



CD-675 STEREO

Includes free
bonus disc

digital

TELEMANN

twelve fantasias

J.S. BACH

solo

C.P.E. BACH

sonata

DAN LAURIN

recorder



BIS-CD-675 STEREO

DDD

Total playing time: 93'47

BIS-CD-675 A

Total playing time: 59'55

TELEMANN, Georg Philipp (1681-1767)

12 Fantasias for Flute Solo (*Musica Rara/Facsimile*)

59'55

-
- [1] **Fantasia No.1 in A major** **3'20**
[INDEX 1] *Vivace* 2'16 — [INDEX 2] *Allegro* 1'04
-
- [2] **Fantasia No.2 in A minor** **4'35**
[INDEX 1] *Grave* 0'49 — [INDEX 2] *Vivace* 1'08 —
[INDEX 3] *Adagio* 1'22 — [INDEX 4] *Allegro* 1'15
-
- [3] **Fantasia No.3 in B minor** **3'57**
[INDEX 1] *Largo-Vivace-Largo-Vivace* 2'31 — [INDEX 2] *Allegro* 1'25
-
- [4] **Fantasia No.4 in B flat major** **3'50**
[INDEX 1] *Andante* 1'38 — [INDEX 2] *Allegro* 1'13 — [INDEX 3] *Presto* 0'59
-
- [5] **Fantasia No.5 in C major** **4'23**
[INDEX 1] *Presto-Largo-Presto-(Largo)* 1'21 — [INDEX 2] *Allegro* 1'15 —
[INDEX 3] *Allegro* 1'47
-
- [6] **Fantasia No.6 in D minor** **6'05**
[INDEX 1] *Dolce* 3'55 — [INDEX 2] *Allegro* 1'00 — [INDEX 3] *Spirituoso* 1'09
-
- [7] **Fantasia No.7 in D major** **6'00**
[INDEX 1] *Alla Francese* 5'20 — [INDEX 2] *Presto* 0'40
-
- [8] **Fantasia No.8 in E minor** **5'01**
[INDEX 1] *Largo* 2'49 — [INDEX 2] *Spirituoso* 1'01 — [INDEX 3] *Allegro* 1'10

- | | | |
|-------|---|-------------|
| [9] | Fantasia No.9 in E major | 6'56 |
| | [INDEX 1] <i>Affettuoso</i> 4'27 – [INDEX 2] <i>Allegro</i> 0'51 – | |
| | [INDEX 3] <i>Grave</i> 0'20 – [INDEX 4] <i>Vivace</i> 1'18 | |
| <hr/> | | |
| [10] | Fantasia No.10 in F sharp minor | 5'17 |
| | [INDEX 1] <i>A Tempo Giusto</i> 3'04 – [INDEX 2] <i>Presto</i> 0'56 – | |
| | [INDEX 3] <i>Moderato</i> 1'17 | |
| <hr/> | | |
| [11] | Fantasia No.11 in G major | 3'31 |
| | [INDEX 1] <i>Allegro</i> 0'57 – [INDEX 2] <i>Adagio-Vivace</i> 1'18 – | |
| | [INDEX 3] <i>Allegro</i> 1'16 | |
| <hr/> | | |
| [12] | Fantasia No.12 in G minor | 4'53 |
| | [INDEX 1] <i>Grave-Allegro-Grave-Allegro</i> 1'50 – [INDEX 2] <i>Dolce</i> 0'38 – | |
| | [INDEX 3] <i>Allegro</i> 0'13 – [INDEX 4] <i>Presto</i> 2'12 | |

BIS-CD-675 B

Total playing time: 33'52

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Solo pour la Flûte traversière,

BWV1013 (*Amadeus/Facsimile*)

19'51

- | | | |
|-----|------------------|------|
| [1] | Allemande | 7'08 |
| [2] | Corrente | 3'37 |
| [3] | Sarabande | 6'23 |
| [4] | Bourrée Anglaise | 2'35 |

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788)

Sonata per il Flauto traverso solo

senza Basso, Wq.132 (*Amadeus/Facsimile*)

13'04

5	<i>Poco Adagio</i>	4'07
6	<i>Allegro</i>	4'37
7	<i>Allegro</i>	4'16

Dan Laurin, recorder

Producer's note: Although both of the CDs in this set were recorded with exactly the same settings, CD-675 B occasionally reaches a *much* higher level than CD-675 A. Please exercise caution! In any case, excessively loud playback of this recording is not appropriate for the timbre of a solo recorder.

INSTRUMENTARIUM

Two voice flutes in D (a=415 Hz) by Frederick Morgan, Daylesford, Australia, one of which was built for this recording. They are both based on original instruments by Bressan.

Thank you, Fred, for building your instruments with so much artistry and love. And thank you, Nikolaj Ronimus, for keeping my instruments in good shape — D.L.

Form, content and interpretation are fundamental parameters for a composer and his work. The choice of form is obviously guided by the musical expression. In other words, that which is said must define the appearance of the language. Why, then, do composers choose the 'fantasia' form, a word with as many meanings as there are people?

In his solo fantasias **Georg Philipp Telemann** has taken the liberty of writing music outside the then prevalent, relatively restricted forms, i.e. of assembling movements or movement types which normally appear in quite different types of work. As a result he can experiment with — and broaden — expression in a manner which would have been impossible within, for instance, the suite form or the church sonata. How does Telemann control his formal freedom? By means of discipline, of course. Each fantasia therefore seems to be a closed unit which follows its own laws, has a 'happy ending' and speaks, if not its own language, at least its own dialect.

The instrumentation is, to say the least, amazing: a single musician, who moreover performs on a melodic instrument without the ability to play polyphonically. In my opinion this presents a challenge to the interpreter: to play more freely! This is possible if there is no need to take account of the other parts in strict counterpoint.

The concentration is admirable — everything takes place within an average time-span of four minutes during which the composer, with precise brush-strokes, paints a portrait of a key, for example F sharp minor. The characteristics of keys were a subject studied with fascination in the baroque period in northern Germany. Telemann's friend Johann Mattheson, a spirited and capable musicologist and composer, made a thorough catalogue of all the keys current at the time in his *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713). Such knowledge was necessary in order fully to convey or to understand the feeling in a piece of music, its emotional expression. Music was supposed to move the listeners and transport them into the mental state intended by the composer, and for this the various characters of the keys were especially well-suited. If we add movement type, tempo, rhythmic pattern, intervals and the formal language of rhetoric, we gain an impression of the care with which the composer works in order to win over his public.

The musical drama, which is an essential element in giving the piece of music direction, is determined by the clear contrasts which define each movement. The same world of ideas, however, also contains the concept of harmony, in order not to upset the listeners' mental balance and to restore that balance if it has been threatened. The components included in each fantasia are united in a sophisticated, dynamic, unbreakable alliance: complicated, extravagant toccatas are subdued by simple minuets; fugues meet their match in the latest hits from the bars of the port of Hamburg or in memories of Polish drinking sessions. For the listener this means a change from the tension of uncertainty to the relaxation of comprehensibility. Each fantasia thus exhibits a perfect blend of intellect and sensuality, reason and emotion; no more is required to make music, but the composer's genius is revealed by the perfect balance between the extremes.

The twelve fantasias recorded here are preserved in a puzzling, primitively printed edition. The composer's name is not mentioned on the title page, although somebody has added Telemann's name by hand. The riddle becomes no easier to solve when we discover that it is really a question of twelve fantasias for violin. In the preface to the only reliable modern edition of the pieces (*Musica Rara*), Barthold Kuijken argues convincingly that it was indeed Telemann who composed these pieces. There are also plausible arguments for a link between an idiomatic manner of writing and the transverse flute. Telemann moreover describes these pieces in one of his autobiographies. For me, the musical text itself is an equally obvious clue: Telemann's home-made engravings usually look rather like this.

Telemann realised at an early stage the importance of being able to print and distribute his music himself — in this way all the revenue went straight to him. Then, however, like today, there were serious problems with pirate copies, which appeared whenever a piece of music aroused attention and enjoyed success. Telemann too tried to tackle this problem, being convinced of the artist's right to his own work. With characteristic ingenuity and an unbelievable capacity for work he composed, printed and distributed his music throughout Europe. Telemann's music was heard everywhere: from St. Petersburg to Paris. He had a secret weapon up his sleeve: the musical cliffhanger. 'Don't miss the thrilling conclusion of the *Recorder Sonata in C major*! Exclusively in the next edition of *Der getreue Music-Meister*'.

During the early eighteenth century the musical market-place expanded explosively. The middle classes' greed for culture and new educational ideals combined with improved printing methods and an increasingly effective system of distribution to make music and musicology available to the cultural yuppies of the baroque. Compositional processes were often determined by the need for general acceptance: the same trio sonata had to be performable by a musette, a violin or a recorder. This may have impinged upon the composer's freedom of intellectual movement, but on the other hand it allowed him to reach a much wider public.

Johann Sebastian Bach's *Solo pour la Flûte traversière* is as bewildering as it is beautiful. The piece has been the subject of wide-ranging investigative work, the result of which was issued on gramophone record many years ago by Frans Brügger, Gustav Leonhardt and others. There are many reasons for this public scrutiny. Questions have been raised concerning the instrumentation, because the compositional technique does not suit the idiom of the transverse flute. Bach is rarely careless in such matters. Some musicians and researchers see a typical string composition in the ceaseless semiquaver chains of triads of the first movement — the lack of natural phrases and places to breathe seems to support this. Other speak in mystic terms of the technique of circular breathing, which one of the greatest flautists of the time is supposed to have learned from glass-blowers in Venice. What remains is a work of amazing complexity, which a flautist can study for a lifetime without achieving a complete understanding. I often feel that some of Bach's music does not belong among usual music for performance; I even wonder if he really imagined that all his music would be performed. Of course this is pure twentieth-century nonsense — one should not burden others with one's own intellectual shortcomings. A man with Bach's workload and unusually high compositional quality would not, of course, have had the time to write 'for the bottom drawer' — the only exception would therefore be *Die Kunst der Fuge*.

The so-called *Partita for Flute* is a singular blend of suite and church sonata: it has four movements arranged according to the pattern of slow-fast-slow-fast, but each movement is named after a dance. The first three nevertheless make a virtue out of not following the prevalent patterns for dance movements. As well as having a pre-set rhythmic pattern and tempo, dances usually contain another sort of code which makes them recognisable. The allemande, for instance, usually has a short,

distinct up-beat — but not in Bach's case. He begins the movement with a pause. In the sarabande Bach completely avoids the characteristic, heavy accent on the second beat. What might his intention be with this? Why does he write an allemande that isn't an allemande? Or: what does the concept of 'allemande' contain that made the composer call this piece by such a title? The next question: What is typical of a dance in general? In my opinion it is the beat which is the crucial feature. In every dance form from medieval ring dances to electric boogie there is an audible rhythmic code which guarantees a sort of 'swing'. The allemande has its own, slightly serious swing, which may have inspired Bach. It is here that we should start if we wish to traverse this musical path.

The work as a whole demonstrates a highly individual development, almost an emotional *diminuendo*. After the grandiose opening movement there is a rather more open-hearted, although elaborate corrente. With its evocative, calm melodies the sarabande can be regarded as the central movement, the one which best summarises the emotional status of the work. The bourrée, on the other hand, is cheerful in a serious, Bach-like manner.

Carl Philipp Emanuel Bach worked for almost thirty years for an employer who never realised his true value. Frederick the Great, himself a very talented flautist, kept a large staff occupied with all types of cultural activity and often appeared alongside famous musicians. One of his employees was Johann Joachim Quantz, the greatest flute teacher of the time (possibly of all time) and apparently the only person who could reproach the king without suffering serious reprisals. Bach, however, earned a fraction of the others' pay, and when the king returned, exhausted, from the Seven Years' War, his passion for music had abated; Bach then succeeded Telemann in his position in Hamburg.

C.P.E. Bach's *Solo Sonata for Transverse Flute* appeared in the musical quarterly *Musikalisches Mancherley* and it does not take much imagination to think of at least two performances of this music — one by the king and one by Quantz. It is a very highly-charged composition in typical *empfindsamer Stil*; glaring contrasts, spectacular harmonies, an apparently inborn feeling for natural — though by no means uncomplicated — phrasing. Musical meanings grow in and out of each other with constantly changing phrase lengths, and this quality does much to emphasise the speech-like and almost recitative-like elements of the

compositional style. The order of movements is unusual: a slow introductory movement is followed by two fast ones. This constant experimentation with form is equally important as the individual movements themselves as a means of expression; in C.P.E. Bach's sonata there is a long *stretto* which in the concentrated last movement leads to a virtuoso show-down with the musical statements.

Dan Laurin

Dan Laurin was born in 1960 of Russian and Swedish parents. He studied the recorder in Denmark and in the Netherlands. He combines his career as a recorder soloist with teaching the instrument. He is currently Professor of the recorder at Bremen as well as Dozent at the Fünen Academy of Music, Odense. Dan Laurin also gives special courses in the musical rhetoric of the baroque and the interpretation of modern music. His development of greater dynamic expressivity in recorder playing has encouraged contemporary composers to write music for him and his next recording for BIS will include a number of contemporary recorder concertos. He appears on 5 other BIS records.

Form, Inhalt und Interpretation sind grundlegende Parameter für einen Komponisten und sein Werk. Die Wahl der Form wird selbstverständlich vom musikalischen Ausdruck bestimmt. Mit anderen Worten muß das, was man erzählt, das Aussehen der Sprache bestimmen. Warum wählt dann ein Komponist die Form „Fantasia“, ein Wort mit ebenso vielen Bedeutungen wie es Menschen gibt?

In seinen *Solofantasien* zog **Georg Philipp Telemann** die Freiheit vor, Musik außerhalb der landläufigen, relativ gebundenen Formen zu machen, d.h. Sätze oder Satztypen zusammenzustellen, die üblicherweise in ganz anderen WerkGattungen erscheinen. Als Ergebnis kann er mit dem Ausdruck experimentieren und ihn auf eine Weise erweitern, die innerhalb beispielsweise der Suitenform oder der Kirchensonate unmöglich wäre. Jede *Fantasia* scheint somit ein geschlossenes Ganzes zu sein, das seinen eigenen Gesetzen nachgeht, ein „glückliches Ende“ hat und vielleicht nicht eine eigene Sprache, aber jedenfalls einen eigenen Dialekt spricht.

Die Besetzung ist gelinde gesagt verblüffend: ein einziger Musiker, noch dazu mit einem Melodieinstrument ohne Möglichkeit zum polyphonen Spiel. Wieso denn so ein enges Medium? Meines Erachtens wird dadurch der Interpret ermahnt: spiele freier! Dies ist möglich, wenn man keine Rücksicht auf Gegenstimmen im strengen Kontrapunkt nehmen muß.

Die Konzentration ist bewundernswert — alles geschieht innerhalb von etwa vier Minuten, während welcher der Komponist mit präzisen Pinselstrichen das Porträt einer Tonart zeichnet, z.B. fis-moll. Im Barockzeitalter setzte man sich in Norddeutschland gerne mit der Tonartencharakteristik auseinander. Telemanns Freund Johann Mattheson, ein streitbarer und fähiger Musiktheoretiker und Komponist, schilderte in seinem Werk *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713) sorgfältig sämtliche damals gebräuchliche Tonarten. Solche Kenntnisse waren notwendig, um den Affekt, den gefühlsmäßigen Ausdruck einer Musikstücks vollends zu verstehen. Die Musik sollte ja die Zuhörer bewegen und sie in den vom Komponisten gewünschten Gemütszustand versetzen, und die verschiedenen Charaktere der Tonarten waren für diesen Zwecks besonders geeignet. Wenn man Satztypus, Tempo, Taktart, Intervallehre und rhetorische Formsprache hinzufügt, bekommt man ein Bild jener Sorgfalt, mit welcher der Komponist arbeitet, um sein Publikum zu überzeugen.

Die musikalische Dramatik ist stets notwendig, um eine Komposition lebendig zu machen; sie besteht aus den klaren Kontrasten, die wie eine Krokizzeichnung jeden Satz prägt. Zur selben Ideenwelt gehört aber auch der Begriff Harmonie, sowie daß das seelische Gleichgewicht der Hörer nicht gerüttelt wird, sondern daß es wiederhergestellt wird, falls es bedroht gewesen ist. Die Komponenten jeder *Fantasia* sind in einem differenzierten, dynamischen, nicht zu unterbrechenden Zusammenspiel vereinigt: komplizierte, weitschweifige Tokkaten werden von einfachen Menuetten zurechtgewiesen, Fugen werden durch den neuesten Schlager aus Hamburgs Hafenkneipen oder Erinnerungen an polnische Saufgelage aufgewogen. Für den Hörer heißt dies, von der Spannung der Ungewißheit zur Entspannung der Klarheit zu gehen. Jede *Fantasia* weist also eine perfekte Mischung aus Intellekt und Sinnlichkeit, Vernunft und Gefühl auf; mehr braucht man nicht, um Musik zu machen, aber das perfekte Gleichgewicht der Extreme verrät das Genie.

Die vorliegenden zwölf *Fantasien* sind in einem rätselhaften, primitiven Druck erhalten. Der Name des Komponisten geht nicht aus dem Titelblatt hervor; hingegen hat jemand Telemanns Namen hingeschrieben. Das Lösen des Rätsels wird durch die Entdeckung nicht einfacher, daß es sich in Wirklichkeit um zwölf Violinfantasien handelt. Im Vorwort zur einzigen zuverlässigen modernen Ausgabe (Verlag Musica Rara) verteidigt Barthold Kuijken auf überzeugende Weise das Urheberrecht Telemanns. Glaubwürdige Argumente weisen auch darauf hin, daß die Schreibweise für die Traversflöte idiomatisch ist. Außerdem erwähnt Telemann das Werk in einer seiner Autobiographien. Für mich persönlich ist der Notentext selbst ein ebenso offener Leitfaden: etwa so pflegen nämlich Telemanns eigene Gravuren auszusehen.

Frühzeitig sah Telemann ein, wie wichtig es war, die Musik selbst zu drucken und zu vertreiben — das ganze Geld kommt ja in die eigene Tasche. Außerdem gab es damals, wie jetzt, enorme Probleme mit Raubdrucken, die jedesmal erschienen, wenn ein Werk die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte und erfolgreich geworden war. Auch Telemann versucht es, dem Problem zu Leibe zu rücken, indem er mit seiner üblichen Erfindungskraft und einer unfassbaren Arbeitskapazität seine Musik komponiert, druckt und dann in ganz Europa vertreibt. Sie ertönt überall, von St. Petersburg nach Paris. Er hatte eine Geheimwaffe *in petto*: Den Musikalischen Fortsetzungsroman. „Versäumen Sie nicht die spannende Auflösung der *Blockflötensonate in C-Dur*! Nur in der nächsten Ausgabe des *Getreuen Music-Meisters*.“

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts förmlich explodiert der Musikalienmarkt. Der Kulturhunger und die veränderten Bildungsideale der Mittelklasse, mit verbesserten Drucktechniken und immer effektiveren Vertriebsnetzen vereint, tragen dazu bei, daß die Musik und die Musikpädagogik den Kulturyuppies des Barocks zugänglich werden. Das Komponieren wird häufig von einem Drang zum Allgemeingültigen gelenkt; dieselbe Triosonate soll von praktisch jedem erdenklichen Instrumentalensemble aufgeführt werden können, die musikalische Sprache muß angepaßt sein, um von entweder einer Musette, einer Violine oder einer Blockflöte verwendet zu werden. Vielleicht war dies für die intellektuelle Bewegungsfreiheit des Komponisten von Nachteil, aber er erreichte andererseits ein vielfach größeres Publikum.

Johann Sebastian Bachs *Solo pour la Flûte traversière* ist ein ebenso rätselhaftes wie schönes Werk. Die Komposition war Gegenstand einer umfassenden Detektivarbeit, deren Ergebnis vor vielen Jahren mit u.a. Frans Brüngen und Gustav Leonhart auf Schallplatte erschien. Es gab viele Gründe für diese Überlegungen in der Öffentlichkeit. Unter anderem stand man der Instrumentation gegenüber skeptisch, weil die Kompositionstechnik nicht mit dem Idiom der Traversflöte übereinstimmt — und mit solchen Sachen ist Bach nie nachlässig. Im ersten Satz sehen manche Forscher und Musiker bei der endlosen Sechzehntelkette aus Dreiklängen eine typische Streichkomposition — das Fehlen von natürlichen Phrasierungen und somit auch von Atempausen sollen darauf deuten. Andere sprechen in mystischen Worten von jener Rundatemetchnik, die einer der größten Flötisten der damaligen Zeit angeblich bei Glasbläsern in Venedig gelernt haben soll. Es bleibt uns auf alle Fälle ein Werk, dessen Komplexität verblüffend ist; jeder interessierte Flötist kann ein ganzes Musikerleben damit verbringen, es nicht zu verstehen. Ich bekomme häufig ein Gefühl, daß ein Teil von Bachs Musik nichts mit dem üblichen Musizieren zu tun hat; ich möchte sogar wissen, ob eigentlich seine gesamte Musik zum Aufführen gedacht war. Dies ist aber natürlich ein typischer Unsinn der 20. Jahrhunderts — die eigene intellektuelle Unzulänglichkeit sollte andere Menschen nicht belasten. Ein Mann mit Bachs Arbeitspensum und unbegreiflich hoher Kompositionsqualität hat selbstverständlich keine Zeit, für die Schreibtischlade zu schreiben, allenfalls mit der *Kunst der Fuge* als einzige Ausnahme.

Die sogenannte *Partita für Flöte* ist eine eigentümliche Mischung aus Suite und Kirchensonate: sie hat vier Sätze nach dem Muster langsam-schnell-langsam-schnell, aber sämtliche Sätze tragen die Namen von Tänzen. Die ersten drei machen außerdem eine Tugend daraus, den bei Tanzsätzen üblichen Mustern nicht zu folgen. Neben einer bestimmten Taktart und einem bestimmten Tempo haben Tänze meistens irgendeine Art Kode, wodurch sie leicht erkennbar werden. Die Allemande hat beispielsweise meistens einen kurzen, distinkten Auftakt, aber nicht etwa bei Bach. Er beginnt den Satz mit einer — Pause. Und in der Sarabande meidet er gänzlich den für diesen Satz charakteristischen, schweren Zweierschlag. Was kann denn dabei die Botschaft sein? Warum eine Allemande schreiben, die keine ist? Oder: was gibt es im Begriff Allemande, das den Komponisten dazu

bringt, den Satz gerade so zu nennen? Nächste Frage: Was ist für einen Tanz schlechthin typisch? Wie ich es auffasse, ist es der Schlag, *the beat*, der tragend ist. In jeder Tanzform, von mittelalterlichen Reigentänzen bis zum Electric Boogie, gibt es einen auffallenden rhythmischen Kode, der eine gewissen Form des Swing garantiert. Die Allemande hat ihren eigenen, ein wenig ernsten Swing, was Bach vielleicht inspirierte. Hier sollte man anfangen, wenn man an diesen musikalische Rätsel herantritt.

Als Ganzes entwickelt sich das Werk auf eine recht eigentümliche Weise, fast wie ein gefühlsmäßiges Diminuendo. Nach dem grandiosen Einleitungssatz folgt eine etwas offenerherzigere, wenn auch umständliche *Corrente*. Die *Sarabande* mit ihren beschwörenden, ruhigen Melodiestimmen ist vielleicht der zentrale Satz, der die Gefühlslage der Werke am besten zusammenfaßt. Die *Bourrée* ist hingegen fröhlich, aber auf eine ernste, Bachsche Art.

Carl Philipp Emanuel Bach war fast dreißig Jahre bei einem Arbeitgeber tätig, der ihn nie zu schätzen wußte. Friedrich der Große war ein recht begabter Flötist, hatte ein großes, mit allerlei kulturellen Fragen beschäftigtes Personal, und erschien häufig in der Gesellschaft berühmter Musiker. Einer seiner Angestellten hieß Johann Joachim Quantz; dieser war der größte Flötenpädagoge seiner Zeit (aller Zeiten?) und vermutlich der einzige, der den König zurechtweisen konnte, ohne die Folgen zu fürchten. Bach hingegen verdiente nur einen Bruchteil dessen, was die anderen erhielten, und als der König vom Siebenjährigen Krieg erschöpft zurückkehrte, war die Musikhauss zu Ende; Bach ging nach Hamburg als Nachfolger Telemanns.

Philipp Emanuel's *Solosonate für Traverso* erschien in der Quartalszeitschrift *Musikalisches Mancherley* und man braucht nicht viel Phantasie, um sich zumindest zweierlei Interpretationen dieser Musik vorzustellen. Es ist eine unerhört geladene Komposition im typischen „empfindsamen Stil“: mit scharfen Kontrasten, spektakulären Harmonien und einem scheinbar genetischen Gefühl für eine natürliche, wenn auch keineswegs unkomplizierte Länge der Phrasen. Diese gehen bei stets veränderten Periodizitäten ineinander über, was die sprachverwandten, beinahe rezitierenden Züge der Kompositionsstils kräftig betont. Die Satzfolge ist ungewöhnlich: ein langsamer, einleitender Satz, von zwei schnellen gefolgt. Dieses ständige Experimentieren mit der Form ist ein ebenso

wichtiges Ausdrucksmittel wie der einzelne Satz an sich; in Philipp Emanuels *Sonate* liegt eine lange Stretta, die in ihrer Konzentration im letzten Satz zu einer virtuoson Auseinandersetzung mit den musikalischen Aussagen führt.

Dan Laurin

Dan Laurin wurde 1960 als Sohn russischer und schwedischer Eltern geboren. Er studierte Blockflöte in Dänemark und den Niederlanden. Neben seiner solistischen Karriere unterrichtet er auch Blockflöte: derzeit ist er Professor in Bremen und Dozent an der Fünen-Musikakademie in Odense. Er gibt auch Sonderkurse für die musikalische Rhetorik des Barockzeitalters und für die Interpretation moderner Musik. Seine Entwicklung der dynamischen Expressivität des Blockflötenspiels hat zeitgenössische Komponisten dazu angeregt, für ihn Musik zu schreiben. Seine nächste BIS-Aufnahme wird einige zeitgenössische Blockflötenkonzerte umfassen. Er erscheint auf fünf weiteren BIS-Platten.

Forme, contenu et interprétation sont des paramètres fondamentaux pour un compositeur et son œuvre. En d'autres termes, c'est ce qui est raconté qui décide des apparences du langage. Pourquoi un compositeur choisit-il alors la forme de "fantaisie", un mot avec autant de significations qu'il y a de gens?

Dans ses fantaisies solos, **Georg Philipp Telemann** a choisi la liberté de faire de la musique sans les formes établies et relativement fermées, c'est-à-dire qu'il a assemblé des mouvements ou des types de mouvements qui, dans d'autres cas, surviennent dans des genres tout à fait différents d'œuvres. Il en résulte qu'il peut expérimenter avec l'expression et l'étendre d'une façon qui serait impossible dans la forme de la suite ou de la sonate d'église par exemple. Comment Telemann gère-t-il donc dans la forme cette liberté qu'il a prise? Avec discipline naturellement. Chaque fantaisie semble ainsi être une unité fermée qui suit ses propres lois, à une "fin heureuse" et parle, sinon un langage à elle, du moins son dialecte à elle.

L'effectif est, pour dire le moins, stupéfiant: un musicien solitaire qui, par-dessus le marché, joue d'un instrument qui ne rend pas possible un jeu polyphonique. Pourquoi donc un moyen d'expression aussi mince? A mon avis, il

s'agit d'un défi à l'interprète: jouez avec plus de liberté! C'est possible si on ne doit pas tenir compte d'autres voix dans un tissu contrapuntique strict.

La concentration est admirable — tout se passe en dedans d'en moyenne quatre minutes pendant lesquelles le compositeur fait le portrait d'une tonalité, par exemple fa dièse mineur, avec des coups de pinceau précis. En Allemagne du nord sous le baroque, on s'adonnait avec plaisir à la caractérisation des tonalités. Johann Mattheson, un ami de Telemann ainsi qu'un érudit et controversé théoricien de la musique et un compositeur, a rendu compte en détail de toutes les tonalités en usage alors dans l'ouvrage *Neu-eröffnete Orchestre* (1713). Un tel savoir était nécessaire pour communiquer ou comprendre l'effet d'un morceau de musique, son expression de sentiments. La musique devait toucher les auditeurs et les plonger dans l'état d'esprit souhaité par le compositeur et les différents caractères des tonalités se prêtent particulièrement bien à ces fins. Ajoutez à cela le type de composition, le tempo, la mesure, la théorie des intervalles et le langage formel de la rhétorique pour obtenir une image du soin avec lequel le compositeur a travaillé pour convaincre son public.

Le drame musical, toujours nécessaire pour donner un itinéraire à une composition, est constitué des contrastes clairs qui découpent chaque pièce à la manière d'un croquis. Mais: la notion d'harmonie fait partie du même monde des idées, à quoi s'ajoutent de ne pas troubler l'équilibre spirituel des auditeurs et de rétablir cet équilibre s'il a été menacé. Les composants de chaque fantaisie sont unis dans un ensemble dynamique raffiné inéchangeable: des toccatas compliquées et étendues sont dominées par de simples menuets, des fugues sont défiées par les dernières chansons à la mode des tavernes du port de Hambourg ou les souvenirs des beuveries polonaises. Pour l'auditeur, cela veut dire passer de la tension de l'inconnu à la détente de la clarté. Chaque fantaisie offre ainsi un mélange parfait d'intellect et de sensualité, de raison et de sentiment; rien de plus n'est requis pour faire de la musique mais le génie est démasqué grâce à l'équilibre parfait entre les extrêmes.

Les douze fantaisies existantes sont conservées dans une édition imprimée énigmatique et primitive. La page de titre ne mentionne pas le nom du compositeur; par contre, quelqu'un a écrit à la main le nom de Telemann. Le mystère ne devient pas plus facile à résoudre quand il ressort qu'il s'agit en fait de

12 fantaisies pour violon. Dans la préface de la seule édition moderne fiable imprimée par Musica Rara, Barthold Kuijken défend de façon convaincante les droits d'auteur de Telemann. Les arguments qui rattachent une écriture idiomatique à la flûte traversière sont plausibles. De plus, Telemann mentionne l'œuvre dans une de ses autobiographies. Pour moi personnellement, le texte musical est une indication tout aussi évidente: les gravures de Telemann faites à la maison ont l'habitude de ressembler à cela.

Telemann comprit tôt l'importance de pouvoir imprimer et distribuer lui-même sa musique — l'argent va directement dans sa poche. De plus, alors comme aujourd'hui, les copies pirates causaient d'énormes problèmes; elles surgissaient dès qu'une œuvre avait soulevé l'intérêt du public et remporté du succès. Telemann aussi essaya de s'attaquer au problème, convaincu du droit de l'artiste sur son œuvre. Avec sa richesse d'invention habituelle et une incroyable énergie, il compose, imprime et distribue sa musique partout en Europe. La musique de Telemann est entendue partout: de Saint-Pétersbourg à Paris. Dans sa manche de veston, il cache une arme secrète: le feuilleton musical. "Ne manquez pas la palpitante résolution de la *sonate en do majeur* pour flûte à bec! Exclusivement dans le prochain numéro de *Der getreue Music-Meister*."

Au début du 18^e siècle, le marché musical a formellement explosé. La faim culturelle de la bourgeoisie et un changement dans les idéaux de l'éducation contribuèrent, à l'aide de meilleures techniques d'impression et de réseaux de distribution de plus en plus efficaces, à l'accessibilité de la musique et de la pédagogie de la musique aux "yuppies" culturels du baroque.

Les procédés de composition sont souvent guidés par une exigence de valeur générale: la même sonate en trio doit pouvoir être exécutée par presque n'importe quel ensemble instrumental et le langage musical doit être adaptable à une musette, un violon ou un flûte douce. Cela a peut-être entravé la liberté intellectuelle du compositeur mais, d'un autre côté, il rejoignit un public beaucoup plus nombreux qu'autrement.

***Solo pour la Flûte traversière* de Johann Sebastian Bach** est une œuvre aussi belle que déroutante. La composition a fait l'objet d'un important travail de recherche dont le résultat fut enregistré sur disque il y a plusieurs années par Frans Brüggen et Gustav Leonhart entre autres. Les raisons de cette réflexion

publique ont été nombreuses. On a douté de l'instrumentation par exemple vu que la technique de composition ne s'accorde pas avec l'idiome de la flûte traversière. C'est un point que Bach n'a pas l'habitude de négliger. Dans l'interminable chaîne d'accords parfaits en doubles croches du premier mouvement, certains chercheurs et musiciens voient une composition typique pour cordes — le manque de phrases naturels et, par conséquent, de respirations, semblerait défendre ce point de vue. D'autres parlent en termes mystérieux de la technique de respiration continue qu'un des meilleurs flûtistes de l'époque aurait apprise de souffleurs de verre à Venise. Il reste à réfléchir sur une œuvre dont la complexité est ahurissante, une œuvre qu'un flûtiste intéressé pourra passer une vie entière en musique à ne pas comprendre. J'ai souvent l'impression qu'une partie de la musique de Bach ne cadre pas dans l'exécution musicale établie; je me demande même s'il pensait à faire jouer toute sa musique. Ceci est naturellement une absurdité typique du 20^e siècle — les propres échecs intellectuels ne doivent pas tomber à la charge des autres. Un homme comme Bach avec sa lourde tâche et la qualité incroyablement haute de ses compositions, n'a naturellement pas le temps d'écrire pour son tiroir de bureau; la seule exception serait dans ce cas *Die Kunst der Fuge* (L'Art de la fugue).

La dite *partita pour flûte* est un mélange particulier de suite et de sonate d'église: elle renferme quatre mouvements suivant le modèle lent-vif-lent-vif mais tous les mouvements portent des noms de danses. De plus, les trois premiers font vertu de ne pas suivre les modèles établis pour ces danses. Outre une mesure particulière et un tempo particulier, ces danses ont l'habitude d'avoir une forme de code qui les rend reconnaissables. L'allemande commence normalement par une levée courte et distincte mais pas chez Bach. Il commence le mouvement par — un silence. Et dans la sarabande, Bach évite complètement le lourd second temps, trait caractéristique de cette forme de composition. Que veut-il donc dire avec cela? Pourquoi écrire une allemande qui n'en est pas une? Ou bien: qu'est-ce qui dans la notion de sarabande pousse le compositeur à appeler le mouvement une sarabande? Autre question: somme toute, qu'est-ce qui est typique d'une danse? Selon moi, c'est la battue, "the beat", qui est représentative. Dans chaque forme de danse, des rondes moyenâgeuses au boogie électrique, il se trouve un code rythmique frappant qui garantit une certaine forme de "swing". L'allemande a son propre "swing" un

peu sérieux, qui a peut-être inspiré Bach. C'est par là qu'on doit commencer quand on veut s'attaquer à cette énigme musicale.

Dans son entité, l'œuvre présente un développement assez curieux, on dirait presque un *diminuendo* des émotions. Après le premier mouvement grandiose vient une *corrente* un peu plus expansive quoique circonstanciée. Avec ses voix mélodiques calmes, suppliantes, la sarabande pourrait être le mouvement central, celui qui résume le mieux l'état affectif de l'œuvre. Par contre, la bourrée est jouée mais d'une façon sérieuse, bien typique de Bach.

Carl Philipp Emanuel Bach travailla presque 30 ans pour un employeur qui n'a jamais su l'apprécier. Un flûtiste assez talentueux, Frédéric le Grand gardait tout un état-major occupé à des activités culturelles de toutes sortes et il se produisait souvent entouré d'illustres collègues musiciens. Un de ses employés s'appelait Johann Joachim Quantz qui était le meilleur professeur de flûte de son temps (de tous les temps?) et vraisemblablement le seul qui pouvait reprendre le roi sans risquer trop de représailles. Bach cependant gagnait une fraction du salaire de ses collègues et, quand le roi rentra épuisé de la guerre de Sept Ans, la passion pour la musique s'était refroidie; Bach succéda à Telemann à son poste à Hambourg.

La **Sonate solo pour traverso** de Philipp Emanuel parut dans le périodique trimestriel *Musikalisches Mancherley* et on n'a pas besoin d'une grande imagination pour penser à deux exécutions de cette musique. La composition est prodigieusement chargée, caractéristique de l'"*empfindsamer Stil*": des contrastes violents et des harmonies spectaculaires et un sens qui semble génétique pour une longueur de phrasé naturelle quoique pas du tout simple. Les phrases musicales s'entrelacent et se séparent dans des périodicités continuellement variées, ce qui souligne beaucoup le caractère proche de la langue et presque récitatif du style de la composition. La suite des mouvements est inhabituelle: un premier mouvement lent est suivi de deux vifs. Cette continuelle expérimentation avec la forme est un moyen d'expression aussi important que le mouvement isolé en soi; la sonate de Philipp Emanuel renferme une longue strette qui, dans sa concentration dans le dernier mouvement, mène à un règlement de compte virtuose avec les assertions musicales.

Dan Laurin

Dan Laurin est né en 1960 de parents russe et suédois. Il étudia la flûte à bec au Danemark et aux Pays-Bas. Il associe sa carrière de soliste à celle de professeur de flûte à bec. Il est actuellement professeur de flûte à bec à Brême ainsi que "Dozent" à l'Académie de Musique de Fyn, Odense. Dan Laurin donne aussi des cours spéciaux en rhétorique musicale du baroque et en interprétation de musique moderne. Il a développé une expression dynamique accrue dans le jeu de la flûte à bec, ce qui encouragea des compositeurs contemporains à écrire de la musique pour lui et son prochain disque BIS inclura des concertos contemporains pour flûte à bec. Il a enregistré sur 5 autres disques BIS.

Recording data: 1994-03-17/19 at Furuby Church, Sweden

Recording engineer: Robert von Bahr

2 Neumann U89 microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;
Fostex D-20 DAT recorder

Producer: Robert von Bahr

Digital editing: Robert von Bahr

Cover text: Dan Laurin

English translation: Andrew Barnett

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover photograph: Paul Wilund

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,
England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1994, BIS Records AB

