

## Toelichting onderzoek Tomma Wessel en Shila Anaraki Twaalf fantasieën van Georg Philipp Telemann

Dit document bevat onze vertrekpunten om klank- en bewegingsmateriaal in te duiken. Een kleine hulp bij het lezen: We geven voor elk aandachtspunt (geen volledige, maar) voor ons relevante informatie over de twaalf fantasieën. **Daarop volgt onze specifieke omgang ermee in het vet gemarkeerd.**

Een korte kennismaking met de twaalf fantasieën van Georg Philipp Telemann

De twaalf fantasieën van Telemann voor fluit solo (ca.1732) zijn oorspronkelijk voor traverso geschreven, maar worden ook vaak op blokfluit uitgevoerd. De enige bron is de door Telemann zelf geredigeerde eerste uitgave die in de bibliotheek van het Brusselse conservatorium bewaard wordt.

een link naar de eerste druk:

[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP32138-PMLP54405-Telemann\\_12\\_Fantasias\\_for\\_Traversiere.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP32138-PMLP54405-Telemann_12_Fantasias_for_Traversiere.pdf)

een link naar een moderne uitgave (met maatsijfers):

<http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/7/78/IMSLP96616-PMLP54405-214711-Telemann-12-Fantasias-Sheet-Music.pdf>

In de schaarse barokke literatuur voor fluit solo vormen Telemanns fantasieën een schakel tussen de partita in a van J.S.Bach (rond 1720) en de moderne tegenpool ervan, de sonate van C.Ph.E.Bach (1747, eveneens in a). Tussen die beide composities vond een stilistisch ingrijpende ommezwaai plaats. Telemanns fantasieën worden net tussen die twee in gecomponeerd. Ze wortelen stilistisch in de barok, maar sommige delen wijzen zowel formeel als inhoudelijk ook al vooruit naar de *empfindsame Stil* van C.Ph.E.Bach.

In de fantasieën gebruikt Telemann zowat alle barokke instrumentale vormen in miniatuurversie. We vinden kerksonates (bv. fantasie nr.2), sonates in stretta-vorm (bv. nr.4), suite-achtige opeenvolgingen van dansen (nr.9), maar ook vrijere improvisatorische stukken (bv. nr.1). Telemann gebruikt de vormen vaak op een speelse manier. Hij houdt zich niet slaafs aan de schema's en brengt de vormen zo soms naar de rand van hun opheffing.

### Cyclische opbouw

De twaalf fantasieën zijn als cyclus gecomponeerd. Dit kan je o.a. zien aan de opeenvolging van toonaarden:

- nr.1 in A
- nr.2 in a
- nr.3 in h
- nr.4 in B
- nr.5 in C
- nr.6 in d
- nr.7 in D
- nr.8 in e
- nr.9 in E
- nr.10 in fis
- nr.11 in G
- nr.12 in g

**Wij zullen in ons onderzoek rekening houden met de cyclische opbouw en de opeenvolging van de toonaarden. Daaruit volgt niet noodzakelijk dat we alle twaalf fantasieën achtereenvolgend zullen gebruiken. We zullen wel trachten om verbanden te leggen tussen de verschillende stukken en om tot een cyclisch geheel te komen. Wanneer de toonaarden wijzigen door de gebruikte blokfluiten, kunnen op die manier ook nieuwe verbanden ontstaan.**

### Dansen

Dansen of dansachtige delen nemen in de fantasieën een belangrijke plaats in: men kan tot negentien dansen in de twaalf fantasieën vinden. Sowieso eindigt elke van de fantasieën met een dans. Ook hier gaat Telemann dikwijls vrijer en speelser te werk dan men van vastliggende danstypes zou verwachten en hij vervreemdt zo het oorspronkelijke karakter van de anders zo gestandaardiseerde dansvormen.

Het frequente gebruik van dansen in de muziek is een aanzet voor ons om een concrete relatie of wisselwerking tussen de twaalf fantasieën en beweging te ontwikkelen. Deze barokke dansen zijn dan ook inspiratiebronnen voor het bewegingsmateriaal. We zullen bijvoorbeeld het vloerpatroon van een dans overnemen en het bijvoorbeeld omzetten in een patroon in het bovenlichaam. We zullen ook ermee experimenteren om toonaarden en figuren abstracte of ruimtelijke eigenschappen toe schrijven. Het bewegende lichaam zal binnen een kleine radius ageren om altijd een relatie te houden tot het instrument. Als de afstand vergroot, vergroot ook het spanningsveld tussen de twee. Laat het bewegende lichaam toch de ruimtelijke relatie met het instrument en de muzikante los, moet dat een heel bewuste keuze zijn die de individualisering van beweging en klank wil onderstrepen. We laten ons ook inspireren door alledaagse handelingen. Het juiste bewegingsmateriaal te vinden is een van de belangrijke opdrachten binnen het onderzoek. Voor een groot deel laten we ons inspireren door de Affectenleer. Hierover meer onder: Barokke Affectenleer en karakteristieken.

#### De blokfluit

Telemann gebruikt vooral toonaarden die goed speelbaar zijn op de barokke fluit. Minder voor de hand liggende toonaarden gebruikt hij nog wel (zoals E of fis), maar problematische zoals bv. F omzigt hij handig. Grote en kleine terters toonaarden wisselen elkaar meestal af.

**Voor de uitvoering op blokfluit zijn er verschillende mogelijkheden: je kan de befaamde kleine terters-transpositie toepassen en de fantasieën op altblokfluit spelen of ervoor kiezen om de originele toonaard te behouden en ze op een voiceflute uitvoeren. Uiteraard zijn een combinatie van beide mogelijkheden of zelfs verder van de originele toonhoogte verwijderde instrumenten uit de blokfluitfamilie mogelijk. In alle gevallen hoeft men aan de originele partituur verder niet te raken omdat de tessituur van de traverso en blokfluit overeenkomen.**

#### Meerstemmigheid

In de fantasieën vinden we dikwijls schijnpolyfonie terug, zoals die ook in andere barokke composities voor een in oorsprong monodisch instrument gebruikt wordt, bv. in de solowerken van J.S.Bach voor fluit, viool of cello. Telemann gebruikt verschillende manieren om meerstemmigheid te simuleren. Zo worden akkoorden gebroken, er wordt een tweede melodiestem erbij gecomponeerd of soms zelfs nog een derde stem, die als basstem fungeert. Zo ontstaan heuse fuga-achtige delen.

**De fluit leent zich bijzonder goed tot al deze technieken door haar grote wendbaarheid en haar vermogen om verschillende lijnen met gevarieerde articulatie duidelijk te maken. Maar ook de dans kan deze complexiteit nog verder helpen verduidelijken: wanneer een thema eerst op een eenvoudige manier wordt voorgesteld, maar later door de meerstemmigheid moeilijker herkenbaar is, kan de beweging de onderliggende figuur zichtbaar maken. Ook zou de akoestische vluchtigheid door de visuele ondersteuning helderder en concreter kunnen worden.**

#### Barokke Affectenleer en karakteristieken

Voor de keuze van het bewegingsmateriaal laten we ons ook inspireren door de barokke affectenleer. De affectenleer gaat terug op de Griekse oudheid. Volgens deze theorie kunnen affecten zoals vreugde, treurnis of woede muzikaal worden uitgedrukt en kunnen ze door de muziek ook bij de luisteraar worden opgeroepen. Vooral in de barok wordt deze affectenleer bestudeerd. Ze is verwoven met de retorica omdat men aanneemt dat muziek en taal een gemeenschappelijke basis hebben. Verscheidene muzikanten hebben over de affectenleer geschreven, zoals bijvoorbeeld Michael Praetorius, Johann Mattheson en Friedrich Wilhelm Marpurg. Descartes beschreef zes basisaffecten: joie, haine, amour, tristesse, désir en admiration.

In de barokmuziek komen bepaalde affecten overeen met bepaalde muzikale figuren (een sprong naar boven drukt daadkracht uit, een chromatisch dalende lijn vertwijfeling etc.). De componist wou niet zijn eigen gevoelens omzetten, maar probeerde om op een kunstige manier de desbetreffende affecten bij de luisteraar op te roepen. Natuurlijk speelt de uitvoerder bij de overdracht van die affecten ook een grote rol. De leer van de muzikale figuren toont aan welke compositorische middelen voor welke affecten gebruikt kunnen worden. Nauw hierbij verbonden zijn ook de eigenschappen die aan bepaalde toonaarden worden toegeschreven. Deels berusten ze op fysische gegevens (bijvoorbeeld het verschil tussen een grote en een kleine tertstoonard), deels zijn ze subjectief - zelfs schrijvers uit dezelfde tijd spreken elkaar soms tegen. Zo klinkt do groot volgens Rameau vreugdig en onderhoudend, terwijl het voor Charpentier ook de vechtlust kan uitdrukken. La klein heeft alleen voor Mattheson iets slaapverwekkends, maar andere componisten omschrijven het als zacht en klagend. Ook aan de barokke danstypes worden bepaalde karakteristieken toegeschreven. Een allemande moet iets betrouwbaars en geruststellends uitstralen, een sarabande mag dan weer majestueus en prachtig zijn, een gigue levendig, een passepied lichtzinnig en onrustig.

De Britse danser en choreograaf John Weaver deed in het achttiende eeuw een poging om een affectenleer voor de dans te ontwikkelen. Hij volgde hiervoor deels het model van de Romeinse pantomime. De twaalf fantasieën zijn in een tijdsgeest geschreven waarin de behoefte ontstond het uitdrukken of oproepen van emoties door muziek en dans in een objectieve code met handleiding te

gieten. De Affektenleer werd destijds echter noch in de muziek, noch in de dans tot in detail beschreven. Voor de realisatie van deze esthetische theorie werden belangrijke beslissingen overgelaten aan de componist, choreograaf en uiteindelijk ook de uitvoerders.

**We laten ons inspireren door deze leer en passen de affekten, eigenschappen en karakteristieken op een hedendaagse manier toe op bewegingsmateriaal. We doen hiervoor beroep op Laban Movement Analysis (LMA). In een onderzoek gepubliceerd in Emotion Science, onderdeel van het tijdschrift Frontiers in Psychology, hebben onderzoekers bewegingen met LMA op hun karakteristieken onderzocht. In deze studie worden bewegingskwaliteiten (richting, dynamiek, vorm, tempo etc) op hun versterking van de primaire emoties woede, angst, blijheid, en droefheid getest en geanalyseerd. We willen de beschreven bewegingskwaliteiten bestuderen en deze toepassen op de dansen die bij de verschillende fantasieën horen. Het onderzoek moet er voor een deel voor dienen te begrijpen hoe we de kwaliteiten van de stukken een mogelijke lichamelijke uitdrukking kunnen toewijzen. Misschien kunnen we op die manier de Affectenleer een nieuwe invulling geven.**

#### Andere algemene onderzoeksvragen

**Kunnen gehele partituren enkel door beweging geïnterpreteerd worden?**

**Hoe kunnen we zinvol en sterk met stiltes werken?**

**Kan beweging voorbereiden op wat later gehoord wordt of kan de beweging klank in het hoofd van de toeschouwer verder laten klinken in de stilte?**

**Is het interessant om met verschillende types blokfluit te werken?**

**En kunnen we die zinvol in de ruimte verdelen?**

**Hoe verandert dan de relatie danser/muzikant en beweging/klank?**

**Meer algemeen willen we bekijken of de structuur van een bepaalde fantasie als structuur voor de hele avond kan omgezet worden en of de toonsoort van de verschillende stukken de volgorde ervan kan bepalen.**

#### De stukken apart bekeken

**Hieronder enkele eerste ideeën die een concreter inzicht moeten geven hoe we via het samenspel van beweging en klank in de structuur willen ingrijpen. Hiervan is nog niets uitgetest of verdiept. Dit is dan ook een niet-exhaustieve lijst die zal dienen als startpunt voor een hopelijk inspirerende zoektocht met de materie:**

#### Fantasie 1

dans:

Menuett (deel 2 'Allegro': vrije omgang met de structuur)

In deze partituur neemt Telemann een loopje met de anders zo regelmatige menuettstructuur van groepen van telkens vier maten. Na een onschuldige inleiding van idd de verwachte vier maten laat hij de volgende groep al een maat te vroeg stoppen. Daarop volgend herneemt Telemann in de derde maat de eerste maat, maar de verwachte herhaling van de tweede maat komt er niet. Het publiek wordt dus twee keer op het verkeerde been gezet. In plaats van de verwachte maatgroepering van 4 + 4 + 4 krijgen we 4 + 3 + 3, waarbij 3 dus telkens te lezen - en te horen - is als 4 - 1. De 2de en 3de groep van maten wordt dus telkens abrupt afgebroken.

**We willen bekijken of en hoe het interessant kan zijn dit gegeven letterlijk naar synchroon bewegende dansfiguren te vertalen, bv. door een sluitende figuur te gebruiken, die dan net niet kan sluiten.**

#### Fantasie 2

dans:

Bourrée (Allegro)

**De draaiende figuren in de muziek kunnen overgenomen en verdergezet worden door de beweging terwijl de muziek de partituur verder volgt en de draaiende figuren verlaat.**

#### Fantasie 3

meerstemmigheid:

akkoorden worden gebroken (Largo, maten 1 en 2, 18 tot 21)

bij het thema wordt een tegenbeweging erbij gecomponeerd (Vivace, maat 8)

dans:

Gigue van de typus van de sonata da camera (Allegro)

Fantasia nr 4

meerstemmigheid:  
gebroken meerstemmig met grote intervallen en sprongen naar onverwachte toonaarden (Andante)

dans:  
gavotte-achtig (Presto)

Fantasia 5

dans:  
Sarabande (Largo-delen)  
Gigue in fugato- en/of variatievorm (Allegro)

**Hier zou het principe van de beweging van het thema (maten 1 tot 3) één op één overgenomen kunnen worden van de beweging. Of kan een visueel contrapunt volgens het principe van het fugaschema gechoreografeerd worden?**

Fantasia 6

dans:  
Rondeau met de vorm ABACBA (Spirituoso)

**Dit zou een dialoog tussen beweging en klank kunnen zijn die strikt de partituur volgt. De dans zou het Rondeau ook visueel verder kunnen zetten.**

Fantasia 7

dans:  
Rondeau (Presto)

Fantasia 8

dans:  
allemande-achtig (Largo)  
Gigue van de typus van de sonata da chiesa (Spirituoso)  
Passepied (Allegro)

Fantasia 9

dans:  
sarabande-achtig (Affettuoso)  
Bourrée (Vivace)

Fantasia nr 10

dans:  
Courante (A tempo giusto)

meerstemmigheid:  
twee bovenstemmen en een baslijn (driestemmigheid, A tempo giusto, maat 13)

**Dat kan door articulatie en beweging duidelijk gemaakt worden**

meerstemmigheid:  
Presto

**Zou in een extreem tempo bewust karikaturaal kunnen worden.**

dans:  
Menuett (Moderato: volgt het menuett-schema)

**Kunnen we iets doen met het harmonisch ritme? En wat kunnen we doen met de gelijkmatige structuren in dit stuk?**

Fantasia nr 11

dans:  
volks, Weller of Ländler (deel 2)

Fantasia nr 12

meerstemmigheid:  
de bovenstem keert steeds terug naar een orgelpunt (Allegro, maten 16 en 17)  
delen van een motief worden sequensachtig tweestemmig voortgezet (Allegro, maten 44 en volgende)

**Dat kan door articulatie en beweging duidelijk gemaakt worden**