



Biography

Joana Amorim is a Portuguese traverso player who performs regularly on several historical flutes, from the 16th century to the early 19th century, as well as the recorder. Her interest in Hindustan music and culture led her to study Bansuri as well. At undergraduate level, Joana Amorim studied the Traverso with Barthold Kuijken at The Hague Royal Conservatory (The Netherlands) and with Linde Brunmayer at the Hochschule für Musik in Trossingen (Germany), and she also studied Recorder at The Hague with Ricardo Kanji. For her postgraduate diploma, Joana studied with Marc Hantaï at the Aveiro University (Portugal). She is a founding member of Ludovice Ensemble, she also plays regularly with other ensembles, e.g. Divino Sospino. She has played under the direction of many conductors, such as: Lawrence Cummings, Harry Christophers, Howard Hazel, Christian Curnyn, Enrico Onofri, Philippe Pierlot, Masaaki Suzuki, Vasco Negreiros, Timothy Henty, amongst others. Her pedagogical activity, which includes teaching recorder and traverso at Lisbon National Conservatory, led her to publish a recorder method, and to create several children's theatre plays. Besides music making, Joana likes riding horses, scuba diving, reading books, travelling and walking in nature.

Joana Amorim é uma flautista portuguesa que toca regularmente diferentes traversos históricos, que vão desde o século XVI ao início do século XIX, assim como flauta de bisel. O seu interesse pela música e cultura do subcontinente indiano levaram-na a estudar também Bansuri. Joana Amorim graduou-se em Traverso com o Professor Barthold Kuijken, no Conservatório Real de Haia (Holanda) e com a Professora Linde Brunmayer, na Hochschule für Musik em Trossingen (Alemanha), e, em Flauta de Bisel, em Haia, com o Professor Ricardo Kanji. Joana Amorim obteve o Diploma de Mestrado em Traverso com o Professor Marc Hantaï na Universidade de Aveiro (Portugal). É fundadora do grupo Ludovice Ensemble, tocando regularmente também com outros grupos de música antiga, como, por exemplo, o Divino Sospino. Já tocou sob a direcção de diversos maestros, tais como: Lawrence Cummings, Harry Christophers, Howard Hazel, Christian Curnyn, Enrico Onofri, Philippe Pierlot, Masaaki Suzuki, Vasco Negreiros, Timothy Henty, entre outros. A sua actividade pedagógica, como professora de Flauta de Bisel e Traverso na Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, levou-a a publicar um método de flauta de bisel e a criar vários espectáculos infantis. Para além da sua actividade musical, gosta de andar a cavalo, de fazer mergulho, de ler livros, de viajar e de caminhar na natureza.

Joana Amorim ist eine portugiesische Flötistin, die sich dem Spiel der verschiedenen historischen Traversflöten (16. bis 19. Jahrhundert) widmet, sowie auch der Blockflöte. Ihr Interesse an hindustanischer Musik brachte sie dazu sich auch dem Erlernen der Bansuri-Flöte hinzugeben. Sie studierte Traversflöte bei Barthold Kuijken am Königlichen Konservatorium in den Haag, sowie bei Linde Brunmayer, an der Hochschule für Musik Trossingen und Blockflöte, in den Haag, bei Ricardo Kanji. Ihre Masterstudien an der Traversflöte absolvierte sie unter der Anweisungen von Marc Hantaï an der Aveiro Universität in Portugal. Sie ist Mitbegründerin des Ludovice Ensemble, widmet sich jedoch regelmässig auch anderen Barocken Ensembles, wie dem Divino Sospiro. Sie spielte bereits unter der Leitung verschiedener Dirigenten wie Lawrence Cummings, Harry Christophers, Howard Hazel, Christian Curnyn, Enrico Onofri, Philippe Pierlot, Masaaki Suzuki, Vasco Negreiros, Timothy Henty u.a.. Im Rahmen ihrer pädagogische Tätigkeit, als Lehrerin für Blockflöte und Traversflöte am Lissaboner Conservatório Nacional, schrieb Joana Amorim ein Lehrbuch für Blockflöte und konzipierte zahlreiche Theaterstücke für Kinder. Neben ihrer musikalischen Tätigkeit ist Joana ein Familienmensch und Naturliebhaber. Sie ist Hobbytaucherin, reitet, wandert, und vertieft sich gern in ein gutes Buch.



Fantasia

A composer such as Georg Philipp Telemann (Magdeburg, 1681 - Hamburg, 1767) requires no introduction, and indeed, neither do his twelve Fantasias for Flute Solo TWV 40: 2 - 13. Since the rediscovery of his extensive and incomparable legacy, these are among the most frequently performed and recorded of Telemann's works. Mentions of the 'extent' of Telemann's work, or references to Telemann as the 'most prolific' composer of his time are already commonplace. True as they may be, references to these aspects became a somewhat convenient resource during the 20th century, when it seemed that there was nothing more interesting to say about Telemann. Unanimously considered by his contemporaries as the greatest, most influential, cosmopolitan, and innovative of German composers during the first half of the 18th century, the fact is that the process of the re-appreciation of Telemann was neither peaceful nor linear. It would take greater academic scholarship of his oeuvre and the maturation of historical performances practices for Telemann to emerge from under the shadows of J.S. Bach and G. F. Handel and for his work to be granted a status greater than one of mere curiosity, a source of pedagogical material, or just entertainment for dilettantes.

Nevertheless, it was precisely with a clear pedagogical objective, and principally destined for amateurs, that Telemann composed and published the greater part of his chamber music. In Telemann's time, this aim and context did not equate to any compromise regarding the quality of the compositions, or the merit of their creator. Emblematic collections such as *Kleine Cammer-Music* (Frankfurt, 1716), *Sonate metodiche* (Hamburg, 1728), *Sept fois sept et un menuet* (Hamburg, 1728), *Der getreue Music-Meister* (Hamburg, 1728/9), *Continuation des sonates méthodiques* (Hamburg, 1732) and *Essercizii musici* (Hamburg, 1740) were written, particularly for the vast *Liebhaber* market, which emerged principally among members of the affluent bourgeoisie that dominated German merchant cities. In each of these collections, the pedagogical aims are evident, becoming predominant in some publications, such as *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen* (Hamburg, 1733/4).

From 1732 to 1735, Telemann published four collections of instrumental Fantasias, destined for the most esteemed chamber music instruments of the time, whether for amateur or professional musicians: *12 Fantaisie [pour la flûte traversière]* (Hamburg, 1732/3); *[36] Fantaisies pour le clavessin [sic]* (Hamburg, 1732/3); *[12] Fantasia per il Violino senza Basso*

(Hamburg, 1735); and [12] *Fantaisies pour la Basse de Viole* (Hamburg, 1735). The collection dedicated to flute is the most organised and balanced: the tonalities of each piece follow on from each other in a scale from A to G, with six fantasias in a major mode and six in a minor, focusing on the tonalities most feasible for the one-keyed flute. These are not necessarily the only tonalities possible for this instrument, and in many other works Telemann (and his contemporaries) explored a much greater range of tonalities on the flute. Comparing this same choice of tonalities with the other two collections for melodic instruments - violin and viola da gamba - tonalities with flats, such as C minor, Eb major, F major and F minor, are present in at least one of the other collections, but are not featured in the collection for flute. Only F# minor is exclusively destined for flute, while only A minor and B minor are shared with the collection for violin. It is both curious and worthwhile to compare the tonal palette chosen by Telemann with the characteristics that his contemporary, Johann Mattheson, associated with each tonality in his book *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713; translated by Vasco Negreiros):

1. A Major [This tonality] deeply touches [the listener] despite its brilliance, and is more suited to sad and mournful passions than to divertimentos.
2. A minor This tonality possesses a sumptuous and serious affect, so that it can be applied to adulation. Its nature is very moderate and can be used to evoke any kind of emotion. It is smooth and extremely sweet.
3. B minor [This tonality] is bizarre, discontented, and melancholic, thus it appears with less frequency. This is a possible reason why the ancient prohibited it in the cloisters and in the monks' cells, so that they would not even remember it existed.
4. Bb Major A very playful and sumptuous [tonality], maintaining, however, some modesty, which equally allows for expressions of both magnificence and simplicity. Among the characteristics attributed to this tonality by Athanasius Kircher [*Musurgia universalis*, 1650] one is of particular importance: it elevates the soul to profound and serious topics.
5. C Major [This tonality] is characteristically crude and cheeky despite the fact that it is used in the *Rejouissance* and is suitable for situations in which one wishes to evoke happiness. However, a skilful composer can craft it into something charming or adapt it for a manifestation of tenderness.

6. D minor When we examine D minor, we realise that it possesses something devout and calm, but also magnanimous, pleasant and satisfying, such that it is equally capable of suggesting devotion in the context of sacred music, or tranquillity in secular music. This does not, however, impede the success of this tonality in expressing delight, albeit not particularly exuberant delight, but rather fluid (...) for heroic stories it is the most appropriate, for together with its agility, it possesses a marvellous dignity etc. Aristotle considers it serious and stable.
7. D Major [This tonality] is naturally incisive and obstinate, and therefore the most appropriate for expressing noisy melees, amusement, war, and everything that is attentive and courageous. But, on the other hand, it cannot be denied that this hard tonality can favour an approach – as appropriate as it is surprising – to delicacy.
8. E minor [E minor] can be as heavy as it can be humorous, according to each one's will, as it can be profoundly pensive, depressive and sad, but in such a way that makes us hopeful for consolation. Something agile can also be found, as it does not immediately evoke a feeling of playfulness. Athanasius Kircher describes [E minor] as loving melancholy and sadness, while Luciano recognises impetuosity as one of its characteristics, whereas for Glaureamus it is mournful.
9. E Major [This tonality] manifests a sadness that is hopeless or even deadly, more so than any other; it is most suited to those who, wildly enamoured, find themselves without help or hope. It also possesses, in some situations, a certain sharpness – unpleasant, painful and penetrating – so that it can be compared to the fatal separation of body and soul.
10. F# minor Although [F# minor] conveys great sorrow, this tonality is more languid than fatal, recognising in itself something of abandonment, solitude and misanthropy.
11. G Major The pervasive and loquacious nature of [G Major] shines through: it is as appropriate for serious subjects as it is for light-hearted ones. Athanasius Kircher describes it as “[...] passionate and voluptuous [...]”; Corvinus states that it “is dedicated to that which is fun and passionate.”
12. G minor [G minor] is almost the most beautiful tonality of them all, as in similarity to the aforementioned [D minor], it does not just combine gravitas with tenderness, but also possesses an incredible grace and amiability, so that it is as appropriate for the gentle as it is the invigorating, for those who are suffering with anxiety as those who are enjoying themselves, summarising both extremes in a measured lament a modest contentment, with its flexibility. Thus, Athanasius Kircher states the following: “it brings us to a controlled and devout happiness”.

Another important point relates to knowing exactly what Telemann meant by 'Fantasia'. From the late 17th century and throughout the 18th century, once the genre was definitively distanced from its initial associations with more rigorous polyphony, the term 'Fantasia' acquired new connotations. Theorists contemporary to Telemann - such as Brossard (1703) and Mattheson (1739) - described the Fantasia as a free and capricious genre, and must have been surprised at the order and control that are found in the strict imitative polyphonic textures. Rather, precedence should be given to a liberty of rhythm and tempo (liberty that for the next generation - that of Telemann's godson, Carl Philipp Emanuel Bach - would culminate in the omission of bar lines in Fantasias); the adventurous exploration of harmony and modulation; the inventive and virtuosic use of idiomatic instrumental figurations.

It is that same liberty that Telemann sought in these twelve works, and the resulting formal variety is surprising. In some pieces - such as Fantasias 1, 3, and 12, there is an evident two-part structure. They begin with a more substantial first movement, in which sections with contrasting tempo and character are alternated, in a style that is clearly more 'fanciful' and frequently of an almost improvisatory nature. A shorter movement, with the rhythmic contour of a dance, of a lighter character, which contemporaries would surely have described as a *galanterie*, follows the first movement. Various Fantasias in this collection conclude with lighter, dance-like movements, in which the following are clearly distinguishable: *Passepied* (Fantasia 1), English or Italian *Giga* (Fantasia 2), French *Gigue* (Fantasia 5), *Rigaudon* (Fantasia 7) and *Menuet* (Fantasia 10). In Fantasia 12, the two-movement structure is not as obvious. The long first movement is much more fragmented, and includes more sharply contrasting sections - apart from the majestic *Graves* and the polyphonic *Allegros*, there is an unforeseen *Dolce* that precedes the short final *Allegro*. Furthermore, the fact that the first movement ends in the relative major (Bb major) and not the tonic of G minor, deludes the listener. The listener is then catapulted, immediately and without warning, into the final movement, which is also of a more complex structure than is usual: it is an elaborated pair of *Rigaudons*, in which the second, in the tonic major (G major) and evoking the traditional flute topic of bird song, acts as a trio to the first.

In some works there is a clear aim to align with some of the most popular instrumental forms of the time, such as the Italian *Sonata da Chiesa* (Fantasia 2), the *Sonata da Camera*

(Fantasia 9), in a particularly *galante* style, both in four distinct movements, and the French *Ouverture* (Fantasia 7). In the others, it is difficult to identify a rigorous formal structure. Fantasia 4 anticipates the *Sonata da Camera* in three movements, in the order slow – fast-fast that was to become the hallmark of the next generation, such as in the works of the Graun brothers, for example. In Fantasia 5, the improvisatory character of the initial movement is followed by a series of variations over a repeated harmonic pattern similar to a *Chaconne* or *Passacaille*. The piece concludes with an unpretentious movement, in dance form. In Fantasia 6, after the initial movement in binary sonata form, there is an extended fugue, an incredible *tour de force* – both for the composer and the performer – as it is indeed difficult to suggest the imitative polyphony of various voices on a melodic instrument incapable of producing simultaneous sonorities. The work concludes with a *Rondeau* of a somewhat ambiguous character. Fantasia 7, following the afore-mentioned Overture – which seems to symbolically ‘open’ the second part of the collection, in a gesture that was also used by J. S. Bach for the second half of his *Goldberg Variations* – includes a rather pastoral *Rigaudon* (or *Bourrée*) *en Rondeau*. Fantasia 8 begins with one of the most complex works of the collection, with its simulation of polyphony, sinuous chromatic lines and dynamic contrasts. It is followed by a virtuosic *concertate* movement of a strongly Italian character, which is concluded with a syncopated *Hornpipe* in the English style. Fantasia 10 begins with a binary movement, exploring arpeggio figures, which introduces another complex fugue simulation, concluding with an elegant *Menuet*. Fantasia 11 is comprised of three fast movements: the first explores a virtuoso figurate in *moto perpetuo*, reminiscent of a keyboard toccata, before a very short adagio transition, of only two bars, followed by an imitative movement, again suggesting polyphony, concluding with a binary movement, of a dancelike character, but significantly more substantial than normal concluding *Galanteries*.

Through Joana Amorim’s approach, overflowing with a simple grace and with an unbiased naturalness very much in line with the aesthetic ideals of mid-17th century Germany and France, the twelve Fantasias are not chiselled as majestic and eternal monuments, but neither are they reduced to mere recreations of frivolous pastimes. If they were paintings, they would not be historical paintings, eternalising voluptuous mythologies or divine visions, but neither would they be mere genre paintings inviting derision or a banal morality. They do, however, correspond to the *Fêtes Galantes* of Watteau, Lancret, Pater, and

Quillard in which, with the brilliance of satins in pastel tones - in between the shady recesses of the woods, and in conventional gestures of a *serenata*, of a declaration of love or of a futile gallantry - are silent sighs, shattered dreams, and broken promises.

Fernando Miguel Jalôto, January 2021
(Translation: Aoife Hiney)

Fantasie

Um compositor como Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 - Hamburgo, 1767) dispensa apresentações, assim como, as suas doze Fantasias para Flauta solo TWV 40: 2-13. Estas contam-se, seguramente, entre as suas obras mais frequentemente interpretadas e gravadas, desde a redescoberta do seu extenso e incomparável legado. Mencionar a «extensão» da obra de Telemann, ou referi-lo como «o mais prolífico» compositor do seu tempo são já lugares comuns. Ainda que sejam realidades incontornáveis, referir estes aspectos tornou-se uma espécie de recurso fácil no século XX, quando parecia não haver nada de mais interessante a dizer sobre Telemann. Inquestionavelmente considerado pelos seus contemporâneos como o maior, o mais influente, cosmopolita e inovador de entre os compositores alemães da primeira metade do século XVIII, a verdade é que o processo da reapreciação de Telemann não foi pacífico nem linear. Foi preciso esperar por um aprofundar do conhecimento científico da sua obra e pela maturação das práticas históricas interpretativas para libertar Telemann da sombra de J. S. Bach e de G. F. Handel, e atribuir, finalmente, à sua obra um estatuto superior ao de mera curiosidade, fonte de material pedagógico, ou simples entretenimento para diletantes.

Não obstante, foi exactamente com um claro intuito educativo, e destinando-a principalmente a amadores, que Telemann compôs e publicou uma grande parte da sua produção camerística. Tais destino e contexto, na sua época, em nada comprometiam a qualidade das composições, ou o mérito do seu criador. Colecções tão emblemáticas como *Kleine Cammer-Music* (Francoforte, 1716), *Sonate metodiche* (Hamburgo, 1728), *Sept fois sept et un menuet* (Hamburgo, 1728), *Der getreue Music-Meister* (Hamburgo, 1728/9), *Continuation des sonates méthodiques* (Hamburgo, 1732) e *Essercizii musici* (Hamburgo, 1740) eram dirigidas, sobretudo ao vasto mercado de *Liebhaber* que despontava então, sobretudo entre membros da burguesia endinheirada que dominava as cidades mercantis

alemãs. Em todas estas colectâneas também a pendente didáctica é bem clara, tornando-se até predominante noutras publicações, como em *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen* (Hamburgo, 1733/4).

Entre 1732 e 1735, Telemann publicou quatro conjuntos de Fantasias instrumentais, destinadas aos instrumentos mais queridos na música de câmara do tempo, quer pelos amadores, quer pelos profissionais: 12 *Fantaisies* [*pour la flûte traversière*] (Hamburgo, 1732/3); [36] *Fantaisies pour le clavessin* [sic] (Hamburgo, 1732/3); [12] *Fantasia per il Violino senza Basso* (Hamburgo, 1735); e [12] *Fantaisies pour la Basse de Viole* (Hamburg, 1735). A colecção dedicada à flauta é a mais organizada e equilibrada: as tonalidades das obras sucedem-se numa escala que vai de Lá até Sol, com seis fantasias no modo maior e seis no modo menor, e privilegiando as tonalidades mais exequíveis na flauta de uma chave – que não são necessariamente as únicas possíveis neste instrumento, pois em muitas outras obras o compositor (e os seus contemporâneos) exploraram na flauta um leque de tonalidades muito mais vasto. Comparando essa mesma escolha de tonalidades com as das outras duas colecções para instrumentos melódicos – violino e viola da gamba – as tonalidades com bemóis, como Dó menor, Mi bemol maior, Fá maior e Fá menor, presentes numa ou noutra das duas outras colectâneas, são excluídas da colectânea flautística; apenas Fá sustenido menor é exclusivamente destinada à flauta; Lá menor e Si menor são partilhadas apenas com a recolha para violino. É muito curioso e proveitoso comparar a paleta tonal escolhida por Telemann com as características que Johann Mattheson, seu contemporâneo, associou a cada uma das tonalidades, no seu livro *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburgo, 1713; tradução de Vasco Negreiros):

1. Lá Maior [Esta tonalidade] toca [o ouvinte] profundamente, ainda que seja brilhante; e é mais adequada a paixões lamentosas e tristes do que a divertimentos.
2. Lá menor Esta tonalidade tem um afecto sumptuoso e sério, de tal maneira que pode ser aplicada à adulação. A sua natureza é bastante moderada e pode ser usada para suscitar quaisquer tipos de emoção. É suave e extremamente doce.
3. Si menor [Esta tonalidade] é bizarra, descontente e melancólica, motivo por que aparece com pouca frequência. Esta será a possível razão por que os antigos a proibiram nos claustros e nas celas dos monges, de forma a que nem sequer se lembravam que existia.

4. Si bemol [Tonalidade] muito divertida e sumptuosa, sem que, no entanto, deixe de manter alguma modéstia, de maneira que tanto se presta à expressão da magnificência, como da simplicidade. De entre outras características que Athanasius Kircher [*Musurgia universalis*, 1650] lhe atribuiu, uma é particularmente importante: eleva a alma para assuntos profundos e sérios.
5. Dó Maior [Esta tonalidade] é caracteristicamente crua e atrevida, sendo, no entanto, usada nas *Rejouissance* e não é de todo inadequada nas situações em que se quer dar azo à alegria. Não obstante, um hábil compositor pode adaptá-la a algo encantador ou adequá-la à manifestação da ternura.
6. Ré menor Quando examinamos agora Ré menor, damos conta de que possui algo devoto e calmo, mas também magnânimo, agradável e satisfeito; de maneira que tanto é capaz de sugerir, na música sacra, a devoção, como, na vida secular, a paz de alma; o que não impede que não se consiga com êxito expressar nessa tonalidade o deleite, ainda que não particularmente saltitante, mas antes fluido [...] para histórias heróicas é a mais adequada, pois, juntamente com a sua agilidade, possui uma maravilhosa dignidade, etc. Aristóteles considera-a séria e estável.
7. Ré Maior [Esta tonalidade] é por natureza incisiva e obstinada, sendo a mais adequada para expressar a confusão barulhenta, a diversão, a actividade bélica, e tudo o que é vigilante e corajoso; mas, por outro lado, ninguém poderá negar que esta mesma dura tonalidade pode favorecer um acesso – curiosamente, tão adequado como inesperado – ao que é delicado.
8. Mi menor [Mi menor] pode aplicar-se tanto ao que é pesado como ao que é engraçado, de acordo com a vontade de cada um; porque costuma ser profundamente pensativa, depressiva e triste, mas, de tal maneira, que nos faz também esperar o consolo. Pode-se encontrar nela algo de ágil, mas sem que imediatamente a sintamos como divertida. Athanasius Kircher diz que ela [Mi menor] ama a melancolia e a tristeza, enquanto Luciano reconhece a impetuosidade como sua característica; para Glaureamus é lamentosa.
9. Mi Maior [Esta tonalidade] manifesta uma tristeza desesperada ou até mortal como nenhuma outra; é a mais adequada para os que, apaixonados de forma extrema, se encontram sem ajuda e sem esperança; possui assim, em algumas situações, algo de cortante, desagregador, sofrido e penetrante, de tal forma que se pode comparar à fatal separação entre o corpo e a alma.

10. Fá susenido menor Ainda que [Fá susenido menor] conduza a uma grande contrição, esta tonalidade é mais lânguida do que propriamente mortal, conhecendo-se antes em si algo de abandonado, de solitário e de misantropo.
11. Sol Maior [Sol Maior] tem em si muito de insinuante e loquaz, e nisso não brilha pouco; é tão adequada a assuntos sérios como animosos. Athanasius Kircher denomina-a «[...] apaixonada e voluptuosa» [...]; Corvinus diz que «é dedicada ao que é divertido e ao que é apaixonado».
12. Sol menor [Sol menor] é quase a tonalidade mais bela de todas, pois, à semelhança da tonalidade comentada anteriormente [Ré menor], não só mistura seriedade com ternura, como possui uma incrível graça e amabilidade, de maneira que tanto se adequa ao que é meigo, como ao que é revigorante; e tanto para quem sofre por ansiedade, como para quem se está a divertir, resumindo ambos os extremos a um moderado lamento e a um modesto contentamento, sendo muito flexível. Athanasius Kircher faz, pois, o seguinte juízo: «ela leva-nos a uma controlada e devota alegria».

Outro ponto importante diz respeito a saber o que Telemann entendia exactamente por «Fantasia». Nos últimos anos do século XVII e ao longo do século XVIII, o termo foi adquirindo novas conotações, desde que o género se afastou definitivamente das associações iniciais ao estilo polifónico mais rigoroso. Os teóricos contemporâneos de Telemann – como Brossard (1703) e Mattheson (1739) – descrevem a Fantasia como um género livre e caprichoso, ao qual deviam ser estranhos a ordem e o controlo que se encontram nas estritas texturas imitativas da polifonia. Deveriam ser antes privilegiados: a liberdade do ritmo e do tempo (liberdade essa que viria a culminar, já na geração posterior – a do afilhado de Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach – na omissão das barras de compasso nas Fantasias); a exploração aventureira nos campos da harmonia e da modulação; o uso inventivo e virtuosístico de figurações instrumentais idiomáticas.

É essa mesma liberdade que Telemann procura nestas doze obras, sendo surpreendente a variedade formal resultante. Em algumas delas – como nas n.1, n.3 e n.12 – é notória uma estrutura em duas partes. Iniciam-se com um primeiro andamento mais substancial, em que alternam secções contrastantes em tempo e carácter, num registo assumidamente mais «fantasioso», e frequentemente com um sabor quase improvisatório. Sucede-se um andamento mais curto, com o contorno rítmico de uma dança, e de um gosto mais ligeiro, e a que os contemporâneos seguramente chamariam uma *galanterie*. São várias as fanta

reconhecíveis o *Passepied* (n.1), *Giga* inglesa ou italiana (n.2), *Gigue* francesa (n.5), *Rigaudon* (n.7) e *Menuet* (n.10). Na Fantasia n.12 a estrutura em dois andamentos não é tão óbvia, não só porque o longo andamento inicial é muito mais seccionado, e inclui segmentos muito mais contrastantes – para além dos *Graves* majestosos e dos *Allegros* polifónicos, há ainda um inesperado *Dolce* que antecede o curto *Allegro* final – como o facto do primeiro andamento terminar na relativa maior (Si bemol maior) e não na tónica (Sol menor) ilude o ouvinte. Este é catapultado, imediata e inesperadamente, para o andamento final, também ele de uma construção mais complexa que o normal: trata-se de um elaborado par de *Rigaudons*, em que o segundo, na homónima maior (Sol Maior) e evocando o tradicional tónico flautístico do canto dos pássaros, serve de trio ao primeiro.

Em certas obras é claramente procurada uma aproximação a algumas das formas instrumentais mais populares da época, como a *Sonata da Chiesa* italiana (n.2), e a *Sonata da Camera* num gosto particularmente *galante* (n.9), ambas em quatro andamentos distintos, ou a *Ouverture* francesa (n.7). Nas restantes é difícil encontrar um esquema formal rigoroso. A n.4 antecipa a *Sonata da Camara* em três andamentos na ordem lento-rápido-rápido que será apanágio da geração seguinte, como nas obras dos irmãos Graun, por exemplo. Na n.5, a um andamento inicial, de carácter improvisatório, sucede-se uma série de variações sobre um padrão harmónico repetido, algo semelhante a uma *Chaconne* ou *Pas-sacaille*; a obra conclui com um andamento mais desprezioso, em forma de dança. Na n.6, após o andamento inicial em forma de sonata bipartida, surge uma extensa fuga, num incrível *tour de force* – tanto para o compositor como para o intérprete – pois é deveras difícil sugerir a polifonia imitativa a várias vozes num instrumento melódico incapaz de produzir sonoridades simultâneas. A obra conclui com um *Rondeau* de carácter algo ambíguo. A n.7, após a já mencionada *Ouverture* – que, simbolicamente, parece «abrir» a segunda parte da colecção, num gesto utilizado também por J. S. Bach na segunda metade das suas *Variações Goldberg* – inclui ainda um *Rigaudon* (ou *Bourrée*) em *Rondeau* algo pastoral. A n.8 inicia-se com um dos andamentos mais complexos de toda a colecção, na sua simulação de polifonia, linhas cromáticas sinuosas e contrastes dinâmicos. Segue-se um virtuoso andamento concertante de carácter muito italiano, e, a concluir um sincopado *Hornpipe* ao gosto inglês. A n.10 começa com um andamento bipartido, explorando figurações em arpejo, que introduz mais uma complexa simulação de fuga, e conclui com um elegante *Menuet*. A n.11 é composta por três andamentos rápidos: o primeiro explora uma virtuosa figuração em *moto perpetuo* remanescente de uma *toccata* para tecla; após uma

brevíssima transição em Adagio, de apenas dois compassos, sucede-se um andamento imitativo, sugerindo, uma vez mais, a polifonia; a concluir, um andamento bipartido, com carácter dançante, mas bastante mais substancial do que as normais *Galanteries* conclusivas.

Na leitura de Joana Amorim, que transborda de uma graça simples, e de uma naturalidade despreconceituosa, muito de acordo com os ideais estéticos vigentes na Alemanha e na França de meados de Setecentos, as doze Fantasias não são cinzeladas como monumentos majestosos e eternos, mas também não são reduzidas a meras recreações ou passatempos frívolos. Se fossem pinturas, não seriam quadros históricos, eternizando mitologias voluptuosas ou sagradas visões, mas também não são meras cenas de género, suscitando troça ou uma banal moralidade. Correspondem, sim, às *Fêtes Galantes* de Watteau, Lancret, Pater e Quillard, nas quais, sob o brilho dos cetins em tons pastel, por entre os recessos umbrosos dos bosques, e em gestos convencionais de uma serenata, de uma declaração amorosa ou de um galanteio fútil, dissimulam-se, incontáveis, tantos dramas insuspeitos, suspiros calados, sonhos desfeitos e promessas incumpridas.

Fernando Miguel Jalôto, Janeiro 2021

Fantasie

Einen Komponisten wie Georg Philipp Telemann (Magdeburg, 1681 - Hamburg, 1767) braucht man nicht vorzustellen, genauso wenig wie dessen zwölf Fantasien für Flöte solo TWV 40: 2-13. Letztere zählen zu seinen meistgespielten und aufgenommen Werken, seitdem sein großes Vermächtnis wiederentdeckt wurde. Es ist ein Gemeinplatz, den Umfang seines Werkes hervorzuheben oder ihn als den «produktivsten» Komponisten seiner Zeit zu bezeichnen. Obgleich diese Aspekte zutreffen, machte man es sich im 20. Jahrhundert zu einfach, wenn man meinte, es gäbe nichts Interessanteres über Telemann zu sagen. Zweifellos wurde er von seinen Zeitgenossen als der größte, einflussreichste, kosmopolitischste und innovativste deutsche Komponist der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesehen. Trotzdem war die Neubeurteilung seines Werkes alles andere als ein selbstverständlicher Prozess. Es musste auf einen besseren wissenschaftlichen

Kenntnisstand seines Werkes gewartet werden, sowie auch auf die Reifung der historisch informierten Aufführungspraxis, um Telemann aus dem Schatten von J. S. Bach und G. F. Händel zu befreien und in seinem Werk mehr als ein Kuriosum und Quelle für pädagogisches Material oder einfache Unterhaltung für Amateure zu sehen.

Es stimmt zwar, dass sein Kammermusik Werk größtenteils für Lehrzwecke und Musikliebhaber herausgegeben wurde. Dies stellt jedoch in keiner Weise die Qualität der Kompositionen in Frage. Emblematische Sammlungen wie *Kleine Cammer-Music* (Frankfurt, 1716), *Sonate metodiche* (Hamburg, 1728), *Sept fois sept et un menuet* (Hamburg, 1728), *Der getreue Music-Meister* (Hamburg, 1728/9), *Continuation des sonates méthodiques* (Hamburg, 1732) und *Essercizii musici* (Hamburg, 1740) wurden hauptsächlich an Musikamateure gerichtet, deren großes Marktpotential allmählich unter der gut gestellten Buorgeoisie der deutschen Handelstädte entstand. Die didaktische Neigung ist in all diesen Sammlungen gut erkennbar; in anderen Veröffentlichungen steht diese sogar im Mittelpunkt, wie, z. B. in *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen* (Hamburg, 1733/4).

Zwischen 1732 und 1735 gab Telemann vier Sammlungen von Instrumentalfantasien heraus, die dem Lieblingsinstrument der damaligen Kammermusikliebhabern und Berufsmusikern gewidmet waren: *12 Fantaisies [pour la flûte traversière]* (Hamburg, 1732/3); *[36] Fantaisies pour le clavessin [sic]* (Hamburg, 1732/3); *[12] Fantasia per il Violino senza Basso* (Hamburg, 1735); und *[12] Fantaisies pour la Basse de Viole* (Hamburg, 1735). Die Sammlung für Flöte ist darunter die am besten organisierte und ausgewogene: Deren Tonarten bewegen sich von A bis G, sechs in Moll und sechs in Dur, mit Vorliebe zu Tonarten die als besonders geeignet für die Flöte mit einer Klappe galten – in vielen anderen Werken des Komponisten und seiner Zeitgenossen kam jedoch ein viel breiteres Spektrum an Tonarten zur Anwendung. Wenn wir uns einen Vergleich zwischen den Tonarten dieser Sammlung und diejenigen der weiteren Fantasien für melodischen Instrumente vornehmen – Violine und Viola da Gamba –, stellen wir fest, dass Tonarten mit b-Vorzeichen, wie c-moll, Es-Dur, F-Dur und f-moll in den Fantasien für die Flöte fehlen. Nur fis-moll findet ausschließlich für die Flöte Anwendung; a-moll und h-moll gibt es sowohl in diesen wie in den Fantasien für Violine. Durchaus interessant und nützlich ist es, die Tonarten, die Telemann ausgesucht hat, mit deren Beschreibung im Buch „Das neu-eröffnete Orchestre“ (Hamburg, 1713) seines Zeitgenossen Johann Mattheson zu vergleichen:

1. A-Dur greift sehr an / ob er gleich BRILLIret / und ist mehr zu klagenden und traurigen PASSIONEN [Leidenschaften] als zu DIVERTISSEMENS [zur Unterhaltung] geeignet
2. a-moll Ja die Natur dieses Tohnes ist recht mäßig / und kan fast zu allerhand Gemüths=Bewegungen gebraucht werden. Ist dabey gelinde und über die massen süsse.
3. h-moll ist BIZARRE, unlustig und MELANCHOLIsch; deswegen er auch selten zum Vorschein kommet / und mag solches vielleicht die Ursache seyn / warum ihn die Alten aus ihren Clöstern und Zellen so gar verbannet haben / daß sie sich auch seiner nicht einmahl erinnern mögen.
4. B-Dur sehr DIVERTISSANT [unterhaltend] und prächtig; behält dabey gerne etwas MODESTES [Bescheidenes] und kan demnach zugleich vor MAGNIFIC [Großartiges] und MIGNON [Kleinigkeiten] PASSIren [durchgehen]. Unter anderen QUALITÄten die ihm KIRCHERUS [Athanasius Kircher: Musurgia universalis, 1650] beyleget / ist diese nicht zu verwerffen: [...] Er erhebet die Seele zu schweren Sachen.
5. C-Dur hat eine ziemliche RUDE [rohe] und freche Eigenschafft / wird aber zu REJOUISSANCEN [gemeint ist die Tanzart Rejouissance], und wo man sonst der Freude ihren Lauff läst / nicht ungeschickt seyn; dem ungeachtet kan ihn [d.h. die Tonart] ein HABILer [fähiger] COMPONIST [...] zu gar was CHARMANTES umtauffen / und füglich auch in TENDREN [zarten, zärtlichen] Fällen anbringen.
6. d-moll Wenn man nun [...] D.MOLL, [...] wol untersucht / [...] so wird man befinden / daß er etwas DEVOTES [Demütiges], ruhiges / dabey auch etwas grosses / angenehmes und zufriedenes enthalte; dannenhero derselbe in Kirchen=Sachen die Andacht / in COMMUNI VITA [im weltlichen Leben] aber die Gemüths=Ruhe zu befördern CAPABLE [in der Lage] sey; wiewohl solches alles nichts hindert / daß man nicht auch was ergetzliches / doch nicht sonderlich hüpfendes / sondern fliessendes / mit SUCCES [Erfolg] aus diesem Tohne setzen könne [...] zum Heroischen oder Helden=Gedichte ist er am bequemesten. Denn er hat nebst der Hurtigkeit [S. 237] eine wunderbare GRAVItät [Würde] &c. [...] ARISTOTELES nennet ihn: ernsthaft und beständig. [...]
7. D-Dur ist von Natur etwas scharff und eigensinnig; zum Lermen / lustigen / kriegerischen / und auffmunternden Sachen wol am allerbequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn / daß nicht auch dieser harte Tohn [...] / gar artige und frembde Anleitung zu DELICATEN Sachen geben könne.

8. e-moll kan wol schwerlich was lustiges beygelegt werden / man mache es auch wie man wolle / weil er sehr PENSIF, tieffdenckend / betrübt und traurig zu machen pflaget / doch so / daß man sich noch dabey zu trösten hoffet. Etwas hurtiges mag wol daraus gesetzt werden / aber das ist darum nicht gleich lustig. KIRCH. sagt: [...] Er liebt die Betrübniß und den Schmerz. [...] dem LUCIANO scheint er ungestümer Eigenschafft; dem GLOREANO [Glarean] wehklagend.
9. E-Dur drucket eine Verzweiflungs=volle oder gantz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus; ist vor EXTREMverliebten Hülff= und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten / und hat bey gewissen Umständen so was schneidendes / scheidendes / leidendes und durchdringendes / daß es mit nicht als einer FATALen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.
10. fis-moll ob er gleich zu einer grossen Betrübniß leitet / ist dieselbe [Tonart] doch mehr LANGUISSANT [ermattet] und verliebt als LETHAL [ersterbend]; es hat sonst dieser Tohn etwas ABANDONIrtes [Verlorenes] / SINGULIERes [Einsames] und MISANTHROPISches [den Menschen Abgewandtes] an sich.
11. G-Dur hat viel INSINUANTes [Eindringliches] und redendes in sich; er [d.h. die Tonart] BRILLIrt dabey auch nicht wenig / und ist so wol zu SERIEUßen [ernsthaften] als munteren Dingen gar geschickt. Kirch. [Athanasius Kircher: Musurgia universalis, 1650] nennt ihn: "[...] Verliebt und wollüstig." Anderswo auch: "[...] einen ehrlichen Hüter der Mäßigkeit" [...] Corv. [Corvinus] "Er ist den lustigen und verliebten Sachen zugethan.
12. g-moll ist fast der allerschöneste Tohn / weil er nicht nur die den [dem] vorigen [d-moll] anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt / sondern eine ungemeyne Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet / dadurch er wol zu zärtlichen / als erquickenden / so wol zu sehnenen als vergnügten; mit kurtzen beydes zu mäßigen Klagen und TEMPERIrter [maßvoller] Frölichkeit bequem und überaus FLEXIBLE ist. [S. 238] KIRCHERUS urtheilet also davon: [...] "Er führe eine züchtige und andächtige Freudigkeit bey sich / sey frölich und voller ernsthaften Sprünge.

Es ist wichtig zu verstehen, was Telemann mit dem Begriff «Fantasia» eigentlich meinte. Während den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts und im Laufe des 18. Jahrhunderts erfuhr der Begriff einen Bedeutungswandel bis zu dem Punkt, wo er die ursprüngliche Verbindung zum streng polyphonen Stil ganz und gar aufgab. Musiktheoretiker um Telemann wie Brossard (1703) und Mattheson (1739) beschreiben die Fantasie als eine freie Gattung, die von der Ordnung und Kontrolle des imitatorischen Stils der Polyphonie fernbleiben sollte.

Bevorzugte Charakteristika sind: Freiheit in Rhythmus und Tempo (von Telemanns Patensohn Carl Philipp Emanuel Bach durch den Verzicht auf Taktstriche zum Höhepunkt geführt), die abenteuerliche Ausweitung in Harmonie und Modulation sowie erfinderische und virtuose Anwendung instrumental-idiomatischer Figurationen.

Es ist gerade diese Freiheit, die Telemann in den zwölf Fantasien erreichen will. Daraus entsteht eine erstaunliche Vielfalt an Formen. In den Fantasien Nr. 1, 3 und 12 ist eine zweiteilige Struktur klar erkennbar. Alle beginnen sie mit einem gewichtigeren Satz, in dem sich kontrastierende Tempi und Charaktere in Fantasie-Atmosphäre abwechseln, oft mit fast improvisatorischen Drang. Darauf folgt ein kürzerer Satz, mit der rhythmischen Kontur eines volkstümlichen Tanzes, den seine Zeitgenossen sicherlich «eine Galanterie» genannt hätten. Mehrere Fantasien in dieser Sammlung schließen mit einem leichten und tänzerischen Satz: Passepied (1.), englische oder italienische Giga (2.), französische Gigue (5.), Rigaudon (7.) und Menuet (10.). Die Zweiteiligkeit der 12. Fantasie ist nicht so klar, nicht nur weil kontrastierende Teile den ersten Satz sehr fragmentieren. Neben dem majestätischen Grave und einem polyphonen Allegro gibt es noch ein überraschendes Dolce, welchem ein kurzes Schluss-Allegro vorsteht.

Dass der erste Satz in der Dur-Parallele (B-Dur) endet und nicht auf der Tonika (g-moll), täuscht den Zuhörer, der überraschend in den nächsten Satz geworfen wird. Dieser besteht aus zwei aufwendig gestalteten Rigaudons, wobei das zweite in der Durvariante (G-Dur) den typischen flötenartigen Topos des Vogelgesangs übernimmt und als Trio für das erste fungiert.

In einige Fantasien wird eindeutig die Nähe zu bekannten Instrumentalformen der Zeit gesucht, wie die italienische Sonata da Chiesa (2.) und die Sonata da Camera, in einem besonders galanten Geschmack (9.), beide in vier verschiedenen Tempi, oder die französische Overture (7.). In den weiteren ist es schwer, ein strenges formales Schema zu finden. Die 4. nimmt die dreisätzigen Sonata da Camera (langsam-schnell-schnell) auf, wie beispielsweise in den Werken der Gebrüder Graun. Bei der 5. folgt nach einem ersten improvisatorischen Satz eine Reihe Variationen über eine wiederholte Akkordfolge, wie etwa in einer Chaconne oder Passacaille; die Fantasie endet unprätentiös mit einem Tanz. In der 6., nach dem ersten Satz, komponiert als zweiteilige Sonate, entsteht eine lange Fuge, eine richtige

„*tour de force*“, sowohl für Komponist wie Spieler, denn es ist schwer, bei einem Melodieinstrument den Eindruck von Polyphonie zu suggerieren. Das Werk wird mit einem Rondeau abgeschlossen. Die 7., nach der oben behandelten Ouverture – scheint den zweiten Teil der Sammlung symbolisch zu «eröffnen», in einer Geste die, in ähnlicher Art J. S. Bach am Anfang der zweiten Hälfte der Goldbergvariationen anwendet –, beinhaltet noch ein hirtenhaftes Rigaudon (oder Bourrée) en Rondeau. Die 8. beginnt mit einem der komplexeren Sätzen der gesamten Sammlung, angereichert mit Polyphonie-Simulationen, gewundenen chromatischen Linien und Dynamik-Kontrasten. Es folgt ein italienisch-virtuoser Satz und zum Schluss eine synkopierte Hornpipe englischer Art. Die 10. startet mit einem zweiteiligen Satz, wo Arpeggio-Figurationen erarbeitet werden, es folgt nochmals die Simulation einer komplexen Fuge, wobei diese Fantasie mit einem eleganten Menuet zu Ende kommt. Die 11. besteht aus drei schnellen Sätzen: der erste erarbeitet eine virtuose Figuration in Form eines *moto perpetuo*, der wie eine Toccata für ein Tasteninstrument nachklingt; nach einem äußerst kurzen Adagio-Übergang, bestehend auf nur zwei Takten, folgt ein imitatorischer Satz, der nochmals Polyphonie suggeriert; zum Schluss kommt ein zweiteiliger tänzerischer Satz, wesentlich gewichtiger als die übliche Schluß-Galanterien.

Joana Amorins Interpretation der zwölf Fantasien strahlt eine klare Anmutung, natürlich und vorurteilsfrei, ganz im Geiste der ästhetischen Ideale, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich galten. Wären sie Gemälde, wären sie keine historische Darstellungen zur Verewigung von Mythologien oder heiliger Visionen. Es sind jedoch auch keine Genreszenen zum Spott oder banaler Moralerziehung, viel eher entsprechen sie den *Fêtes Galantes* von Watteau, Lancret, Pater und Quillard, in denen sich, unter dem Schimmer von Satin in Pastelltönen, inmitten schattiger Nischen des Waldes und in konventionellen Gebärden einer Serenade, einer Liebeserklärung oder einer oberflächlichen Werbung, unzählige unerwartete Tragödien, stille Seufzer, zerbrochene Träume und unerfüllte Versprechen verbergen.

Fernando Miguel Jalôto, Januar 2021
(Übersetzung: Vasco Negreiros)

