

FANTASIES
pour
la
BASSE de VIOLLE,
faites
et dediées
à M^r
Pierre Chaignell,
par
Telemann.

Zwölf Fantasien für Viola da Gamba solo

*Sind es wirklich Kompositionen
Georg Philipp Telemanns?*

Von Hans-Georg Kramer

Als vor einiger Zeit bekannt wurde, dass von den lange verloren geglaubten zwölf *Fantaisies pour la Basse de Violle* von Georg Philipp Telemann ein Originaldruck aufgetaucht sei, hat das in der Fachwelt und besonders bei den Spielern dieses Instrumentes großes Interesse hervorgerufen. Es gab zunächst keine weiteren Informationen außer dem Hinweis, dass im Frühjahr 2016 eine sorgfältige Edition beim Verlag Güntersberg erscheinen würde, nach einer Welt-Wiedererstaufführung und -einspielung durch einen in den Entdeckungsprozess involvierten Gambisten. Solche Vorrechte soll und darf ein Entdecker gerne haben. Dies alles ist dann geschehen, und die Edition liegt nun seit einigen Wochen vor, wirklich hervorragend gemacht mit quellenkritischen Kommentaren und dem Faksimile als zusätzlicher Beilage. Innerhalb weniger Tage nach Erscheinen der Neuausgabe hielt ich selbige in Händen und begann voller Erwartung und äußerst positiver Neugier, diese Musik zu spielen. Aber schon in der ersten Stunde der Beschäftigung, eigentlich schon nach einigen Minuten, war ich enttäuscht und irritiert. Die Musik wollte mir nicht wirklich gefallen und auch nicht recht zu Telemann als Verfasser passen. Da waren einerseits schon viele Elemente von Telemanns Kompositionsstil zu finden, auch seine Art, mit dem Instrument umzugehen – manches nicht ganz so auf der Gambe Realisierbare fand sich hier wie auch in der schon lange bekannten großen Solo-Fantasie in D-Dur aus dem *Getreuen Musikmeister* von 1728/29. Aber das alles hatte nicht die Qualität der Einfälle und eben nicht das kompositorische Gesicht, wie ich es von Telemann kannte und gewohnt war.

Wie viele andere Musiker auch bin ich mit Telemanns Musik aufgewachsen, und sie hat mich durch Studium und aktives Berufsleben begleitet. Ich würde das so formulieren: Ich bin seiner Musik in Analyse und Intuition sehr nahe, ohne ein ausgesprochener Telemann-Spezialist zu sein. Das Originelle seiner Einfälle, wunderbar eingängige Themen und Motive und eine rhetorisch-strukturell hervorragende handwerkliche Verarbeitung zeichnen seine Kompositionen aus, wenn auch nicht immer alles auf allerhöchstem Niveau ist. Das muss auch gar nicht sein – bei welchem Komponisten ist denn immer alles gleich gut? Aber ich habe unzählige Themen und Motive Telemanns im Kopf, sie bleiben hängen, prägen sich spontan ein, man behält sie. Und an dieser Stelle erwachten meine ersten Zweifel beim Spielen der neuentdeckten Fantasien. Sie haben überhaupt nicht diese Qualität. Hinzu kommt eine gewisse Unbeholfenheit in der Ausarbeitung – da steht chromatisch Überfrachtetes zu unvermittelt neben Schlichtem. Kontraste sind ja ein wichtiges Mittel der Komposition, aber hier passen die Proportionen zu oft nicht. Dem Einfachen fehlt der Esprit, das Komplizierte wirkt verquält, angestrengt; es fehlt eine stimmige innere und äußere Rhetorik nicht nur in den Figuren und Sequenzierungen.

Zunächst vermutete ich hinter diesen Fantasien einen Autoren der Jetztzeit, der sich einen ehrgeizigen Spaß machen wollte, wie das ja schon mehrfach vorgekommen ist. Aufgrund der Quellenlage tendiere ich nun eher dazu, einen Schüler Telemanns als Urheber der Fantasien anzunehmen. Ich vermute, es war jemand, der die Sprache, die Idiomatik des Meisters sehr gut kannte und verinnerlicht hatte, ohne aber dessen Originalität und handwerkliche Qualität zu erreichen.

Mittlerweile habe ich mich mit mehreren professionell tätigen Gambisten über meine Zweifel an Telemanns Urheberschaft unterhalten, und bei allen war es so, dass ich ihnen aus der Seele zu sprechen schien: Auch bei ihnen hatten die Stücke beim Spielen Irritation und Enttäuschung ausgelöst. Ebenso ging es verschiedenen Hörern der Ersteinspielung, die mir sagten, sie fänden die Kompositionen seltsam flach in ihrer Wirkung.

Im Folgenden will ich versuchen, anhand einiger Beispiele aus den insgesamt 36 Sätzen der 12 Fantasien zu zeigen, was meine Zweifel an der Authentizität der Werke – jedenfalls im Hinblick auf Telemann als Komponisten – nährt (Taktbezeichnungen beziehen sich auf die unten genannte Edition). Zum stilkritischen Vergleich ziehe ich ab und zu Telemanns *12 Sonate methodiche* für Violine/Traversflöte und Basso continuo von 1728 und 1732 und seine *12 Fantasien* für Traversflöte solo von 1732/33 heran – die zeitliche Nähe zu den hier besprochenen *Fantasies pour la Basse de Violle* von 1735 ist offensichtlich. Ich bin mir dabei durchaus bewusst, dass solche Vergleiche nie objektive Wahrheiten aufzeigen, es sind Versuche, meine Sicht der Dinge zu verdeutlichen und meine Beobachtungen zu etwas Plausiblen zusammenzufassen.

Fantasia 1

Ganz allgemein kann man beobachten, dass in den Gambenfantasien viele strukturelle Elemente deutlich stereotyper verwendet werden, als wir das sonst von Telemann gewohnt sind. Das wird schon in den beiden Adagios Takt 1–2 und 28–29 deutlich, vergleicht man sie mit den ähnlichen Largos der dritten Traversflötenfantasia Takt 1–2 und 18–21. In der Gambenfantasia sind Takt 2 und 29 zwar jeweils eine harmonische Steigerung zum vorhergehenden Takt, aber das Ende auf der Terz finde ich klanglich unschön; ansonsten ist die Figur viermal gleich. Bei der Flötenfantasia ist die kleine chromatische Rückung am Ende der zwei Takte überraschend und lässt aufhorchen, und im Wiederaufgreifen in Takt 18–21 wird das Motiv anders beendet und das Ganze per Ganztonrückung aufwärts wiederholt! Hier wird der Übergang in den jeweils folgenden Vivace-Teilen von chromatischen Reizen in Spielfiguren elegant vollzogen, in der Gambenfantasia fehlt die innere Verbindung von Chromatik zu den Spielfiguren, und so wirken diese einfach nur banal.

Das die Fantasia abschließende Allegro ist in den ersten drei Takten hübsch, der Fortgang (wie auch die Analogie in Takt 32) ist befremdlich und trägt nichts zur weiteren Entwicklung bei.

Fantasia 2

Im Vivace stehen schon die ersten drei Takte (genau wie auch 37–39) zusammenhanglos nebeneinander, es passt nicht so recht zusammen, auch die überleitenden Figuren in Takt 35–36 sind irgendwie ohne inneren Sinn. Im sonst recht schönen Andante fällt der Schluss stark ab, er ist harmonisch allzu schlicht. Im spritzigen Presto wirken die langen Ketten von Achteln in Zweierbindungen vom Affekt her unpassend.

Fantasia 3

Dem Kundigen wird sofort auffallen, dass das Largo auf der Aria der e-Moll-Solosonate für Viola da Gamba aus *L'Echo du Danube* (Amsterdam 1704) von Johann Schenck basiert. So etwas war ganz legitim, aber hier sind mit den unpassenden Abschlüssen in den Takten 9–10 und 26–27 wieder kleine Schwachstellen eingebaut. Im fugatoartigen Presto werden die Spielfiguren ab Takt 51

plötzlich sinnlos. Man schaue sich das Vivace der zweiten Flötenfantasia an, wie gekonnt dort rhetorisch mit Spielfiguren innerhalb von chromatisch-fugiertem Geschehen umgegangen wird. Vergleicht man das passepedartige Vivace mit dem ebensolchen Moderato der zehnten Flötenfantasia, fallen im Gambenstück die Takte 17–18 und 22–23 unschön auf.

Fantasia 4

Im Vivace haben wir unmotivierte Wiederholungen in den Takten 7–8 und 13–14, die mit einer lapidaren Abwärtsbewegung beantwortet werden, und einen in der harmonischen Entwicklung unlogisch wirkenden Takt 22. Ab Takt 41 wird wieder eine Spannung aufgebaut, auf die in Takt 43 mit dem tiefen G und dem leeren Figurenwerk in Takt 47 nicht schlüssig reagiert wird. Das Hornpipe-Allegro findet sein Pendant – aber ebenso seinen überflügelnden Meister – im ähnlichen Satz der achten Flötenfantasia. Man vergleiche allein die Qualität des motivischen Einfalls und die virtuos-rhetorische Verarbeitung der Sequenzen!

Fantasia 5

Dieses Stück weist für mich die wenigsten wirklichen Schwachstellen auf. Das Largo ist ausgesprochen schön, nur kippt es ab Takt 3 stilistisch vom Barocken ins Vorklassische. Beim Schlusssatz ist der zweite Teil merklich schwächer als der erste.

Fantasia 6

Das musetteartige Scherzando beginnt vielversprechend, um dann wie so oft für ein paar Takte qualitativ einzubrechen (15–18), mit dem Beginn von Takt 19 ist die Welt dann ganz plötzlich wieder in Ordnung. Dieses Phänomen des kurzzeitigen Qualitätseinbruchs, wie ich es einmal nennen möchte, durchzieht wie ein roter Faden die Fantasien und ist das für mich irritierendste Merkmal überhaupt. Das Dolce ist musikalisch gut gelungen, aber die Umsetzung auf das Instrument ist ausgesprochen unbequem und wirkt dem Affekt entgegen.

Das Spirituoso hat seine Schwächen ab Takt 11. Im Vergleich ist es dem Spirituoso der Methodischen Sonate in G-Dur bei zwar anderem Metrum, aber ansonsten ähnlicher Machart weit unterlegen.

Fantasia 7

Das Andante ist für mich der schönste Satz der Sammlung – vielleicht stilistisch etwas moderner, schon auf Carl Friedrich Abelweisend. Das folgende fugierte Vivace leidet unter der zweimaligen Wiederholung (Takt 5–6 und 13–14) und dem wie eingeflickt dastehenden Figurenwerk in Takt 19–21. Das Allegro lässt sich mit dem gleichnamigen Schlusssatz der zweiten Flötenfantasia vergleichen, kann es mit diesem aber nicht aufnehmen.

Fantasia 8

Das Eröffnungsallegro kommt als eine ziemlich ermüdende Reihung barocker Spielfiguren daher, die dazu noch stereotyp wiederholt werden. Das Grave ist ein viel besseres Stück, allerdings im Gestus der Empfindsamkeit und damit ein Kontrast zum ersten Satz; störend wirkt die harmonisch gewaltsame Stelle in Takt 20–21. Beim abschließenden Vivace hat man ein wenig das Gefühl, dass die einzelnen Abschnitte des Satzes nicht unbedingt zueinander passen. Es fängt wie ein Menuett oder Passeped an, aber in der Folge kommen dann völlig andersartige Figuren.

Fantasia 9

Das fugierte Presto ist harmonisch anspruchsvoll angelegt und leidet deshalb sehr unter dem leeren Figurenwerk in den Takten 19–21, 26–29 und 37. Das ansonsten schöne Grave hat einen kleinen Makel durch die harmonischen Fortschreitungen in Takt 21–22. Der Schlusssatz ist synkopiert-lebhaft, aber ohne den Witz, den wir bei solchen Sätzen Telemanns sonst so schätzen.

Fantasia 10

Im Dolce – Allegro stören mich die nicht zum Rest passenden Arpeggiandi in den Takten 21–24 und 61–64. Die Siciliana finde ich gelungen. Im Scherzando sind die spielerischen Elemente leider so aneinander gehängt, dass das Ganze ungelenkt wirkt.

Fantasia 11

Das ansonsten schlüssige Allegro bricht von Takt 20 an affektiv ein, dazu kommen die offensichtlich falschen Noten in Takt 23. Im Grave stören vor allem die harmonischen Härten, das tiefe *e* in Takt 10 und das *as* in Takt 13. In Takt 6 und 12 hätte mir ein *fis* statt des *f* auf der ersten Zählzeit besser eingeleuchtet, aber das kann Absicht sein – man fragt sich nur, was diese harmonischen Merkwürdigkeiten aussagen sollen. Im Allegro finden sich wieder die allfälligen Qualitätseinbrüche in Takt 8–12 und 26–29.

Fantasia 12

Das Andante tritt in seinen Figuren etwas auf der Stelle; der zweite Teil ist vom rhetorischen Aufbau besser als der erste. Im Allegro fällt Takt 10 auf: nicht harmonisch falsch, aber unschön. Das Vivace fängt ziemlich zusammenhanglos an, um sich dann plötzlich im zweiten Teil ab Takt 15 zu guter, ab Takt 19 sogar zu sehr guter rhetorischer Aussage aufzuschwingen.

Zusammenfassung

Man fragt sich, welche Liebhaber diese technisch doch recht anspruchsvollen Werke für Sologambe wohl gespielt haben könnten. Die Idiomatik passt mit kleinen Ausnahmen, wie wir sie auch in der einzeln überlieferten D-Dur-Fantasia finden, gut zum Instrument, in diesen zwölf Fantasien sogar noch deutlich besser. War der Verfasser ein professioneller Gambenspieler, gleichzeitig aber Kompositionsschüler von Telemann? Der Meister war gerade auf der Höhe seines Schaffens; ein paar Jahre zuvor hatte er den zweiten Teil seines *Harmonischen Gottes-Dienstes* verfasst. Hatte er keine Zeit, die Stücke selbst zu schreiben oder kritisch zu redigieren? Schließlich veröffentlichte er 1735 auch die hervorragenden zwölf *Fantasia per il Violino senza Basso*. Waren die Adressaten der Gambensuiten vielleicht zu unbedeutend, so dass er dachte, die Qualität des Abgelieferten reiche für sie aus? Ein für dasselbe Jahr geplanter *Theoretisch-practischer Tractat vom Componiren* ist uns nicht überliefert. Ging er verloren oder hat Telemann ihn aus Zeitmangel gar nicht schreiben können? – Am Schluss stehen Fragen, das kann ja gar nicht anders sein. Die einen werden an die Urheberschaft Telemanns glauben, die anderen sich vielleicht meiner Argumentation anschließen oder eigenen Überlegungen folgen. Dass der Schlüssel zur Wahrheit je gefunden werden kann, darf bezweifelt werden.



Georg Philipp Telemann, *Zwölf Fantasien für Viola da Gamba solo*, hg. v. Thomas Fritzsche und Günter von Zadow. Heidelberg: Edition Güntersberg 2016 (Ledenburg Sammlung). XI S. (Vorwort) + 25 S. + 12 S. (Faksimile), Best.nr. G281, 19,80 EUR (ISMN 979-0-50174-281-3)

... kurz notiert ...

MÜNSTER Vom 9. bis 11. September 2016 findet in Münster ein neues Barockfestival mit abwechslungsreichen Konzerten und Architektur-Führungen statt. Spezialisten der Alten Musik und junge Talente spielen in Adelshöfen und Kirchen, Orte der Kunst und Kultur öffnen ihre Türen ein Wochenende lang. Mit Werken von Georg Philipp Telemann, Alessandro Scarlatti, Wolfgang Amadeus Mozart und Georg Joseph (Abbé) Vogler nimmt das Barockfestival einen wesentlichen Bezug auf die reichen Musiksammlungen Münsters und das Musikleben an westfälischen Adelshöfen. Information: www.muenster-barock.de

BERLIN Im April 2013 war die Deutsche Clavichord Societät (DCS) mit ihren Clavichordtagen schon einmal im Moselstädtchen Schweich zu Gast; jetzt kehrt man in diese Region zurück und hat als Veranstaltungsort die barocke Welschnonnenkirche in Trier ausgewählt, in der die Teilnehmer damals schon ein Konzert auf der Stumm-Orgel von 1757 hören konnten. In den Auftritten von Mathieu Dupouy, Anne Galowich, Veit Walter, Diez Eichler und Josef Still werden vom 22. bis zum 25. September neben Clavichorden auch historische Tafelklaviere aus der Sammlung Hansjosten, ein italienisches Virginal, ein Mittelalter-Cembalo und natürlich die historische Orgel erklingen, in einem

Programm, das sich vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert erstreckt. Die musikalische Reise führt unter anderem erstmals im Rahmen der Clavichordtage in das England des 16. und des 18. Jahrhunderts. Neben dem Konzertprogramm, das die Jubilare Antonio de Cabezón, Johann Jacob Froberger und Max Reger berücksichtigt, wird Diez Eichler in seinem Vortrag »Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La – »tota Musica« oder »todte Musica«?« eine verständliche Einführung in die Hexachordlehre und das modale Denken des 17. Jahrhunderts als Grundlage des Musikverständnisses dieser Zeit geben. Information: www.clavichord.info

GSTAAD Zum vierten Mal lädt in diesem Jahr die Gstaad Baroque Academy zu einem Meisterkurs unter der Gesamtleitung von Maurice Steger, bei dem nicht nur Blockflötisten, sondern auch Ensembles für Alte Musik und Barockinstrumentalisten auf Cembalo, Violine, Oboe und Fagott von einem internationalen Dozententeam unterrichtet werden (28.8.–3.9.). In diesem Jahr gehört erstmals auch ein Programm für passive Teilnehmer zum Angebot. Ebenfalls zum ersten Mal wird das Dozententeam um zwei Gastprofessoren erweitert: Giovanni Antonini und Kristian Bezuidenhout werden am 3. September Vorträge und Unterrichtseinheiten halten. Information: www.gstaadacademy.ch

**Betr.: »Zwölf Fantasien für Viola da Gamba solo – Sind es wirklich
Kompositionen Georg Philipp Telemanns?« (CONCERTO Nr. 268, S. 22ff.)**

I read with astonishment and dismay the review of the recently rediscovered *FANTAISIES pour la BASSE de VIOLLE* by Telemann. To suggest in a subheading that these works are not genuine, apparently on the basis of the reviewer's personal taste, is most extraordinary. Everyone has the right to an opinion, but in a review a certain amount of objectivity is called for. Like Herr Kramer, I have played through the fantasias, but my experience was one of excitement and joy at the subtleties and musical ingenuity of the works, combined with admiration for Telemann's understanding of viola da gamba technique and his ability to create idiomatic realisations of his many and varied musical/rhetorical ideas. This is I believe the most exciting find for gambists since the rediscovery of the Berlin Sing-Akademie archive in 1990.

Each of the 12 fantasies has a different key, and seems to have a different character, from the Bach-like subtlety of no. 1 in C minor, through the straightforward honesty of no. 5 in B flat. to the rustic charm of no. 6 in G major. Within these designs is an astonishing variety of styles and topics, from fugal counterpoint or implied counterpoint to simple binary dance forms. In almost every fantasia, the first movement is the most highly developed and interesting structurally and musically. It is usually followed by a couple of shorter, lighter binary movements, which may present fewer technical challenges but still offer splendid and varied musical experiences.

The first section of the review recounts Herr Kramer's personal reactions to the works, and it is clearly not possible for me to say that these reactions are not genuine. This is followed in the review by a detailed response to each of the 12 fantasias. Unfortunately we find here also mainly the reviewer's personal reactions and feelings. A detailed rebuttal of the comments on each fantasia is beyond the scope of this note, although I would be happy to offer it if requested. I will confine myself to a brief counter-interpretation of the Fantasia no. 1 in C minor, the first page of which readers can access on the publisher's website.

Comparing this fantasia with the flute fantasies, the reviewer states: »In der Gambenfantasie sind Takt 2 und 29 zwar jeweils eine harmonische Steigerung zum vorhergehende Takt, aber das Ende auf der Terz finde ich klanglich unschön ...« In both cases this is not a third, but a diminished fifth. Telemann could easily have added other chord notes to turn it into a more mellow dominant seventh, but he chose not to do so. It was perhaps not intended to be beautiful, but rather a strong, arresting statement?

The reviewer further writes, »in der Gambenfantasie fehlt die innere Verbindung von Chromatik zu den Spielfiguren, und so wirkte diese einfach nur banal.« The movement is built on two main themes, and the reviewer has unfortunately not noticed how these are cleverly integrated with each other and with the typical Baroque rhetorical devices such as implied counterpoint, *batteries*, pedal point, and broken chords. The first subject is the arpeggio in adagio in bar 1, and the second is the rising chromatic fourth in allegro in bar 5. In the second half Telemann inverts the second subject, turning it into that ubiquitous Baroque rhetorical statement, the descending chromatic fourth, also known as *passus duriusculus*. In bars 7 and 8 the two themes are brought together in allegro for the first time, the second slightly disguised as the upper voice in a beautiful two-voice passage of implied chromatic counterpoint. Throughout the movement, the motive of the descending fourth, whether chromatic or diatonic, will be found underpinning almost every section of passage work.

The reviewer sadly dismisses the binary Allegro which concludes the fantasy with the following comment: »Das die Fantasie abschließende Allegro ist in den ersten drei Takten hübsch, der Fortgang ... ist befremdlich und trägt nichts zur weiteren Entwicklung bei.« It is immediately clear that the first thematic statement in this movement is over the first four bars, not three. The quality of the contrasting figure which follows is no doubt a matter of opinion, but the reviewer's criticism of the piece is extraordinarily harsh for what is basically a charming gigue which was presumably intended to lighten the mood after the subtleties of the previous movement. I believe most players and listeners will find the continuation from bar 5 quite appropriate and delightful!

It is unfortunate that such unsubstantiated judgments will be found throughout this review, but I hope gambists will not be deterred from investigating these fine newly discovered works!

Dr Michael O'Loghlin

Honorary Research Fellow

University of Queensland

Brisbane, Australia

NB I had no involvement in the preparation of this edition, but I have previously worked with Edition Güntersberg as an editor on other projects.