

DIGITAL  
STEREO  
HCD 31677

HUNGAROTON  
CLASSIC

Johann Sebastian & Carl Philipp Emanuel

**BACH**

Quantz - Telemann - Fischer

**Works for Solo Flute**



**Benedek Csalog**

Baroque Flute

**GEORG PHILIPP TELEMANN (1681–1767)**

- |   |                                                                                       |       |
|---|---------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | <b>D-dúr fantázia / Fantasie in D major No 7</b><br>(Alla francese-Presto)            | 5'16" |
| 2 | <b>d-moll fantázia / Fantasie in D minor No 6</b><br>(Dolce-Allegro-Spirituoso)       | 4'23" |
| 3 | <b>e-moll fantázia / Fantasie in E minor No 8</b><br>(Largo-Spirituoso-Allegro)       | 4'26" |
| 4 | <b>fis-moll fantázia / Fantasie in F-sharp minor No 10</b><br>(Tempo giusto-Moderato) | 5'52" |
| 5 | <b>g-moll fantázia / Fantasie in G minor No 12</b><br>(Grave-Allegro-Allegro-Presto)  | 5'12" |
| 6 | <b>G-dúr fantázia / Fantasie in G major No 11</b><br>(Allegro-Adagio, Vivace-Allegro) | 3'41" |

**JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697–1773)**

**Szvit szólófuvalára / Suite for Flute Solo**

- |    |                            |        |
|----|----------------------------|--------|
| 7  | I. Allemande               | 11'36" |
| 8  | II. Courante               | 2'30"  |
| 9  | III. Sarabande (4 Doubles) | 1'42"  |
| 10 | IV. Minuetto               | 4'27"  |
| 11 | V. Giga                    | 1'41"  |
|    |                            | 1'16"  |

**JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)**

**a-moll partita / Partita in A minor BWV 1013**

- |    |                  |        |
|----|------------------|--------|
| 12 | Allemande        | 13'38" |
| 13 | Corrente         | 4'16"  |
| 14 | Sarabande        | 2'46"  |
| 15 | Bourrée Anglaise | 4'30"  |
|    |                  | 2'03"  |

**CARL PHILIPP EMANUEL BACH** (1714–1788)

**a-moll szonáta / Sonata in A minor**

11'42"

16 I. Poco Adagio

4'59"

17 II. Allegro

2'58"

18 III. Allegro

3'46"

**JOHANN CHRISTIAN FISCHER** (1733–1800)

19 **Menuett variációkkal / Menuet with Variations**

6'41"

Összidő / Total time: 73'17"

## **BENEDEK CSALOG**

barokk fuvola / Baroque flute

Hangszer / Instrument: Rudolf Tutz, Innsbruck 1993

after G. A. Rottenburgh, Bruxelles cca 1745 után

There is a wide-spread conviction today according to which the choice of instruments in late Renaissance and early Baroque instrumental music – if it is indicated at all in the score – is of secondary importance, and that the different instruments can be freely interchanged. This conviction, although not without some truth, is rather one-sided. We can observe a contrary tendency gradually gaining strength from the end of the 16<sup>th</sup> century: with the development of instruments and the singular differentiation of playing techniques more and more markedly instrument-specific idioms begin to spread, and real “instrumental languages” emerge with smaller dialects according to nations and genres.

When analyzing the late Baroque repertoire for the flute it seems that the most influential factor on it was the development of the language of the violin taking place in the previous two centuries. Other instruments regarded as “older” ones, as for example the viola da gamba and the lute, had already had their well established languages in the 16<sup>th</sup> century, but the violin, appearing at the beginning of the century, provided unlimited opportunities for experimenting. At the first peak of its popularity, at the end of the century in Italy, we can already encounter the statement that constantly reappeared until the middle of the 18<sup>th</sup> century: according to this theory task of the player of an instrument is to imitate the sound of the

human voice as perfectly as possible, and perhaps none of the instruments is as suitable for this as the violin. This meant on the one hand the representation of monody on instruments, and, on the other, the instrumental reproduction of vocal polyphony, where each participating instrument transforms its part according to its own possibilities. The playing techniques of the violin, however, developed speedily; during the 17<sup>th</sup> century the possibility of playing the new special effects, bowing techniques and passages, with singular speed, as well as the possibility of realizing polyphony on one instrument gradually cut violin-playing from its original roots, while at the same time these factors contributed to the development of an own language specifically and exclusively belonging to the violin: a language that of course had its local dialects. This process is represented especially by the works of G.B. Cima, B. Marini, C. Farina, D. Castello, G.B. Fontana, M. Uccellini, J.J. Walther and H.I.F. von Biber, and it reached its peak in the violin sonatas of A. Corelli published in 1700 in Rome. Even though he did not make full use of all playing techniques known in his time (this is more true to the somewhat earlier compositions of Biber), the works of the great composer and violinist, written for his own instrument, served as models for at least half a century for almost all other composers, by virtue of both their composition and their technical

solutions. These works also awakened a kind of nostalgia in players of other instruments for the literature and specific playing possibilities of the violin, the most perfect and most important solo instrument of the age.

This is the nostalgia that can be observed in the works for transverse flute in the first half of the 18<sup>th</sup> century. In the case of the compositions recorded on this disk we also encounter the specific challenges of solo pieces without accompaniment.

The special type of flute that is held in a transverse direction had already been known in the previous centuries, as it is proved by many mentions of it in instrument lists and in literature as well as several illustrations of it. Still, it was apparently not regarded as a really "serious" solo instrument at the time. Its form was more or less the same from its late medieval representations through 16<sup>th</sup> century instruments surviving to this day to 17<sup>th</sup> century descriptions: the cylindrical body is bored from one piece of wood, and it has a small mouth-hole and six fingerholes. This version allows a ca. two and a half-octaves range for the player, with a rather limited number of possible modes and a relatively low intensity of sound: this is a restricting factor for the player especially in the lower octave. It is not surprising that the flute was used most often in homogenous consorts, sometimes together with lute accompanying a singer. In

*colla parte* parts and in more soloistic pieces the flute was probably transposed an octave or a fourth or a fifth higher. Around the middle of the 17<sup>th</sup> century, when the greatest instrumental composers of the age such as Fontana, G. Frescobaldi, Castello and B. Selma wrote excellent virtuoso parts for such instruments as the trombone, the cornetto, the bassoon, the gamba, the lute, the keyboard instruments and of course the violin, the transverse flute was very rarely used. Yet A. Virgiliano's solo pieces without accompaniment, written mostly with pedagogical intent, and J. van Eyck's (1589–1657) variational series, the 'Der fluyten lust-hof', which is today played usually on the solo recorder, prove without doubt that the transverse flute could in fact function as a potential performing instrument. However, on the basis of the materials surviving until the end of the 17<sup>th</sup> century we cannot speak of a playing technique specifically designed for the instrument. Those who could play the flute and nothing else probably tried to perform violin pieces on this instrument in this period, transforming these pieces in order to fit the limited possibilities of the flute.

In the last decades of the 17<sup>th</sup> century a quasi-revolution took place in the construction of wind instruments in France. Through the work of Hotteterre and others the transverse flute went through the most radical change of its history: a key was put on it, the previously cylindrical boring began to

narrow from the head, the corpus of the instrument was cut into three, and some decades later into four parts. Even though its range did not increase, as a result of these changes its low register became more usable: in fact this register became the most important one for many decades. The player could now play in all tonalities, if not equally well, and it became possible to a certain degree to tune the instrument. Thanks to the work of the first generation of flute-makers, composers and players the new instrument became very popular in France, and about twenty years after its rebirth in the German-speaking territories as well.

Around the turn of the century in France an instrumental composition meant basically the suite-form compiled from the known dances. Composers did not achieve to polyphony even when writing for keyboard instruments. Thus when they wanted to try playing solo without accompaniment, they could only rely on these dances as sources, and without a harmonic support this could not lead to a satisfactory result. It is interesting to mention Hotteterre's unique attempt, who compiled a selection for solo flute in one of his collections from the arias and songs of the composers of the previous generation, adding their texts as well. M. Blavet, who was an outstanding flautist-composer of his age, made a rather unsuccessful attempt to write pieces for the

unaccompanied flute. Around this period in Italy the audience was not really interested in anything but the violin and its virtuosos – this was the homeland and age of Corelli, Vivaldi and Veracini.

Apparently the most suitable ground for experimenting with the flute as a solo instrument was the German territories with their musical traditions, where composers could also make use of the French experiences with wind instruments and the Italian ones with the violin. In the passacaglia for solo violin written in 1676 by Biber, the Bohemian violinist serving in Salzburg we can find innumerable examples of how to fill imaginatively the always identical framework repeated in every bar, with an instrument that offers much less opportunities to reproduce harmonies than the organ or the harpsichord. J.P. Westhoff in his six suites for solo violin published in 1696 in Dresden recalls the polyphonic playing of organists with incredible ingenuity. Composing for solo flute will require similar tricks, only with the additional problems that on the flute the player cannot use double stops, the range is smaller with a fourth in the low register, and the player has to do without certain figurations and effects, such as quick tremolos and arpeggios, that are impossible or very difficult to play on the flute.

J.J. Quantz was the greatest flautist of his age, an important pedagogue, theoretical writer, instrument maker, composer and for de-

cedes the flute teacher and court composer of Frederick the Great. His name is indicated as the author of a manuscript ("Fantasier og Preluder, 8 Capricer...") of rather poor quality full of mistakes, evidently copied by an inexperienced hand. The manuscript, which is now in the Royal Library of Copenhagen, contains some pieces for solo flute and some duets. In addition, we know of another manuscript written or compiled by Quantz ("Solfeggi Pour La Flute Traversière...") containing short selections from flute compositions of the age arranged in one volume and complemented with technical instructions. In some selections the composer's name is also indicated; for instance Quantz is given as the author of a piece which can also be found in the "Fantasier...". Other selections are presented as the works of Johann Martin Blockwitz, as for example the Allemande which is on this recording the opening piece of the suite I selected from the dance movements of the last quarter of the volume. The other movements may also have been written by Blockwitz, or by Quantz, or some other, possibly French composer; it is even possible that each was written by a different composer. In any case, these movements are excellent examples of the playing techniques that were also employed by Bach in his Partita: it is especially interesting to note the similarities in the technique of figurating chords in Bach's and Quantz/Blockwitz's Allemande.

J.S. Bach's solo work called today *Partita* has survived to us in a contemporary manuscript copy entitled "Solo pour la flute traversière par J.S. Bach". Since at that period the term "solo" usually meant the duet of a solo and basso continuo, the presumption may arise that the work was originally written for accompanied flute. This theory, as well as other doubts concerning the authenticity and choice of instrument have not been satisfactorily proved. In any case, the work is the most representative solo composition for flute from the first half of the 18<sup>th</sup> century, probably from Bach's Köthen or early Leipzig years.

I have selected six from the *12 Solo Fantasies of Telemann* on this recording. The series, probably dated from 1732 survived in a contemporary printing of quite poor quality. Although the title on the front-page says "Fantasie per il Violino, senza Basso", and Telemann's name is only written on it with pencil, the works are without doubt the composer's flute fantasies well-known at the time. The fantasies consisting of 3-4 short, not too sharply separated movements carry the traits of Telemann's excellent sense of instrumentation: techniques of figurating chords usually borrowed from violin playing but masterfully adopted for the flute, tricks giving the sense of polyphony (as for example in the "Fugato" of the Fantasy in D minor), the illusion in dance movements that we are hearing harmonies in spite of the

unaccompanied playing, the well-fitting choice of tonalities. In the movements entitled with Italian terms (Grave, Adagio, Andante, Allegro, etc.) we can find an inventory of almost all the important movement-types and forms of the age, such as Praeludium, Toccata and Fugue, The French Overture, Rondo, or the French and Italian dances.

The *Solo Sonata* of C.Ph.E. Bach ("Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso...") was written in 1747, and it was published in 1763 in the "Musicalisches Mancherley", a kind of musical journal whose editors included C.Ph.E. Bach himself, and in which other important composers beside him, like Kirnberger used to publish shorter pieces. The sonata follows the slow-fast-fast movement order preferred in Berlin at the time. It is even more true for this work that for J.S. Bach's Partita (interestingly enough both are in A minor) that stretches the ultimate boundaries of the instrument's possibilities. We find quick changes in dynamics, the *pp* and *ff* – both rarely used in this age –, uncomfortable jumps, slurs of notes far from each other. All of this in the so-called "empfindsamer Stil" so masterfully employed by the composer, the highly expressive, theatrical, declamatory style that can give the illusion of narration without an actual text or concrete content.

J.C. Fischer's (1733–1800) *Menuet* with variations represents the other extreme. The piece

is a typical example of a new style that by this time came to be seen as more progressive everywhere from Milan to London, and which was characterized by the preference of clear cantabile, well-balanced, symmetric forms and a break from the counterpoint technique. Fischer was a well-known traveling oboe virtuoso of his age, and a frequent participant of the Bach-Abel concerts in London. Mozart heard him in 1766, at the age of ten, in The Netherlands. On this occasion Fischer may have been playing exactly this short but charming piece: in any case, Mozart wrote piano variations on it in 1774 in Salzburg (K. 189a/179).

In this new musical style deprived of a harmonic basis or the counterpoint it was much harder to write pieces for solo flute without accompaniment. As a result, it does not seem surprising that around this period such experiments became out of fashion for a very long time...

Benedek Csalog

Translation: Dávid Oláh

**Benedek Csalog** was born in Budapest, Hungary in 1965, where he received training on the piano, recorder, and later the modern flute. At 16 he began playing the Baroque flute. He founded the Baroque orchestra Concerto Armonico Budapest which has released several CDs. After earning his



diploma in modern flute, Csalog continued his studies in The Hague with Barthold Kuijken, where he was awarded another diploma in Baroque flute in 1991. Since 1987 he has appeared as a soloist or chamber musician throughout the world, including most of the countries of Europe. Csalog has performed as a soloist at several prestigious musik festivals including the Holland Fes-

tival and the Festival Old Music in Innsbruck. He won the first international Baroque Flute Artist Competition in Orlando (USA, 1995) and carried the first prize of the Concours Musica Antiqua (Brugge, 1996) with L. Berben as accompanist. Currently he teaches Baroque flute at the Conservatory of Leipzig and gives courses in Germany, Hungary, Switzerland and Brazil.

---

La prise de position si souvent évoquée de nos jours, selon laquelle le choix de l'instrument pour la musique instrumentale de l'époque de la Renaissance tardive et de celle du baroque n'était que d'ordre secondaire – si toutefois celui-ci en était imposé – et que les divers instruments pouvaient être librement intervertis entre eux-mêmes, nous semble être un avis plutôt partial, bien que n'étant pas dénué de tout fondement. Par ailleurs une tendance inverse se montre de plus en plus importante, et ceci à partir du XVI<sup>e</sup> siècle: parallèlement au développement des instruments de musique à l'extrême différentiation des techniques de jeu, c'est le changement de plus en plus caractéristique des idiomes spécifiques aux instruments, le développement de l'écriture idiomatique instrumentale, ceux-ci dans le cadre des nations et des différents genres de musique. En analysant le répertoire de la flûte de l'époque du baroque tardif, il nous semble tout d'abord que c'est le développement du

langage du violon des deux décennies précédentes qui eut un effet déterminant. D'autres instruments, qu'on pourrait qualifier d'«anciens», tels la viole de gambe et le luth, possédaient déjà leur propre langage, bien défini au XVI<sup>e</sup> siècle, mais le violon, qui fait son apparition au début du siècle, offre encore un large champ aux diverses expérimentations. En Italie, à la fin de ce siècle, on assiste au premier succès de la popularité sans pareille du violon, et déjà on voit souvent se formuler la constatation, fréquemment reprise jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, selon laquelle la tâche du musicien consiste à imiter le plus parfaitement possible la voix du chant humain et que l'instrument le plus approprié serait le violon. Cela annonce, d'une part, la représentation instrumentale de la monodie et, d'autre part la base instrumentale de la polyphonie vocale, où l'on formule les parties à jouer selon les instruments participants. Le jeu du violon se développe pourtant de

façon spectaculaire: l'apparition des effets spéciaux, des différents coups d'archet, la nouvelle possibilité offerte de jouer les passages d'une façon extrêmement rapide, ainsi que la promesse de pouvoir réaliser un jeu polyphonique sur un seul instrument, démontrent tous une tendance, – rappelons-le, nous sommes au XVIII<sup>e</sup> siècle, – à séparer lentement le jeu du violon de ses racines originelles, conduisant à la naissance d'un langage bien spécifique propre au violon, avec bien sûr, l'émergence des dialectes régionaux. Ce processus, qui peut être lié en grandes lignes aux noms de G. B. Cima, B. Marini, C. Farina, D. Castello, G. B. Fontana, M. Uccellini, J. J. Walther, H. I. F. von Biber, atteint ses plus haut sommets dans les sonates pour violon de A. Corelli éditées à Rome en 1700. Bien que Corelli, grand compositeur et violoniste ne se servit pas de toute la panoplie que lui offrait la technique du jeu du violon à cette époque (contrairement p. e. à Biber, dans ses oeuvres pour violon antérieures, ce seront ses oeuvres composées justement pour son propre instrument, qui figureront comme exemple durant plus d'un demi-siècle tant en terme de composition qu'en celui de mode d'écriture instrumentale. Le violon, ainsi devenu l'instrument solo par excellence le plus parfait et le plus important de tous, éveille doucement parmi les autres instrumentistes des sentiments nostalgiques envers sa littérature musicale et ses possibilités

de jeu spécifiques. Dans la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est justement ce sentiment de nostalgie qui caractérise fondamentalement la littérature musicale de la flûte traversière. En ce qui concerne les oeuvres enregistrées sur ce disque, nous nous les trouvons face à la problématique particulière aux oeuvres solo sans accompagnement. Bien que le type de flûte qu'on tient de travers fut déjà bien connue durant les siècles précédents, comme en témoignent nombre de représentations, de registres d'instruments ou de citations littéraires, il semblerait qu'elle ne fut pas vraiment considérée comme un instrument solo. Qu'il s'agisse de représentations datant du Moyen-Age tardif, de flûtes du XVI<sup>e</sup> siècle ou des descriptions du XVII<sup>e</sup> siècle, l'instrument demeura à peu près inchangé: il était en bois, son corps cylindrique tourné d'une seule pièce, et comportait une petite embouchure et six trous. Ce système permettait le jeu sûr une étendue d'à peu près deux octaves et demie, n'autorisant qu'à une utilisation très limitée des différentes tonalités, avec un volume de son relativement faible, obstacle difficilement surmontable surtout lors du jeu dans l'octave grave. Ce n'est donc pas un hasard si la flûte a été utilisée principalement dans les ensembles (consorts) de même genre, éventuellement en combinaison avec le luth et le chant; pour un jeu en *colla parte* ou plutôt pour des exercices solo, son jeu a probablement été transposé à l'octave, la quinte

ou la quarte supérieure. Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que les plus grands compositeurs de l'époque, tels que Fontana, Girolamo Frescobaldi, Castello, B. Selma confierent des morceaux magnifiques, plein de virtuosité, non seulement au violon, mais aussi au trombone, au cornet à bouquin, au basson, à la viola de gambe, au luth et aux instruments à clavier, ce rôle ne fut que très rarement donné à la flûte traversière. Dans les solos sans accompagnement et a but plutôt pédagogique de A. Virgiliano, ainsi que dans la série des variations «Der fluyten lusthof» de J. van Eyck (1589-1657), joués de nos jours surtout sûr flûte à bec solo, elle est indiquée de façon évidente comme instrument solo possible. Cependant, selon les exemples qui ont survécu jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, nous ne pouvons par parler de l'existence d'une écriture spécialement appropriée à cet instrument. Ceux qui jouaient de la flûte à cette époque, et ne jouaient que de celle-ci, ont probablement tous essayé de jouer des oeuvres écrites pour violon, en les adaptant aux moyens restreints que la flûte pouvait leur offrir.

La dernière décennie du XVII<sup>e</sup> siècle vit en France vraie révolution dans le domaine de la facture des instruments à vent. Suite aux changements apportés par Hotteterre et ses compagnons, la flûte traversière subit les modifications les plus radicales de toute son histoire: elle reçut une clef, la forme de la perce jusqu'alors cylindrique se retrécit de

façon continue à partir de la tête de l'instrument, et le corps fut coupé d'abord en trois, puis quelques dizaines d'années plus tard en quatre parties. Bien que le résultat de tous ces changements n'ait pas abouti à modifier l'étendue du son, le registre grave devint, par contre, beaucoup plus utilisable, ce qui lui valut de devenir le registre le plus important durant de longues dizaines d'années. Des lors la flûte présente, jouer dans toutes les tonalités, quoique inégalement, et elle devint légèrement accordable. Grâce à cette première génération de facteurs de flûte, de compositeurs et flutiste, une vingtaine d'années après son renouveau, la flûte devint extrêmement populaire en Allemagne aussi.

Au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, en France, une oeuvre instrumentale designait en substance une suite rassemblant les mouvements de danses connus, et même la musique pour instruments à clavier n'aspirait pas à une technique polyphonique authentique. Ainsi, la seule source pour ceux qui volaient jouer de la flûte solo sans accompagnement, était ces danses, ce qui sans support harmonique ne pouvait donner de résultats satisfaisant. Mentionnons ici la tentative individuelle et intéressante de Hotteterre, qui, entre autres, publia pour flûte solo une anthologie d'airs et mélodies de compositeurs populaires de la génération précédente, avec les paroles. M. Blavet, qui fut un flûtiste et compositeur pourtant réputé de son temps, se montre

plutôt infructueux dans ses tentatives d'emploi de la flûte solo. En Italie, à cette même époque, le public ne s'enflammait vraiment que pour le violon et les virtuoses jouant de cet instrument, d'ailleurs tous meilleurs les uns que les autres; c'était la patrie et l'époque de Corelli, Vivaldi et Veracini. Il semble que l'idée d'utiliser la flûte comme instrument solo eut plus de chance de se réaliser sur le terrain des traditions allemandes, où l'on se servit de l'expérience française dans le domaine des instruments à vent, et italienne dans celui du violon. Dans la passacaille pour violon écrite en 1676 par Biber, violoniste tchèque en poste à Salzbourg, nous découvrons les mille façons de remplir un cadre de mesures répétitive avec la plus grandes variétés pour un instrument qui est pourtant loin de présenter la richesse harmonique de l'orgue ou du clavecin. Et pourtant, dans ses 6 suites pour violon solo, parues en 1696 à Dresde, c'est avec une ingéniosité fantastique que J. P. Westhoff évoque le jeu polyphonique des organistes. Des artifices semblables seront nécessaires lorsqu'il s'agira d'écrire pour la flûte solo sachant que l'utilisation des doubles-cordes, n'est pas possible, que l'étendue du registre grave est diminuée d'une quarte, et qu'on doit renoncer à quelques effets ainsi qu'à des ornements divers, tels les trémolos rapides et les arpegges, qui, très faciles au violon, sont soit irréalisables à la flûte, soit très difficiles. J. J. Quantz, le plus grand flûtiste de son

temps, pédagogue important, théoricien, facteur de flûte et compositeur, fut aussi, durant des dizaines d'années, musicien de la cour et professeur de flûte de Frédéric II. le Grand. C'est sous son nom que figure la copie gardée à la Bibliothèque Royale de Copenhague des oeuvres pour flûte solo et de quelques duos («Fantasier og Preluder, 8 Capricer...») manuscrit d'ailleurs de qualité médiocre, pleine de fautes d'écriture dues à un copiste inexpérimenté. En outre, nous connaissons un autre manuscrit rédigé ou écrit par Quantz lui-même («Solfeggi Pour la Flûte Traversière...») qui classe en recueil des extraits d'œuvres pour flûte de divers compositeurs contemporains, complétés par des instructions techniques, et mentionnant l'auteur dans certains cas. Ainsi le nom de Quantz figure sur un extrait qui correspond à l'une des oeuvres classées dans le recueil «Fantasier». Dans d'autres exemples par contre nous trouvons le nom de Johan Martin Blockwitz, comme dans le cas de cette Allemande, avec laquelle je démarre la Suite que j'ai sélectionnée parmi les mouvements de dances figurant dans le dernier quart du recueil. On peut supposer que Blokwitz ait écrit les autres mouvements, mais il se peut aussi que ce soit Quantz, ou un autre, éventuellement un compositeur français, mais il n'est pas non plus exclu que chaque mouvement soit dû à un compositeur différent. Quoi qu'il en soit les mouvements représentent très bien l'écriture musicale dont

Johann Sebastian Bach s'est servi dans sa Partita. Il est extrêmement intéressant de découvrir la même technique pour arpéger les accords aussi bien dans l'Allemande de Quantz/Blockwitz que dans celle de J. S. Bach. La pièce pour solo de J. S. Bach, connue de nos jours sous le nom de «Partita», nous est restée sous la forme d'une copie manuscrite d'époque, ayant pour titre «Solo pour la flûte traversière par J. S. Bach». Comme le mot «solo» designait plutôt l'ensemble d'un instrument soliste avec *basso continuo*, nous pouvons supposer que cette pièce fut, à l'origine, dotée d'un accompagnement. Ceci, tout comme les incertitudes sur l'identité du compositeur et le choix des instruments utilisés, n'ont pas encore pu être élucidés de façon convaincante. De toute manière, il s'agit de l'oeuvre pour flûte solo la plus représentative de cette première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, datant probablement des années que passa J. S. Bach à Köthen, ou du début de celles qu'il vécut à Leipzig. Des «12 Fantaisies pour Instrument Seul» de Telemann, j'en ai choisi six pour cet enregistrement. Cette série datable de 1732 nous est restée dans une version imprimée d'époque de qualité médiocre. Bien que sur la couverture portant le titre de «Fantasia per il Violino, senza Basso» le nom de Telemann ne soit marqué qu'au crayon, il est évident qu'il s'agit de la fantaisie pour flûte du compositeur, pièce très connue à son époque. Les pièces brèves comportant chacune 3 ou 4

mouvements délimités de manière pas trop stricte, portent toute la marque caractéristique de la connaissance intuitive des instruments extrêmement affinée qu'avait Telemann: les accords brisés, qu'il emploie magistralement pour la flûte en grande partie empruntés à l'écriture du violon, les ornements donnent l'impression de polyphonie, comme dans le «Fugato» de la *Fantaisie en ré mineur*, l'illusion de la présence de l'harmonie malgré la notation «unisono» des mouvements de danse, ainsi que le choix des tonalités propre à l'instrument. Les mouvements qui sont indiqués par les termes spécifiques italiens (Grave, Adagio, Andante, Allegro, etc.) nous permettent d'avoir une vue générale sur tous les types et formes que pouvaient revêtir les mouvements de la musique instrumentale: Prélude, Toccata et Fugue, Ouverture française, Ronde, mouvements de danses françaises et italiennes. La *Sonate pour instrument solo de C. Ph. E. Bach* (Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso...) fut composée en 1747 et parut dans la «Musicalisches Mancherley» en 1763, revue musicale qui fut entretenue, entre autres, par C. Ph. E. Bach lui-même; d'autres compositeurs bien connus, tels que Kirnberger, y publièrent aussi des pièces brèves. Les mouvements de cette Sonate suivent l'ordre «lent – rapide rapide» qui fut en vogue à cette époque à Berlin.

Cette sonate, allant même au-delà de ce que l'on connaît dans le Solo de J. S. Bach (il est

intéressant de remarquer que chacune de ces deux pièces importantes se trouvent écrites en la mineur), force l'instrument à l'extrême limite de ses capacités: changement rapide de dynamique allant du *pp* au *ff* qu'on n'impose pas encore couramment à cette époque, sauts inconfortables, liaisons obligatoires pour des notes très éliogées l'une de l'autre. Tout cela dans le cadre d'un style, dit «*empfindsamer Stil*», que le compositeur pratique magistralement, et qui est d'une expressivité exceptionnelle sans texte et contenu bien définissable évoquant cependant ceux-ci dans un style théâtral et déclamatif. *Le Menuet de J. C. Fischer (1733–1800)* avec ses multiples variations, représente l'autre extrême, exemple type de *cantabile*, considéré partout de Milan à Londres à cette époque, comme étant progressif et clair mettant en valeur des formes équilibrées et symétriques; un style progressif, et qui rejette le contrepoint. Fischer était le virtuose du hautbois, artiste voyageur bien connu de cette époque, l'un des participants permanents des concerts Bach-Abel de Londres. En 1766, à dix ans, Mozart l'entend jouer en Hollande, et peut-être même ce petit morceau plein de charme. De fait, il s'en servira en 1774 à Salzbourg pour en écrire des variations pour piano (K. 189a/179).

Dans ce nouveau style privé de base harmonique et de contre-point, il s'avère beaucoup plus difficile de composer pour une flûte sans accompagnement, ce n'est donc pas un

hasard que l'expérimentation entreprise dans ce domaine se verra rayée de l'ordre du jour pour longtemps...

Benedek Csalog

Traduction: Annamária Keller

**Benedek Csalog** est né à Budapest en 1965 où il a appris à jouer du piano, de la flûte à bec et de la flûte. C'était à l'âge de 16 ans qu'il a commencé à jouer de la flûte baroque. Il est l'un de ceux qui ont fondé Concerto Armonico Budapest. Après avoir obtenu son diplôme de flûte il a étudié sous la direction de Berthold Kuijken à la Haye et en 1991 il a obtenu encore un diplôme, de la flûte baroque cette fois-ci. Depuis 1987 il donne des concerts partout dans le monde en tant que soloïste mais il joue également de la musique de chambre. Il était invité à jouer dans la plupart des pays européens. Il a participé aux festivals significatifs, comme p. e. au Festival Hollandais ou les Semaines Fêtes de la Musique Ancienne à Innsbruck. En 1995 il a gagné le premier prix du Concours Internationale de la Flûte Baroque, qui avait eu lieu pour la première fois à Orlando (U.S.A.) Aux Concours Internationale de la Musique Ancienne il s'est prouvé de nouveau le meilleur, son accompagnateur était *Léon Berben*. En ce moment il enseigne de la flûte baroque et musique de chambre à l'Académie de la Musique de Leipzig, donne des cours régulièrement en Allemagne, en Hongrie, en Suisse et au Brésil.

Die heutzutage oft geäußerte These, derzufolge in der Darbietung der Instrumentalmusik der Spätrenaissance und des Barock die Instrumentenwahl – wenn sie überhaupt vorgeschrieben ist – von zweitrangiger Bedeutung sei und daß die unterschiedlichen Instrumente gegeneinander frei austauschbar wären, ist ziemlich einseitig, entbehrt allerdings nicht jeder Grundlage. Daneben wird jedoch vom Ende des 16. Jahrhunderts an eine gegensätzliche Tendenz immer wichtiger: Parallel zur Entwicklung der Musikinstrumente und der außerordentlichen Differenzierung der Spieltechnik werden die instrumentenspezifischen Idiome immer charakteristischer, es bildete sich eine idiomatisch instrumentale Schreibweise heraus, nach Nationen und Kunstgattungen gegliedert.

Bei der Untersuchung des Flötenrepertoires im Spätbarock erscheint uns in erster Linie die Entwicklung der Violinsprache der vorherigen zwei Jahrhunderte bestimmend. Andere als „alt“ geltende Instrumente wie die Viola da gamba oder die Laute, verfügten im 16. Jahrhundert bereits über ein herausgebildete, eigene Sprache, doch die Geige, jenes Instrument, das zu Beginn des Jahrhunderts erscheint, bietet den Experimenten noch breiten Raum. Ende des Jahrhunderts, am ersten Höhepunkt ihrer Popularität formuliert sich in Italien schon häufig jene bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts oft wiederholte Feststellung, daß die Aufgabe

des Instrumentalisten darin bestünde, die Singstimme möglichst vollkommen zu imitieren, und daß unter allen Instrumenten hierfür die Violine am geeignetsten sei. Dies bedeutet einerseits das instrumentale Vergegenwärtigen der Monodie, andererseits den instrumentalen Satz der vokalen Polyphonie, wo man die zu spielenden Stimmen den beteiligten Instrumenten entsprechend formte. Das Geigenspiel entwickelte sich jedoch stürmisch, und die Möglichkeit, die neuen und besonderen Effekte und Streichgänge außerordentlich schnell spielen zu können sowie die vielversprechenden Möglichkeiten des auf einem Instrument realisierbaren polyphonen Spiels trennen im Verlauf des 17. Jahrhunderts das Geigenspiel nach und nach von seinen ursprünglichen Wurzeln, es bildete sich jedoch eine nur für die Violine eigene, charakteristische Sprache – natürlich mit lokalen Dialekten – heraus. Dieser Prozeß, der vor allem mit den Namen C. B. Cima, D. Castello, G. B. Fontana, M. Uccellini, J. J. Walther und H. I. F. von Biber in Verbindung gebracht werden kann, erreichte seinen Höhepunkt in den 1700 in Rom publizierten Violinsonaten A. Corellis. Zwar schöpfte dieser nicht sämtlichen bekannten spieltechnischen Kunstgriffe seiner Epoche aus, – dies kann eher von den etwas früher entstandenen Geigenstücken Bibers gesagt werden – dennoch werden die für das eigene Instrument geschriebenen Werke des großen Komponisten und Geigenvirtuosen

wenigstens über ein halbes Jahrhundert hinweg sowohl im Hinblick auf die Komposition als auch die instrumentale Schreibweise zum Vorbild fast aller Komponisten. Andererseits erweckten sie in den Virtuosen anderer Instrumente nostalgische Gefühle gegenüber der Literatur der Geige als derzeit bereits vollkommenstes und wichtigstes Soloinstrument sowie ihrer speziellen Spielmöglichkeiten.

Im Grunde genommen ist es jene Nostalgie, die die aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammende Literatur der Querflöte kennzeichnet. Bei den Werken unserer Aufnahme kommt noch die spezifische Problematik der Solostücke ohne Begleitung hinzu. Die quer gehaltene Gattung der Flöte war zwar in den vorherigen Jahrhunderten, wie es viele Abbildungen, Instrumentenregister und Bemerkungen in der Literatur belegen, bekannt, dennoch hat es den Anschein, daß sie nicht zu den Soloinstrumenten gehörte, die ernst genommen wurden. Von den Darstellungen aus dem späten Mittelalter über die aus dem 16. Jahrhundert erhalten gebliebenen Instrumente bis hin zu den Beschreibungen aus dem 17. Jahrhundert blieb sie weitestgehend unverändert: Auf dem aus Holz gefertigten, aus einem Stück herausgedrehten zylindrischen Körper befinden sich ein kleiner Mundspalt und sechs Grifflöcher. Dieses System gewährleistete Spielmöglichkeiten innerhalb eines Tonumfangs von etwa 2 1/2 Oktaven, mit

ziemlich eingeschränktem Tonartengebrauch bei relativ geringer Lautstärke, was besonders in der unteren Oktave hinderlich war. Es ist kein Zufall, daß man die Flöte so in aus gleichartigen Instrumenten bestehenden Consort, gegebenenfalls in Kombination mit Laute und Gesang zum Einsatz brachte, sie im *colla parte*-Spiel bzw. bei solistischen Aufgaben wahrscheinlich um eine Oktave, Quinte oder Quarte höher transponiert spielte. Mitte des 17. Jahrhunderts, als neben der Violine auch der Posaune, dem Zink, dem Fagott, der Gambe, der Laute und den Tasteninstrumente durch die größten Instrumentalkomponisten der Epoche wie Fontana, G. Frescobaldi, Castello, B. Selma meisterhafte, virtuose Soloaufgaben zuteil werden, ist die Querflöte in den seltensten Fällen vorgeschrieben. In den eher pädagogischen, unbegleiteten *Soli A. Virgiliano's* ebenso wie in den heutzutage am ehesten in der Blockflöte-solo zu hörenden Variationen von J. van Eyck in dem „*Der fluyten lust-hof*“ wird sie jedoch eindeutig als mögliches Vortragsinstrument erwähnt. Von einer speziell auf dieses Instrument zugeschnittenen Schreibweise können wir aufgrund der bis zum Ende des 17. Jahrhunderts erhaltenen Beispiele jedoch nicht sprechen. Wer in jener Zeit auf diesem Instrument und nur auf diesem spielen konnte, hatte sich vermutlich in der Darbietung von Geigenstücken vermeht, der eingeschränkten Möglichkeiten der eingeschränkten Mög-



lichkeiten der Flöte entsprechend nach der Transkription deren.

In den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vollzog sich bezüglich des Baus von Blasinstrumenten in Frankreich eine wahrhaftige Revolution. Aufgrund der Arbeit *Hotteterres* und anderer durchlief die Querflöte die radikalste Veränderung ihrer Geschichte: Sie erhielt eine Klappe, die ursprünglich zylindrische Bohrung verjüngt sich vom Kopf des Instrumentes beginnend kontinuierlich, der Instrumentenkörper wurde in drei, nach ein bis zwei Jahrzehnten in vier Teile aufgetrennt. Infolgedessen wuchs zwar nicht der Tonumfang, das tiefe Register wurde aber brauchbarer, wird sogar Jahrzehnte lang zum wichtigsten Register überhaupt. Jede Tonart wurde spielbar, wenn auch nicht in gleichmäßiger Qualität, und in geringem Maße ließ sich die Flöte auch stimmen.

Durch das Wirken der ersten Generation von Flötenbauern, – komponisten und – interpreten wurde das neue Instrument außerordentlich populär, etwa zwanzig Jahre nach seiner Wiedergeburt auch im deutschen Sprachraum.

Um die Jahrhundertwende hatte das Instrumentalstück in Frankreich im wesentlichen die Bedeutung einer aus den bekannten Tanzätzen zusammengestellten Suite, selbst in der Musik für Tasteninstrumente strebte man nicht nach echter Polyphonie. Wenn man Versuche beim unbegleiteten Solospiel

unternahm, konnten als Quelle nur diese Tänze in Betracht kommen, was ohne harmonische Stütze kein befriedigendes Resultat zu bringen vermochte. Interessant ist jedoch der einzelne Versuch *Hotteterres*, der in einer seiner Sammlungen für Flöte solo aus den Arien und Liedern von populären Komponisten der vorherigen Generation einen Strauß zusammenstellte, wobei er auch den Text vermittelte. M. Blavet, ein hervorragender Komponist der Flötenliteratur seiner Epoche, unternimmt relativ erfolglose Versuche, die Flöte ohne Begleitung einzusetzen.

In Italien will das Publikum außer der Violine und den exzellentesten Geigenvirtuosen kaum etwas anderes hören – es ist eben die Heimat und die *Ära Corellis*, *Vivaldis* und *Veracinis*.

Es ist zu vermuten, daß der Gedanke, die Flöte als Soloinstrument einzusetzen – die Bläsererfahrungen aus Frankreich und die italienischen mit der Violine ausnutzend – am ehesten auf dem Boden deutscher Traditionen zu verwirklichen war. In dem 1766 für Sologeige verfaßten *Passacaglia* *Bibers*, des böhmischen Geigers im Salzburger Dienst, können wir aber tausende von Möglichkeiten dafür erkennen, wie man den sich von Takt zu Takt wiederholenden, immer gleichen Rahmen mit einem Instrument ausfüllen kann, das bei der Darstellung der Harmonie gegenüber der Orgel und dem Cembalo um vieles eingeschränkter ist.

J. P. Westhoff zitiert in seinen 1696 in Dresden herausgegebenen sechs Suiten für Geige solo mit unglaublicher Erfindungsgabe das polyphone Spiel von Organisten. Ähnliche Kunstgriffe werden beim Schreiben für Flöte Solo notwendig sein, doch dort ergibt sich nicht einmal die Möglichkeit für Doppelgriffe, im tiefen Register ist der Tonumfang um eine Quarte kleiner, und man muß auch auf einer Violine leicht, einer Flöte dagegen nur schwierig oder überhaupt nicht ausführbare Figureationen und Effekte verzichten. Solche sind zum Beispiel das schnelle Tremolo und Arpeggio.

J. J. Quantz, der beste Flötenspieler seiner Zeit, bedeutsamer Pädagoge, Theoretiker, Instrumentenbauer und Komponist, war über Jahrzehnte hinweg Flötenlehrer und Hofkomponist Friedrichs des Großen. An der Stelle des Verfassers steht sein Name auf einem qualitativ schwachen, sehr fehlerhaften, durch einen ungeübten Kopisten geschriebenen Manuskript, das in der Kopenhagener Königlichen Bibliothek aufbewahrt wird und das Werke für Flöte solo und einige Duette enthält. („*Fantasier og Preluder, 8 Capricer...*“). Bekannt ist daneben auch ein anderes von Quantz redigiertes oder geschriebenes Manuskript (*Solfeggi Pour La Flute Transversiere...*), in dem wir in einen Band geordnet kurze Details aus Flötenstücken von Komponisten unterschiedlicher Epochen finden, mit technischen Instruktionen versehen, wobei bei einigen

Auszügen auch der Autor vermerkt ist. So erscheint zum Beispiel Quantz als Urheber eines Ausschnitts, das mit einem Werk aus dem Band „*Fantasier...*“ übereinstimmt. Bei anderen Beispielen steht dagegen der Name Johann Martin Blockwitz, so auch bei jener Allemande, mit der ich jene Suite beginne, die ich aus den Tanzsätzen aus dem letzten Viertel des Bandes zusammenstellte. Es ist möglich, daß auch diese Sätze von Bockwitz vielleicht aber auch von Quantz oder einem anderen, unter Umständen französischem Komponisten stammen oder daß die einzelnen Sätze von unterschiedlichen Komponisten geschrieben wurden. Die Sätze repräsentieren auf alle Fälle jene Schreibweise gut, die auch J. S. Bach in seiner Partita verwandte. Besonders lohnend ist es, in den Allemanden von Quantz/Blockwitz bzw. Bach die Technik der Akkordbrechung zu beachten.

J. S. Bachs heutzutage als *Partita* bezeichnetes Solowerk blieb unter dem Titel „Solo pour la flute transversiere par J. S. Bach“ in einer zeitgenössischen handschriftlichen Kopie erhalten. Da „solo“ in der Zeit eher ein Ensemble aus Soloinstrument und Basso continuo bedeutete, könnte als Hypothese angenommen werden, daß das ursprüngliche Werk mit einer Begleitung versehen war. Doch diese und andere Zweifel um die Urheberschaft und die Instrumentenwahl ließen sich bisher noch nicht überzeugend klären. Das Werk stellt jedenfalls das repräsen-

tativste, für die Flöte geschriebene Solostück der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus den Köthener oder frühen Leipziger Jahre Bachs dar.

Aus den 12 *Solophantasien* Telemanns wählte ich für die vorliegende Aufnahme sechs aus. Die Serie, die mit 1732 datiert werden kann, blieb in Form eines qualitativ schlechten, zeitgenössischen Drucks erhalten. Obwohl auf der Titelseite „Fantasie per il Violino, senza Basso“ steht, ist Telemanns Name auf ihr nur mit Bleistift vermerkt, so steht es außer Zweifel, das es sich um zu seiner Zeit wohlbekannte Flötenphantasien des Komponisten handelt. Die kurzen, im einzelnen aus drei bis vier nicht scharf voneinander abgegrenzten Sätzen bestehenden Werke tragen die typischen Merkmale des besonders guten Telemannschen Instrumentation-gefühls: die zumeist aus der Schreibweise für Geige übernommenen, für die Flöte aber meisterlich eingesetzten Arten der Akkordbrechung, die das Gefühl der Polyphonie vermittelnden Kunstkniffe wie zum Beispiel im „Fugato“ der d-Moll-Phantasie, das Erwecken einer Illusion vom Bestehen der Harmonie trotz der einstimmigen Notierung der Tanzsätze, die instrumentennahe Wahl der Tonart. In den einzelnen, mit italienischen Kunstworten (Grave, Adagio, Andante, Allegro usw.) gekennzeichneten Sätzen gewinnen wir einen Überblick über fast alle wichtigen Satztypen und -formen der Periode: Präludium, Toccata und Fuge, Franzö-

sische Ouvertüre, Rondo, französische und italienische Tanzsätze.

Die *Solosonate* C. Ph. E. Bachs (Sonata per il Flauto traverso senza Basso ...) entstand im Jahre 1747 und erschien 1763 im „Musicalisches Mancherley“, jener auch durch C. Ph. E. Bach betreuten Musikzeitschrift, in der außer ihm auch andere bedeutende Komponisten wie zum Beispiel Kirnberger kurzatmigere Stücke publizierten. Auch dieses Werk folgt der zu jener Zeit in Berlin populären Satzordnung langsam – schnell – schnell. Eher als über das Solo J. S. Bachs kann über dieses Stück ausgesagt werden, daß es die äußersten Grenzen der Möglichkeiten des Instruments spannt. (Eigenartigerweise stehen beide bedeutsamen Stücke in a-Moll.) Schnelle dynamische Wechsel vom zu jener Zeit noch nicht häufig vorgeschrieben *pp* bis zum *ff*, unangenehme Sprünge, die vorgeschriebene Bindung zueinander entferntest liegender Töne. All dies im Zeichen des durch den Komponisten meisterlich betriebenen sogenannten „empfindsamen Stils“, definitiv inhaltslosen, dennoch diese hervorruhenden, theatralischen und deklamativen Stil.

Das *Menuett* von J. C. Fischer (1733–1800) vertritt mit den damit verbundenen Variationen das andere Extrem, eines der typischen Beispiele dafür, die in seiner Epoche bereits von Mailand bis London überall als fortschrittlicher gehaltenen rein cantabilen, ausgewogenen, symmetrischen Formen in den

Vordergrund zu bringen und den Kontrapunkt zu verwerfen. Fischer war ein bekannter reisender Oboenvirtuose der Epoche und einer der ständigen Mitwirkenden der Bach-Abel-Konzerte in London. Der zehnjährige Mozart hört sein Spiel in Holland, vielleicht auch gerade jenes kurze decharme-Stück, denn im Jahre 1774 schrieb er darüber auf jeden Fall in Salzburg Klaviervariationen (KV 189/a/179).

In diesem neuen, der harmonischen Grundlage und den Kontrapunkt entbehrenden Stil ist es bereits schwieriger, für eine einzige Flöte ohne Begleitung zu komponieren. So ist es kein Zufall, daß dahingehende Versuche für sehr lange Zeit nicht mehr an der Tagesordnung waren...

*Benedek Csalog*

Übersetzung: *Andreas Neutsch*

**Benedek Csalog** wurde 1965 in Budapest geboren, wo er Klavier, Flöte und Querflöte lernte. Im Alter von 16 Jahren begann er Barockflöte zu spielen. Er ist Mitbegründer des Ensembles *Concerto Armonico*. Nachdem er das Diplom als Flötist erlangt hatte, setzte er seine Studien bei Berhold Kuijken in Den Haag fort, wo er im Fach Blockflöte 1991 ein weiteres Diplom erwarb. – Seit 1987 tritt er sowohl als Solist als auch als quasi auf der ganzen Welt, so auch in den meisten Ländern Europas auf. Er war Teilnehmer bedeutender Festivals so zum Beispiel am Holland-Festival oder an der „Innsbrucker Festwoche alter Musik“. 1995 gewann er den Internationalen Wettbewerb der Barockflötisten, der zum ersten Male in Orlando (USA) veranstaltet wurde. 1996 erzielte er als Begleiter von *Léon Berben* den ersten Preis beim „Internationalen Wettbewerb alter Musik“ in Brugge. Gegenwärtig unterrichtet er an der Leipziger Musikakademie Barockflöte und Kammermusik, regelmäßig gibt er Kurse in Deutschland, Ungarn, der Schweiz und in Brasilien.

A manapság sokszor hangoztatott tétel, miszerint a későreneszánsz és barokk kor hangszeres zenéjének előadásában a hangszer-váltás – ha egyáltalán elő van írva – másodrangú fontosságú, és hogy a különféle hangszerek egymással szabadon felcserélhetőek, meglehetősen egyoldalú, bár nem nélkülöz minden alapot. Emellett azonban egy ellentétes tendencia is mind fontosabb lesz: a XVI. sz. végétől kezdve a hangszerek fejlődésével és a játéktechnika rendkívüli differenciálódásával párhuzamosan a hangszer-specifikus idiómák karakteresebbé válása, idiomatikus hangszeres írásmód kialakulása, ezen belül nemzetekre és műfajokra tagozódva.

A későbarokk fuvolarepertoárjának vizsgálatakor elsősorban az azt megelőző kb. két évszázad hegedű-nyelv alakulása tűnik meghatározónak. Más, „réginek” számító hangszerek, mint a viola da gamba és a lant, a XVI. században már rendelkeztek kialakult, saját nyelvvel, de a század elején megjelenő új hangszer, a hegedű még tág teret ad a kísérleteknek. A század végén Itáliában, népszerűségének első csúcspontján már gyakran fogalmazódik meg az a XVIII. sz. közepéig gyakran ismételt megállapítás, hogy a hangszerjátékos feladata az énekhang minél tökéletesebb utánzása, és minden hangszer közül erre talán a hegedű a legalkalmasabb. Ez egyfelől a monódia hangszeres megjelenítését, másrészt a vokális polifónia hangszeres letétét jelentette,

ahol a résztvevő hangszereknek megfelelően formálták a játszandó szólamokat. A hegedűjáték viszont rohamosan fejlődik, és az új, különleges effektusok és vonásnemek, passzázások rendkívül gyors eljátszásának lehetősége, valamint az egy hangszeren megvalósítható polifon játék lehetőségének igérete a XVII. sz. folyamán lassan elszakítják a hegedűjátékot az eredeti gyökerektől, kialakul viszont egy csak a hegedűre jellemző saját nyelv, természetesen helyi dialektusokkal. Ez a nagyjából G. B. Cima, B. Marini, C. Farina, D. Castello, G. B. Fontana, M. Uccellini, J. J. Walther, H. I. F. von Biber nevével jellemezhető folyamat A. Corelli 1700-ban Rómában kiadott hegedűszonátaiban csúcsoadik ki. Bár nem használja ki korának minden ismert játéktechnikai fogását (ez inkább elmondható mondjuk Biber valamivel korábbi hegedűműveiről), mégis a nagy szerző és hegedűs saját hangszerére írt művei legalább fél évszázadon keresztül majd minden szerző példaképei lesznek mind a kompozíció, mind a hangszeres írásmód tekintetében, másrészt más hangszerek művelőiben nosztalgikus érzéseket ébresztenek a hegedű, az ekkorra már legtökéletesebb, legfontosabb szólóhangszer irodalma és sajátos játéklehetőségei iránt.

Alapvetően ez a nosztalgia jellemzi a harántfuvola XVIII. sz. első feléből való irodalmát. A felvételünkön szereplő művek esetében ehhez hozzájön a kísérlet nélküli szólóművek speciális problematikája is.

A fuvola harántírányban tartott válfaja bár ismert volt az ezt megelőző évszázadokban, amint ezt sok ábrázolás, hangszerlajstrom és irodalmi említés igazolja, mégis úgy tűnik, nem tartozott az igazán komolyan vett szólóhangszerek közé. A későközépkori ábrázolásoktól kezdve a XVI. századi fennmaradt hangszereken keresztül a XVII. századi leírásokig nagyjából változatlan: a fából készült, egy darabból kiesztergált cilindrikus testen egy kisméretű befúvónyílás és hat hanglyuk van. Ez a rendszer kb. két és fél oktáv hangterjedelemben biztosított játéklehetséget, meglehetősen korlátozott hangnemhasználatlal viszonylag kis hangerő mellett, ami különösen az alsó oktávban jelentett gátló tényezőt. Nem véletlen, hogy a fuvolát így elsősorban egynemű consortban, esetleg lant-ének kombinációjával használták, colla parte játékban, ill. szolisztikusabb feladatoknál valószínűleg oktávval, kvinttel, kvarttal magasabbra transzponálva játszották. A XVII. sz. közepén, amikor a hegedűn kívül a harsona, a cink, a fagott, a gamba, a lant és a billentyűsök remek, virtuóz szólófeladatokat kaptak a kor legnagyobb hangszeres szerzőitől, mint Fontana, G. Frescobaldi, Castello, B. Selma, addig a harántfuvolát a legritkább esetben írják elő. A Virgiliano inkább csak pedagógiai célú kíséret nélküli szólóiban és J. van Eyck (1589–1657) variációs sorozatában, a manapság inkább csak szóló-furulyán hallható „Der flyuten lusthof”-jában viszont egyértelműen meg van

említve mint lehetséges előadó hangszer. Speciálisan a hangszerre szabott írásmódról a XVII. század végéig fennmaradt példák alapján azonban nem beszélhetünk. Aki tudott ezen a hangszeren játszani ebben az időben, és csak ezen, az feltehetőleg megpróbálkozott hegedűművek előadásával, vagyis azoknak a fuvola korlátozott lehetőségeihez való alakításával.

A XVII. század utolsó évtizedében a fúvós hangszerek építésében valószínűleg forradalom zajlott le Franciaországban. Hotteterre és társai munkája nyomán a harántfuvola története során legradikálisabb változásokon ment keresztül: egy billentyű került rá, az eddigi hengeres furat a hangszer fejtől kezdve folyamatosan szűkülő, a hangszerestet három, majd egy-két évtized múlva négy részre vágták. Mindezek eredményeképpen hangterjedelme ha nem is nőtt meg, de a mély regiszter használhatóbb, sőt ez lesz évtizedekig a legfontosabb regiszter. Minden hangnem játszható – ha nem is egyenletes minőségben – és kismértékben hangolhatóvá lett. Az első fuvolakészítő-komponista-fuvolajátékos generáció nyomán rendkívül népszerű az új hangszer, mintegy húsz évvel újjászületése után már német területen is. A század fordulóján Franciaországban a hangszeres mű lényegében az ismert táncételekből összeállított suite-et jelentette, még billentyűs zenében sem törekedtek igazi polifóniára. Így ha megpróbálkoztak kíséret nélküli szólójátékkal, forrásként csak ezek a

táncok jöhetnek számításba, ami harmóniai támasz nélkül nem adhatott kielégítő eredményt. Érdekes viszont Hotteterre egyedi kísérlete, aki egyik gyűjteményében az öt megelőző generáció népszerű szerzőinek áriáiból, dalaiból állít össze szólófuvolára egy csokorra valót, a szöveget is közölve. M. Blavet, aki korának kiváló fuvolás-szerzője volt, meglehetősen sikertelenül próbálkozik a fuvola kíséret nélküli alkalmazásával. Itáliában ezidőtájt a hegedűn és a jobb-nál-jobb hegedűvirtuózoknál kívül mást nem is nagyon akar hallgatni a közönség – ez Corelli, Vivaldi, Veracini hazája és kora.

Úgy tűnik, hogy a fuvola szólóhangszerként való alkalmazásának ötlete a német hagyományok talaján volt leginkább megvalósítható, felhasználva a francia fúvós és itáliai hegedűs tapasztalatokat. Biber, a salzburgi szolgálatban állott cseh hegedűs 1676-ban szólóhegedűre írt passacagliájában ezernyi módot láthatunk arra, hogyan lehet a lehető legváltozatosabban kitölteni az ütemenként ismétlődő, mindig azonos keretet egy olyan hangszeren, ami a harmónia megjelenítésében az orgonánál és csembalónál jóval korlátozottabb. J. P. Westhoff pedig 1696-ban Drezdában kiadott 6 szólóhegedű-szvitjében orgonisták polifon játékát idézi hihetetlen leleményességgel. Hasonló trükkökre lesz szükség a szólófuvolára való íráskor, csak ott még kettősfogásokra sem nyílik lehetőség, a mély regiszterben a hangterjedelem egy kvarttal kisebb, és néhány – hegedűn köny-

nyen, míg fuvolán egyáltalán nem vagy csak nehezkésen kivitelezhető – figurációról, ill. effektusról is le kell mondani, ilyen például a gyors tremoló és arpeggio.

J. J. Quantz korának legnagyobb fuvolása, jelentős pedagógus, elméletíró, hangszerkészítő és komponista, Nagy Frigyes fuvola-tanára és udvari zeneszerzője volt évtizedeken keresztül. Az ő neve áll szerzőként a koppenhágai Királyi Könyvtárban őrzött szólófuvolaműveket és néhány duettet tartalmazó gyenge minőségű, hibákkal teli, gyakorlatlan másoló által írt kéziraton („Fantasier og Preluder, 8 Capricer...”). Ismeretes emellett egy másik, Quantz által szerkesztett vagy írt kézirat is („Solfeggi Pour La Flute Traversiere...”), ahol egy kötetbe rendezve rövid részleteket találunk különböző korabeli szerzők fuvolaműveiből, technikai instrukciókkal ellátva, néhány szemelvényénél a szerzőt is megjelölve. Így például Quantz szerepel az egyik olyan részlet szerzőjeként, mely megegyezik a „Fantasier...” kötetbe rendezett egyik művel. Más példánál viszont Johann Martin Blockwitz neve áll, így annál az Allemandénál is, amivel azt a szvitet indítom, amit a kötet utolsó negyedében szereplő táncételekből állítottam össze. Lehet, hogy a többi tételt is Blockwitz írta, lehet, hogy Quantz vagy más, esetleg francia szerző, akár mindegyik tételt más és más. A tételek mindenképpen jól reprezentálják azt az írásmódot, amit J. S. Bach is alkalmaz Partitájában, különösen érdemes

az akkordtörések hasonló technikáját megfigyelni a Quantz/Blockwitz, ill. Bach Allemandében.

J. S. Bach manapság „Partitának” hívott szólóműve korabeli kéziratos másolatban maradt fenn, „Solo pour la flute traversiere par J. S. Bach” címmel. Bár a „solo” a korban inkább szólóhangszer és basso continuo együttesét jelentette, így felmerülhet hipotézisként, hogy az eredeti mű esetleg kísérettel volt ellátva. Ezt, és más kételyeket a szerzőséggel és a hangszerválasztással kapcsolatban még nem sikerült meggyőzően bizonyítani. A mű mindenképpen a XVIII. század első felének legreprezentatívabb fuvolára írt szólóműve, valószínűleg Bachnak kötheni vagy korai lipcsei éveiből.

Telemann 12 Szólófantáziájából hatot válogattam a jelen felvételre. Az 1732-re datálható sorozat egy rossz minőségű korabeli nyomtatvány formájában maradt fenn. Bár a címlapon „Fantasie per il Violino, senza Basso” áll, Telemann neve csak ceruzával van rávezetve, nem kétséges, hogy a szerzőnek korában jól ismert fuvolafantáziáiról van szó. A rövid, darabonként 3-4 nem élesen elhatárolt tételből álló művek magukon viselik Telemann különösen jó hangszeres érzékének jellemző jegyeit: a jórészt hegedű-írásmódból átvett, de a fuvolára mesterien alkalmazott akkordtörési módokat, a polifónia érzetét keltő trükköket, mint pl. a d-moll Fantázia „Fugato”-jában, a táncételek egyszólamú lejegyzése ellenére harmó-

nia jelenlétének illúziókeltését, a hangszereszerű hangnemválasztásokat. Az egyes, olasz műszavakkal (Grave, Adagio, Andante, Allegro stb.) jelzett tételekben áttekintést kapunk a kor majd minden fontos hangszeres tételtípusáról, formájáról: Preludium, Toccat a és Fuga, Francia nyitány, Rondó, francia és olasz táncételek.

C. Ph. E. Bach szólószonátája (Sonata per il Flauto traverso solo senza Basso...) 1747-ben íródott és a „Musicalisches Mancherley”-ben, ebben a C. Ph. E. Bach által is gondozott zenei folyóiratban jelent meg 1763-ban, ahol rajta kívül más jelentős szerzők is, mint pl. Kirnberger publikáltak rövidebb lélegzetű darabokat. Ez a mű is a Berlinben akkoriban kedvelt lassú-gyors-gyors tételrendet követi. A darabról inkább el lehet mondani, mint J. S. Bach szólójáról (érdekes módon mindkét jelentős darab a-mollban van), hogy a hangszer lehetőségeinek végső határait feszegeti. Gyors dinamikai váltások a korban még nem gyakran előrt pp-tól ff-ig, kényelmetlen ugrások, egymástól távol eső hangok előírt kötése. Mindez a szerző által mesterien művelt ún. „empfindsamer Stil”-nek jegyében, ebben a rendkívül expresszív, szöveg és meghatározható tartalom nélküli, mégis azt megidéző, teátrális, deklamatív stílusban.

J. C. Fischer (1733–1800) *Menüettje* a hozzá fűzött variációkkal a másik végletet képviseli, a korban már Milánótól Londonig mindenhol haladóbbnak tartott tiszta *cantabile*, kiegyensúlyozott, szimmetrikus formák elő-



térbe helyezésének, az ellenpont elvetésének egyik tipikus példája. Fischer a kor ismert utazó oboa-virtuóza, a Bach–Abel koncertek egyik állandó közreműködője Londonban. Mozart 1766-ban, tízéves korában hallja játékát Hollandiában, talán éppen ezt a rövid de charme-os művet is, 1774-ben Salzburgban mindenesetre zongoravariációkat ír rá (K. 189a/179).

Ebben az új, harmóniai alaptól, ellenponttól megfosztott stílusban már nehezebb egyetlen fuvolára kíséret nélkül komponálni, nem véletlen, hogy az ezzel való kísérletezés nagyon hosszú időre lekerül a napirendről...

*Csalog Benedek*

**Csalog Benedek** 1965-ben Budapesten született, ahol zongorát, furulyát és fuvolát tanult. Tizenhat évesen kezdett barokk fuvolán játszani. A Concerto Armonico Budapest egyik alapítója. Fuvola diplomája megszerzése után Berthold Kuijkennél tanult Hágában, ahol barokk fuvolából szerzett újabb diplomát 1991-ben. 1987 óta szólistaként és kamarazenészként is fellép szerte a világon, így a legtöbb európai országban is. Jelentős fesztiválokra vett részt, mint a Holland Fesztivál vagy az innsbrucki Régizenei Ünnepi Hetek. 1995-ben megnyerte a Barokk Fuvolisták Nemzetközi Versenyét, amelyet első alkalommal rendeztek meg Orlandóban (USA), 1996-ban pedig a brugge-i Nemzetközi Régizene Verseny első díját nyerte el, kísérelőként Léon Berbennel. Jelenleg a lipcsei zeneakadémián tanít barokk fuvolát és kamarazenét, rendszeresen tart kurzusokat Németországban, Magyarországon, Svájcban és Brazíliában.





Recording Producer: Katalin Pusztási

Balance Engineer: László Csintalan

Recorded in the Unitary Church at Hőgyes Endre utca in Budapest on 21–25 April, 1997

Front cover: Painting by Mendrick Terbrugghen (1621), in Kassel

Photo: Sándor Benkő

Design: Marianne Szilasi

© 1997 HUNGAROTON CLASSIC LTD.

CD is manufactured by Sony DADC in Austria





Works by German Composers for Solo Flute

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681–1767)

- |   |                                 |       |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | Fantasia in D major No 7        | 5'16" |
| 2 | Fantasia in D minor No 6        | 4'23" |
| 3 | Fantasia in E minor No 8        | 4'26" |
| 4 | Fantasia in F-sharp minor No 10 | 5'52" |
| 5 | Fantasia in G minor No 12       | 5'12" |
| 6 | Fantasia in G major No 11       | 3'41" |

7–11 JOHANN JOACHIM QUANTZ: Suite for Flute Solo 11'36"

12–15 JOHANN SEBASTIAN BACH: Partita in A minor 13'38"

16–18 CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Sonata in A minor 11'42"

19 JOHANN CHRISTIAN FISCHER: Menuet with Variations 6'41"

Total time: 73'17"

BENEDEK CSALOG

Baroque flute

Instrument: Rudolf Tutz, Innsbruck 1993

G. A. Rottenburgh, Bruxelles after 1745 cca

Notes in English  
Présentation en français  
Deutsche Notizen  
Magyar nyelvű ismertetővel



© 1997 HUNGAROTON CLASSIC LTD.