chiesa. Das an zweiter und vierter Stelle erklingende Allegro lehnt sich an Satztypen von Arcangelo Corelli an, die beiden langsamen Sätze sind von französischer Lieblichkeit durchdrungen. Die Fantasie Nr. 2 in G-Dur hingegen folgt dem von den Komponisten der jüngeren Generation favorisierten Formschema Langsam-Schnell-chnell und wartet speziell im ersten Satz mit quasi-orchestralen Effekten auf. Während die dritte Fantasie in f-Moll zum viersätzigen Formmodell der Sonata da chiesa zurückkehrt, weist die vierte in D-Dur wiederum eine dreisätzliche Disposition auf, diesmal mit zwei raschen Ecksätzen und langsamem Mittelsatz. In der fünften Fantasie in A-Dur evoziert Telemann die musikalische Sprache eines Concerto grosso Corellischer Prägung. Eine sechste Fantasie in e-Moll beschließt die erste Hälfte des Zyklus; auch sie wählt die Form einer Sonata da chiesa, weist allerdings höchste satztechnische Raffinesse auf: Das einleitende Grave verarbeitet sein elegisches Thema in zwei Stimmen und wirkt damit wie eine Triosonate mit zwei Oberstimmen und Bass. Der zweite Satz ist eine streng gearbeitete Fuge, deren in langen Noten-

werten gehaltenes Hauptthema mit einem Gegenthema im doppelten Kontrapunkt der Oktave gepaart ist. Diese beiden Themen erscheinen im weiteren Verlauf in unterschiedlichen Lagen und Kombinationen; Höhepunkte sind eine strenge Engführung des Hauptthemas und die Einführung eines chromatischen Kontrapunkts.

Hatte Telemann in den Fantasien Nr. 1–6 mit den vier Saiten einer einzelnen Violine die Klangbilder der Triosonate und des Orchesters beschwören wollen, so ist das Klangideal der Fantasien Nr. 7–12 der Diskant-Bass-Satz. Mit anderen Worten: Die Werke der zweiten Hälfte des Zyklus wollen als Abstraktionen von Sonaten für Violine und Basso continuo gehört werden. Telemann bezeichnete diese Stücke als »Galanterien«, und tatsächlich tauchen hier allenthalben eingängige Tanzcharaktere auf. Zugleich wird die Behandlung des Soloinstruments »violinistischer« – es finden sich rasche Saitenwechsel, Arpeggien, hohe Lagen und Bariolage-Effekte. Die in weiten Sprüngen erreichten tiefen Noten bilden die imaginierte Basslinie ab.

Auch in den »Galanterie«-Fantasien erprobt Telemann das gesamte Spektrum der seinerzeit gebräuchlichen Sonatentypen. Die aus der Sonata da chiesa hergeleitete viersätzliche Form findet sich in der Fantasia Nr. 7 in Es-Dur, das dreisätzliche Modell mit langsamem Kopfsatz begegnet uns in den Nr. 8, 9 und 12. Die Fantasie Nr. 10 in D-Dur hebt mit einem furiosen Presto an, auf das ein klagendes Largo folgt, bevor eine beschwingte Gigue die ausgelassene Stimmung des Anfangs wiederherstellt. In der Fantasie

Nr. 11 in F-Dur nähert Telemann sich dem Formschema seiner Klavierfantasien an, erweitert die dreiteilige Da-Capo-Anlage am Schluss aber noch um eine angehängte Polonaise.



Telemann hat mit seinen zwölf *Fantasien für Violine solo* die Literatur für dieses Instrument um kennenswerte Beiträge bereichert. Es handelt sich um abstrakte, gleichsam kondensierte Kunst, die der nachvollziehenden Imagination bedarf, um sich zu entfalten. Dem einfühlsamen Hörer erschließt sich eine Welt voller Eleganz und klanglicher Delikatesse.

Peter Wollny



Photo: Ana de Labra



GLOSSA

produced by

Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for

NOTE 1 MUSIC GMBH

Carl-Benz-Straße, 1

69115 Heidelberg

Germany

info@noter-music.com / noter-music.com

glossamusic.com