

TELEMANN

Neun Sonaten

für zwei Traversflöten ohne Generalbass

Nine Sonatas

for two Transverse Flutes without Figured Bass

TWV 40:141–149

Herausgegeben von / Edited by
Ralph-Jürgen Reipsch

Erstausgabe / First Edition



SING-AKADEMIE
ZU BERLIN

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 5888

VORWORT

Georg Philipp Telemanns (1681–1767) Kompositionen für die Flûte traversière sind unmittelbar verbunden mit der Etablierung des Instrumentes in Deutschland. Seit etwa 1716 lässt sich bei Telemann eine verstärkte Hinwendung zur Traversflöte nachweisen. In zwei großen Frankfurter Vokalwerken dieses Jahres, dem Passionsoratorium auf die Dichtung Barthold Hinrich Brockes' TVWV 5:1 und dem Oratorio der Festmusik auf die Geburt des Erzherzogs Leopold TVWV 12:1a/b, verwendet er sie ebenso wie in vielen Konzerten unterschiedlicher Besetzung aus den nachfolgenden Frankfurter Jahren.¹ Einige Instrumentalwerke dieser Zeit scheinen für die berühmte Dresdner Hofkapelle entstanden zu sein, die Telemann 1719 anlässlich der Hochzeit des sächsischen Kurprinzen Friedrich August II. mit der österreichischen Erzherzogin Maria Josepha in Dresden erlebte.² Auch in seinen in Frankfurt komponierten und gedruckten Kammermusikwerken erscheint die Traversflöte, so in der *Kleinen Cammer-MUSIC* von 1716 als Alternativinstrument, und in den *SIX TRIO* von 1718.

Die von der französischen Instrumentenbauerfamilie Hotteterre vervollkommnete Traversflöte entwickelte sich im Laufe der 1720er Jahre auch in Deutschland zu einem überaus beliebten Instrument, das auf Musiker und Dilettanten, auf adlige wie auf gehobene bürgerliche Kreise³ gleichermaßen große Anziehungs-

kraft ausübte. Johann Joachim Quantz berichtete, dass man um 1719 „noch nicht viele Stücke hatte, die eigentlich für die Flöte gesetzt waren. Man behalf sich theils mit Hoboen= und Violinstücken, welche sich jeder selbst, so gut er konnte, brauchbar machte.“⁴ Für Telemann mag diese bestehende Repertoirelücke ein Anreiz gewesen sein, fortan für das Publikum der Flûte traversière zu schreiben. Spätestens mit dem 1726 gedruckten kammermusikalischen Kantatenjahrgang *Harmonischer Gottes=Dienst* ist das Instrument auch in Telemanns Kirchenmusik etabliert.⁵

Betrachtet man Telemanns Œuvre hinsichtlich der Kompositionen für Flöteninstrumente, so ist zu konstatieren, dass Telemann keineswegs der „Blockflötenkomponist“ war, als der er noch in jüngerer Vergangenheit oft bezeichnet wurde. Viel umfangreicher ist sein kompositorisches Repertoire für die Traversflöte, das alle Gattungen der Instrumental- und Vokalmusik berührt. Höhepunkte setzte Telemann zweifelsohne mit den Hamburger *QUADRI* (1730) und den überaus erfolgreichen Pariser *Nouveau QUATUORS* (1738), die während seines Paris-Aufenthaltes von hervorragenden Musikern, darunter dem Flötisten Michel Blavet, aufgeführt wurden.⁶

Telemann pflegte zu den berühmtesten Traversflötisten seiner Zeit Kontakt. Die erwähnte *Kleine Cammer-MUSIC* widmete er u. a. dem Darmstädter Johann Michael Böhm, seinem Schwager, der schon Mitglied des Telemannischen Collegium musicum in Leipzig gewe-

1 Wolfgang Hirschmann, *Telemanns Frankfurter Konzertschaffen. Quellen- und stilkritische Bemerkungen zur Datierungsproblematik*, in: Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996. Im Auftrag der Frankfurter Telemann-Gesellschaft hrsg. von Peter Cahn, Mainz u. a. 2000 (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte, Nr. 35), passim, insbesondere S. 235–239.

2 So z.B. die sechs im französischen Stil gehaltenen Konzerte für zwei Traversflöten, Calcedon bzw. Fagott, Streicher und Basso continuo, TWV 53:D1, h1, A1, G1, a1, 52:e2. Die Autographe zu TWV 53:D1 und 53:h1 befinden sich noch heute in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Vgl. Hirschmann, *Telemanns Frankfurter Konzertschaffen* (wie Anm. 1), S. 221; Manfred Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts* (= Dresdner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2), Laaber 1999, S. 26–28.

3 Die Widmungen einiger Telemann-Drucke umreißen gewissermaßen den Adressatenkreis: Die *SIX TRIO* widmete Telemann Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha, die *SONATES SANS BASSE à deux Flutes traverses ...* (1727) den Hamburger Kaufmannsöhnen Georg Behrmann und Peter Dieterich Tönnies, die berühmten Hamburger *Quadri* (1730) Joachim von Moldenit, dem Schüler von Buffardin und Quantz. Vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und der „Junker von Moldenit“ – die unbekannte Widmung der Hamburger Quadri von 1730*, in: Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft (Internationale Vereinigung) e. V., Nr. 14, Magdeburg 2003, S. 23–28;

Wolf Hobohm/Jürgen Rathje, *Telemanns Vorwort zu den 6 Sonaten für 2 Flöten oder Violinen ohne Generalbaß TWV 40:101–106*, in: Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft ..., Nr. 17, Magdeburg 2005, S. 19–22.

4 *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch=Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1. Bd., Berlin 1754 (Reprint Hildesheim u. a. 1970), S. 209f.

5 Im Titel heißt es: „... CANTATEN ... welche ... aus einer Singe=Stimme bestehen, die entweder von einer Violine, oder Hautbois, oder Flûte traverse, oder Flûte à bec, nebst dem General-Basse, begleitet wird ...“. In Telemanns früheren Kantatenjahrgängen erscheint die Traversflöte nur sporadisch. Auch lässt sich in den erhaltenen Quellen nicht immer eindeutig erkennen, ob es sich dabei um originale Besetzungsangaben oder um Zusätze aus späterer Zeit handelt, zumal wenn in Konkordanz keine Traversflöten gefordert werden (z.B. im Französische Jahrgang 1714/15).

6 Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* [Ausstellungsführer], hrsg. von R.-J. Reipsch und Wolf Hobohm, Oschersleben 1998, S. 25, 33.

sen war.⁷ Naheliegender ist, dass er mit dem Franzosen Pierre Gabriel Buffardin, seit 1715 Mitglied der Dresdener Hofkapelle, bei seinem Besuch im Jahre 1719 bekanntgeworden ist, ebenso mit dem jungen Johann Joachim Quantz, der 1719 Schüler Buffardins wurde.⁸ Quantz wiederum könnte den Hamburger Musikdirektor mit seinem französischen Lehrer Michel Blavet bekannt gemacht haben, der ihm in den Folgejahren Verbindungen zu anderen Pariser Musikern und Verlegern erschloss.⁹ Ob Telemann selbst das Traversflötenspiel virtuos beherrschte, ist nicht bekannt. In seinem Frankfurter Bewerbungsschreiben (1711), in welchem er mitteilt, welche Instrumente er zu spielen vermag, nennt er neben Violine, Clavier, Chalumeaux, Violoncello und Chalcedon (eine Generalbasslaute) lediglich die „Flaute“,¹⁰ mit der die Blockflöte gemeint ist. Indes belegen die instrumentengemäße Textur sowie die musikpädagogische Anwendbarkeit seiner bis ins 19. Jahrhundert zu Lehrzwecken empfohlenen Flötenwerke Telemanns genaue Kenntnis von diesem Instrument und seiner Spielweise hinlänglich. So schrieb beispielsweise der blinde Flötenvirtuose Friedrich Ludwig Dulon (1769–1826), der ab 1778 von seinem Vater, einem Schüler Augustin Neuffs, an den Werken Quantz' und Telemanns geschult wurde, in seiner Autobiographie: „Jenen [den Werken Quantz'] verdanke ich größtentheils meine Fertigkeit; diesen aber [den Telemann-Werken] gänzlich meine Sicherheit im Takt; denn sie sind durchaus theils kanonisch, teils fugenartig gearbeitet; auch enthalten sie, neben unsern gewöhnlichen Taktarten, noch verschiedene, die uns beynahe ganz fremd geworden sind, wohin hauptsächlich der Dreyzweitel-Takt gehört. Ich habe dies mit Fleiß zu bemerken wollen, um diejenigen, denen es Ernst um gründliche Erlernung der Musik zu thun ist, aufmerksam zu machen und ihnen anzurathen dergleichen Compositionen, wofern ihrer noch habhaft werden können, fleißig zu studiren, und sich doch nicht von dem jetzt überall herrschenden und übel verstandenen Gemein-

7 Vgl. Telemanns Autobiographie von 1718, in: Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1981, S. 96.

8 *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf ...* (wie Anm. 4), S. 209.

9 Reipsch, *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* (wie Anm. 6), S. 25. Eine gewisse Rolle bei Telemanns Kontaktaufnahme nach Paris könnte auch der Blavet-Schüler Joachim von Moldenit gespielt haben, der zu Telemanns Hamburger Bekanntschaft gehörte. Telemann widmete ihm seine 1730 in Hamburg gedruckten *Quadr.* Vgl. Reipsch, *Telemann und der „Junker von Moldenit“* (wie Anm. 3), S. 23–28.

10 Roman Fischer, *Frankfurter Telemann-Dokumente*, hrsg. von Brit Reipsch und Wolf Hobohm (= Magdeburger Telemann-Studien, Bd. 16), Hildesheim 1999, S. 178, 138f. (Faks.).

spruch abschrecken zu lassen, daß sie bereits zu alt seyen.“¹¹

Seine erste Sammlung mit Sonaten „sans basse“¹² für zwei Traversflöten brachte Telemann im Jahre 1727 im Druck heraus.¹³ Insgesamt ließen sich bislang – neben Einzelstücken wie der *Sonate* TWV 40:107 aus dem *Getreuen Music=Meister* – vier Duettensammlungen nachweisen:

SONATES SANS BASSE, à deux Flutes traverses, ou à deux Violons, ou à deux Flutes à bec ...; Druck: Hamburg 1727 (Nachdrucke: Amsterdam, Michel-Charles Le Cène, um 1730; Paris, Charles Nicolas Le Clerc, 1736/37; London, John Walsh, 1746, als op. 2), TWV 40:101–106;¹⁴

XIIX CANONS MÉLODIEUX OU VI. SONATES EN DUO A FLUTES TRAVERSEES OU VIOLONS, OU BASSES DE VIOLE ..., Druck: Paris, Eigenverlag, 1738 (Nachdruck: London, John Simpson, 1746, als op. 5), TWV 40:118–123;¹⁵

SECOND LIVRE DE DUO Pour deux Violons, Flutes ou Hautbois ..., Druck: Paris, Michel Blavet, 1752, TWV 40:124–129;¹⁶

SEI Duetti per il Flauto Traverso Primo | Flauto Traverso Secundo ..., Manuskript, TWV 40:130–135.¹⁷

Im Sommer des Jahres 1999 wurde das seit Ende des Zweiten Weltkriegs vermisste Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin in Kiew wiederentdeckt.¹⁸ Am

11 *Dülons, des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet*, hrsg. von Christoph Martin Wieland, Zürich 1807, S. 68f.

12 Zur Tradition der Musik „senza basso“ vgl. Werner Braun, *Sans basse, senza accompagnato, ohne Clavier. Formen kunstvoller Einstimmigkeit zwischen 1680 und 1780*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 36 (1979), S. 254–278.

13 Im *Hamburger Correspondenten* wurde allerdings schon am 16. November 1726 mitgeteilt, dass die Sonaten Telemanns „zu haben“ seien.

14 Georg Philipp Telemann, *Kammermusik ohne Generalbaß. Sechs Sonaten, op. 2 (1727) für zwei Querflöten oder Violinen. Sechs Sonaten im Kanon, op. 5 (1738) für zwei Querflöten oder Violinen*, hrsg. von Günter Haußwald (= Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke*, Bd. 8), Kassel u. a. 1955. Die von den Herausgebern mitgeteilten Opuszahlen beziehen sich lediglich auf unautorisierte Londoner Nachdrucke, sollten also künftig unterdrückt werden.

15 Wie Anm. 14.

16 Georg Philipp Telemann, *Kammermusik ohne Generalbaß. Sechs Sonaten. Folge 1: für zwei Querflöten. Sechs Sonaten. Folge 2: für zwei Querflöten*, hrsg. von Günter Haußwald (= Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke*, Bd. 7), Kassel u. a. 1955.

17 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. 21787; Ausgabe wie Anm. 16.

18 Christoph Wolff (et al.), *Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme*, in: Bach-

1. Dezember 2001 konnte der nicht nur für die deutsche Musikgeschichte bedeutsame historische Notenbestand nach Berlin zurückkehren. Nach und nach wurde das Archiv, das fortan als Depositum in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt wird, der Musikforschung zugänglich. Anfang Dezember 2002 begannen Mitarbeiter des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, den Telemann-Bestand zu sichten.¹⁹ Dabei konnte zum Teil auf Vorarbeiten Werner Menkes für das noch von Max Seiffert angeregte Telemann-Vokal-Werke-Verzeichnis zurückgegriffen werden, die dieser noch vor der kriegsbedingten Auslagerung der Bestände im Jahre 1943 vorgenommen hatte. Dem Charakter des Verzeichnisses gemäß hatte Menke die Instrumentalmusik-Bestände vernachlässigt. So stand dieser Bereich bei der im Jahre 2002 vorzunehmenden Sichtung in besonderem Interesse.

Zu den bemerkenswerten Funden aus dem Bereich der Instrumentalmusik gehören die hier erstmals vorgelegten *Neun Sonaten für zwei Traversflöten*, deren Vorhandensein unbekannt bzw. auf deren mögliche Existenz nur durch einige Fragmente in den Quantzschen *Solfeggi* zu schließen gewesen war (siehe Krit. Bericht und Anhang).²⁰ Das Manuskript stammt aus der bedeutenden Privatsammlung der Sara Levy (1761–1854), aus der es mit anderen Musikalien zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt in den Besitz der Sing-Akademie zu Berlin kam. Fest steht nur, dass sie der

Sing-Akademie zu Lebzeiten ihres Direktors Carl Friedrich Zelter gestiftet wurden.²¹ Sara Levy stammte aus der jüdischen Berliner Bankiersfamilie Itzig. Sie hatte eine gediegene musikalische Bildung erhalten, u. a. war sie Schülerin Wilhelm Friedemann Bachs gewesen. Seit etwa 1800 führte sie einen Salon, in dem die geistige Elite Preußens verkehrte, darunter Musiker wie Carl Friedrich Zelter und Felix Mendelssohn-Bartholdy, ihr Großneffe. Schon Jahre zuvor hatte sie an den von ihr veranstalteten musikalischen Soireen am Klavier mitgewirkt, ebenso in dem sogenannten „Fliessischen Konzert“ ihres Schwagers Joseph Fließ.

Der Quellenbefund²² weist darauf, dass die beiden Stimmen des Manuskriptes um 1780 in Berlin geschrieben wurden. Diese Tatsache gewinnt an Bedeutung, da sich Fragmente von acht Sonaten in den sogenannten Quantzschen *Solfeggi* nachweisen lassen.²³ Die überlieferte Abschrift dieser von Johann Joachim Quantz über einen längeren Zeitraum²⁴ für Unterrichtszwecke zusammengetragenen Sammlung von Passagen aus Werken verschiedener Autoren wiederum entstand zwischen 1775 und 1782 im Umfeld der Berliner Schülerschaft Quantz'.²⁵ Es zeigt sich daran, dass Telemanns Werk in Berlin noch lange Zeit nach dessen Tod rezipiert worden ist.

Telemanns Beziehungen nach Berlin waren vielfältig.²⁶ In seiner 1740 verfassten Autobiographie berich-

Jb. 88, Leipzig 2002, S. 165–180; ders., *Wiederentdeckt und wiedergewonnen. Das Notenarchiv der Sing-Akademie aus der Perspektive der Musikforschung*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2002, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart/Weimar 2002, S. 9–17.

19 Vgl. hierzu Ralph-Jürgen Reipsch, Einführung zu: *Die Telemann-Sammlung aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin: Die Georg Philipp Telemann-Sammlung*, Supplement II, hrsg. von der Sing-Akademie zu Berlin (= Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, hrsg. von der Staatsbibliothek zu Berlin, Teil 2) ... Katalog und Einführung zur Mikrofiche-Edition, München 2003, S. 9–18; Wolf Hobohm, *Magdeburger Studien am Telemann-Bestand im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin*, in: Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung), Nr. 14, Magdeburg 2003, S. 14–23; Ralph-Jürgen Reipsch, *Der Telemannbestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin – ein Überblick*, in: Telemann – der musikalische Maler / Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin (= Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz vom 10. bis 12. März 2004 in Magdeburg) [in Vorbereitung].

20 Vgl. Steven Zohn, *New light on Quantz's advocacy of Telemann's music*, in: *Early Music*, vol. XXV, August 1997, S. 443, 459, Anm. 32; Martin Ruhnke, *Telemanns Beiträge zu den Solfeggi von Quantz*, in: *Zwischen Musikwissenschaft und Musikleben. Festschrift für Wolf Hobohm zum 60. Geburtstag am 8. Januar 1998*, hrsg. von Brit Reipsch und Carsten Lange (= *Magdeburger Telemann-Studien*, Bd. 17), Hildesheim u. a. 2001, S. 10–18.

21 Zu Sara Levy vgl.: Peter Wollny, *„Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus“*. Sara Levy, geb. Itzig und ihr musikalisch-literarischer Salon, in: *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, hrsg. von Anselm Gerhard, Tübingen 1999 (= *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, Bd. 25), S. 217–255, insbes. S. 225; Christoph Henzel, *Die Musikalien der Sing-Akademie zu Berlin und die Berliner Graun-Überlieferung*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2002* (wie Anm. 18), S. 60–106, insbes. S. 68–71.

22 Siehe Krit. Bericht, S. 52.

23 Vgl. die Ausgabe: *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Mons^r. Quantz*, nach dem Autograph erstmals herausgegeben von Winfried Michel und Hermien Teske, Winterthur: Amadeus 1978 (*Amadeus* 686). Steven Zohn hatte in Erwägung gezogen, dass es sich bei diesen bislang nicht identifizierten Duett-Passagen der *Solfeggi* um Auszüge aus Telemanns verschollenen *6 Duette[n] für Travers und Violoncell mit Ziefeln* TWV 40:112–117 handeln könnte, die zwischen 1733 und 1736 in den Telemannischen Katalogen angezeigt wurden. Vgl. Zohn, *New light on Quantz's advocacy of Telemann's music* (wie Anm. 20), S. 443, 459, Anm. 32.

24 Eine grobe zeitliche Einordnung der *Solfeggi* kann durch datierbare Werke bzw. Drucke erfolgen, aus denen Passagen in dieses Lehrwerk übernommen wurden. Von Telemann sind die Duett-Sammlungen von 1727, 1738 und 1752 vertreten, ebenso seine stilistisch in die Mitte des Jahrhunderts anzusiedelnden *SEI Duetti*. Carl Philipp Emanuel Bachs Trio B-Dur H. 587 (*Solfeggi*, wie Anm. 23, S. 82) datiert auf 1755, der Druck der gleichfalls vertretenen Quantzschen *SEI DUETTI* (wie Anm. 42) auf 1759.

25 Horst Augsbach, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz*, Stuttgart 1997, S. XII.

26 Vgl. hierzu auch den Überblick bei Peter John Czornyj, *Georg*

tet er von mehreren Berlin-Aufenthalten schon in der Zeit vor 1710.²⁷ Spätere Reisen sind zwar nicht dokumentiert, wären aber durchaus denkbar. Telemann korrespondierte mit wichtigen Berliner Musikerpersönlichkeiten wie Johann Friedrich Agricola, Carl Philipp Emanuel Bach, Franz Benda, Carl Heinrich Graun, Christoph Nichelmann und Johann Joachim Quantz,²⁸ gewiss auch mit Musikschriftstellern wie Friedrich Wilhelm Marpurg und Christian Gottfried Krause, mit Dichtern wie Karl Wilhelm Ramler. Der Austausch von Musikalien und Informationen ist durch den teilweise erhaltenen Briefwechsel belegt. Die Berliner Kirchenmusiker Johann Rinck und Jakob Ditmar besaßen beachtliche Sammlungen Telemannischer Kirchenmusik, die letzterer nachweislich in Berlin aufführte.²⁹ In Konzerten kamen Werke wie z. B. die *Donner-Ode* TVWV 6:3, *Der Tod Jesu* TVWV 5:6 oder der *Wechselgesang der Mirjam und Debora* TVWV 6:4b aus Klopstocks *Messias* zur Aufführung. Das Berliner Musikschrifttum schließlich – insbesondere bei Marpurg, Carl Philipp Emanuel Bach und Quantz³⁰ – gibt ein bededtes Zeugnis darüber, wie stark die Präsenz des Telemannischen Werkes in der brandenburg-preußischen Residenzstadt war. Telemann-Kompositionen befanden sich auch in der Sammlung der Prinzessin Anna Amalia von Preußen³¹ und im Nachlass König Friedrichs II.³²

Philipp Telemann (1681–1767): *His Relationship to Carl Heinrich Graun and the Berlin Circle*, Phil. Diss. University of Hull, 1988.

27 Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen ...* (wie Anm. 7), S. 201, 204. Telemann erwähnt zwei Reisen „von Leipzig aus“, also zwischen 1701 und 1704, sowie Aufenthalte in den Jahren 1705 und 1708.

28 Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbaren Briefe von und an Telemann*, hrsg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, passim.

29 Christoph Henzel, *Telemann-Überlieferung im Spiegel des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin*, in: *Telemann – der musikalische Maler* (wie Anm. 19); Reipsch, *Der Telemannbestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin* (wie Anm. 19).

30 Quantz erwähnt Telemann-Werke nicht nur in seiner Flötenschule. In seiner oft referierten Auseinandersetzung mit Joachim von Moldenit schlägt er diesem einen musikalischen Vergleich vor, bei dem Telemanns Solofantasien für Traversflöte TWV 40:2–13 gespielt werden sollen. Im Vorwort zu seinen *SEI DUETTE A DUE FLAUTI TRAVERSI* (Berlin 1759) nimmt er ausdrücklich Bezug auf „Telemanns Flöten=Duette“. Als Johann Philipp Kirnberger die Duette Quantzens öffentlich kritisiert und in Marpurgs *Kritischen Briefen über die Tonkunst* eine heftige Polemik entbrennt, werden Telemanns *XIIX CANONS MÉLODIEUX* und der *SECOND LIVRE DE DUO* mit ins Feld geführt (Bd. I, Berlin 1760, passim, zu Telemann S. 188f.).

31 Darunter eine Abschrift der *XIIX CANONS MÉLODIEUX*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Am. B. 349.

32 Thomas Synofzik, *Personalstil und Instrumentalidiom. Flötensonaten von Georg Philipp Telemann aus dem Nachlaß Friedrich des Großen*,

Die bisher unbekanntten Sonaten Telemanns sind als Zyklus komponiert oder zumindest zusammengestellt worden, wie die durchdachte Tonartenanordnung vermuten lässt. Betrachtet man D-Dur, die Grundskala der Traversflöte, als Haupttonart, so lassen sich die Tonarten der einzelnen Sonaten auf diese beziehen. Der Zyklus beginnt in der Tonikaparallele h-Moll, steigt über die Subdominantparallele und die Subdominante an bis zur Dominante A-Dur (Nr. 4), um über die zentral angeordnete, in der Subdominante stehende und als einzige fünf Sätze aufweisende Sonate Nr. 5 schrittweise zur Zieltonart D-Dur (Nr. 9) zu finden. Die Wahl der Tonarten – mit maximal drei Kreuzen, keine B-Tonarten – ist dabei den Eigenschaften der Traversflöte angemessen.³³ Auch der Tonambitus *d'* bis *d'''*, selten bis *e'''*, entspricht völlig dem für dieses Instrument Üblichen.³⁴ Instrumentale Besetzungsvarianten, wie Telemann sie in den Titeln der gedruckten Duett-Sammlungen mitteilt und wie sie auch Quantz im Vorwort seiner *Duette*³⁵ formuliert, sind in den vorliegenden Quellen nicht vorgesehen.

Die Grundanlage der Sonaten zeigt nicht die gleiche Regelmäßigkeit der Sammlungen von 1727 (viersätzig), 1738 (dreisätzig), 1752 (dreisätzig) sowie der *SEI Duetti* (viersätzig). Diese Variabilität muss jedoch nicht automatisch als Argument gegen eine zyklische Anlage sprechen. Die Satzanzahl schwankt zwischen drei bis fünf. Die dreisätzigen Sonaten weisen die Satzfolge schnell–langsam–schnell auf, die viersätzigen langsam–schnell–langsam–schnell. Bei den drei-

in: *Zwischen Musikwissenschaft und Musikleben. Festschrift für Wolf Hohohm* (wie Anm. 20), S. 19–37.

33 Telemanns *SEI Duetti* hingegen weisen mit Ausnahme von E-Dur ungewöhnlichere Tonarten auf: B, c, Es, f, B, E. Auch durch ihren empfindsamen Ton unterscheiden sie sich von den übrigen Sammlungen.

34 Quantz notierte in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752, Reprint Kassel u. a. 1997, S. 49): „Das dreigestrichene E ist eigentlich der höchste brauchbare Ton, welchen man zu allen Zeiten angeben kann. Bey den übrigen noch höhern kömmt es auf einen besonders guten Ansatz an.“

35 Quantz (*SEI DUETTI*, wie Anm. 42, S. III) gibt folgende Varianten an: „Auf eine Flöte, und einer gedämpften Violine, oder einer Viola da Gamba; Auf zwo Violinen; auf zwo Hoboen, einen Ton tiefer; auf zwo Flöten a bec, eine kleine Terze höher. In eben dieser Transposition [...] können sie auch auf zween Fagotten, auf zwo Bratschen, und auf zwei Violoncellen gespielt werden. Wer aber die höhern Töne (das mezzo manico) auf der Bratsche oder auf dem Violoncell nicht in der Gewalt hat, der kann sie in der Tonart spielen, worinne sie gesetzt sind. Wenn man sie eine Oktave tiefer spielt, und dazu **zwey vierfüßige am Klange verschiedene Register** anzieht, sollten sie vielleicht auch auf der Orgel mit zwey Clavieren gehöret werden können. Man kann sie nicht weniger auf einem Flügel mit zwey Clavieren versuchen. Ueberhaupt thun Duette [...] auf zwey Instrumenten von **verschiedener Art**, eine bessere und vernehmlichere Wirkung als auf einerley Instrumenten.“

sätzigen wird die Tonart entweder beibehalten (Nr. 1 und 6) oder wechselt im Mittelsatz in die Paralleltonart (Nr. 2 und 9). Bei den viersätzigen steht der stets langsame dritte Satz in der Paralleltonart (Nr. 4 und 8) oder in der Variante (Nr. 3), bei Nr. 7 jedoch wird im Septakkord der Varianttonart begonnen, um am Ende dominantisch abzuschließen.³⁶ In der einzigen fünfsätzigen Sonate Nr. 5 steht der zweite Satz in der Paralleltonart, der letzte eigentümlicherweise in der Dominante. Sie ist zugleich die einzige Sonate, in welcher schon die Satzbezeichnung *Menuet* auf einen Tanz hinweist.³⁷ Doch auch hinter dem letzten, mit *Allegro* überschriebenen Satz verbirgt sich ein Tanz (*Passepied*). Ob ursprünglich vorgesehen war, das *Menuet* „alternativement“ nach dem *Allegro* zu wiederholen, um so zur Grundtonart zurückzugelangen, bleibt ungewiss. Denn bei Alternativement-Konstellationen oder Tanztrios, wie sie bei Menuetten häufig anzutreffen sind, behält Telemann die Grundtonart bei oder wechselt in die Variante, seltener in die Paralleltonart. Ein Wechsel in die Dominante ist unüblich. Vom Tanz beeinflusste Sätze sind auch in anderen Sonaten zu konstatieren (z. B. Gavotte, Nr. 1/3; Polonoise, Nr. 2/3; Gigue, Nr. 3/2; Bourrée, Nr. 3/4; Sarabande, Nr. 4/3). Der Schlusssatz *Vivace* der neunten Sonate ist ein Rondeau mit einer über einem Laufbass schwebenden französisch-liedhaften Melodie. Andere musikalische Typisierungen fallen in der 8. Sonate auf, so der preludeartige Eingangssatz, der an den ersten Satz des Quatuors Nr. 1 TWV 43:D3 aus den *Nouveau QUATUORS* erinnert, oder der zweite, nach Fugenart gearbeitete Satz, der an den altertümlich anmutenden Beginn der Sinfonia F-Dur TWV 50:3 gemahnt.

Unter den – bis auf eine Ausnahme – durchweg italienischen Ausdrucks- und Tempobezeichnungen fällt das seltene *Piacevole* (angenehm, gefällig) des ersten Satzes der zweiten Sonate besonders auf, kann es doch einen gewissen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit bieten: Diese Bezeichnung verwendet Telemann nur in den gedruckten Kammermusikwerken der Jahre 1734, 1738 und 1745.³⁸ Einen weiteren Anhaltspunkt bietet die bemerkenswerte Übereinstimmung zwischen

36 Dominantische Schlüsse bei langsamen Sätzen sind in Telemanns gedruckten Sonaten aus Hamburger Zeit nicht selten (z. B. TWV 41:C2; 41:g3; 41:a4). Vgl. Thomas Synofzik, *Personalstil und Instrumentalidiom* (wie Anm. 32), S. 28f.

37 Eine Parallele hierzu bieten die *Nouveau QUATUORS*. Nur der letzte Satz des vierten Quatuors TWV 43:h2 ist als *Menuet* bezeichnet.

38 *XII SOLOS*, Hamburg 1734: TWV 41:a5; *Six CONCERTS et six suites*, Hamburg 1734: TWV 42:D6, 42:G4; *XIIX CANONS MÉLODIEUX*, Paris 1738: TWV 40:121; *VI. Ouverturen nebst zween Folgesätzen*, Nürnberg 1745: TWV 32:8.

dem Beginn des Schlusssatzes der Sonate Nr. 3 und dem der Arie „Der Segensbau beglückter Kinder“ aus der Kantate „Ach Gott, wie beugt der Eltern Herze geliebter Kinder Leid“ TVWV 1:1564a, die zu dem 1731 in Hamburg gedruckten Kantatenjahrgang *Fortsetzung des Harmonischen Gottes-Dienstes* gehört.³⁹ Dies ist insofern von Bedeutung, als die Datierung der Sonaten anhand der erhaltenen Quellen nicht möglich ist, da es sich um Abschriften aus der Zeit nach Telemanns Tod handelt (s. o. und Krit. Bericht). Nach stilistischen Kriterien betrachtet, dürften die Duette erst nach 1730 entstanden sein. Darauf weisen z. B. die um 1725 nach Deutschland gelangenden galanten lombardischen Rhythmen und Repetierbässe im ersten Satz der dritten Sonate oder die mit Repetierbässen gepaarten Alla-Zoppa-Rhythmen im letzten Satz. Diese Stilmittel sind in den Flötenduetten von 1727 noch nicht zu finden, ebenfalls nicht in den 1728 gedruckten *SONATE METODICHE*, sehr wohl aber in deren 1732 erschienener *Continuation*, in den *III TRIETTI metodichi, e III SCHERZI* (1731), den *SCHERZI MELODICI* (1734) oder in den 1738 in Paris gedruckten *XIIX CANONS MÉLODIEUX* und *Nouveau QUATUORS*.⁴⁰ Somit könnte der Prozess des Eindringens dieser galanten Stilismen in Telemanns Kammermusik in diesen Zeitraum fallen – auch wenn Kompositions- und Druckzeitpunkt nicht zwangsläufig identisch sein müssen. Eingedenk der unterschiedlichen Stilebenen, derer sich Telemann fast spielerisch bediente,⁴¹ kann eine Datierung anhand stilistischer Befunde nur unter Vorbehalt geschehen.

Alle von den Duetten Telemanns bekannten, bereits von Quantz im Vorwort zu seinen Duetten von 1759⁴²

39 Freundlicher Hinweis von Peter Ballinger (Albany, CA). Vgl. die Edition der Kantate in: *Georg Philipp Telemann, Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes*, Bd. 2, hrsg. von Jeanne Swack, Albany, CA 1996 (= Baroque Music Series, Nr. 3), S. 59–68, hier S. 63ff.

40 Vgl. hierzu Wolf Hobohm, *Zum lombardischen Rhythmus bei Telemann*, in: Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert (= Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Georg-Philipp-Telemann-Ehrung der DDR. Magdeburg 1981), hrsg. vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ Magdeburg im Kulturbund der DDR, Teil 3, Magdeburg 1985, S. 4–22, insbes. S. 13f.

41 Zum Telemannischen Stil vgl. Wolfgang Hirschmann, *Die gewisse Schreibart. Gedanken zum Problem des Personalstils bei Georg Philipp Telemann*, in: *Concerto*, 9. Jg., Nr. 76, Sept. 1992, S. 17–37.

42 Johann Joachim Quantz, *SEI DUETTI A DUE FLAUTI TRAVERSI ... OPERA SECONDA*, Berlin 1759, S. I–III (Reprint: Performers' Faksimiles, Bd. 58, New York, o. J.); Das Vorwort wurde häufig abgedruckt und ausgewertet, z. B. bei Ingeborg Allihn, *Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz*, Magdeburg 1971 (= Magdeburger Telemann-Studien, Bd. 3), S. 15.

beschriebenen Eigenschaften und Satzstrukturen sind in der Sammlung anzutreffen: Abwechslung der gleichberechtigten Stimmen, Imitation, Kanon, Fuge, konzertierende Passagen, Stimmvertauschung, nur gelegentliche Terz- und Sextparallelen, seltene „baßmäßige Gänge“, eine elegante Ordnung der musikalischen Gedanken. Eine Aufteilung zwischen Melodie- und nur begleitender Bassstimme erfolgt durchgehend lediglich im dritten Satz der neunten Sonate, dem bereits erwähnten Rondeau, sonst sind beide Stimmen überwiegend gleichberechtigt geführt oder wechseln sich in ihrer Funktion ab. Mit überraschender kompositorischer Virtuosität versteht es Telemann, der kleinen musikalischen Gattung der Duettsonaten konzise, dicht gearbeitete und zugleich musikalisch reizvolle Muster zu geben, die deutlich dem vermischten Stil zugehören. Auch an dieser Sammlung wird verständlich, warum Zeitgenossen Telemann „gleichsam als Vater und Schöpfer guter Instrumentalduette“ bezeichneten.⁴³

Duettkompositionen galten von jeher als für Unterrichtszwecke geeignete Literatur.⁴⁴ Quantz hob neben dem pädagogischen Aspekt hervor, dass „zween Liebhaber, wenn sie keine zahlreiche Begleitung bei der Hand haben, [sich] damit auf eine angenehme Art unterhalten“ können.⁴⁵ Johann Samuel Petri formulierte 1782 recht konkret die didaktische Funktion der zweistimmigen Werke: „Die kleinen Bicinchen oder Duetten werden in den Lehrstunden von sehr gutem Ge-

brauche seyn, worinn der Schüler stets seinen Lehrmeister imitiren muß, und seinen Ton und Spielart oder Manier im Vortrage nach und nach annimmt.“⁴⁶ In dieser doppelten Funktion können auch die *Neun Sonaten für zwei Traversflöten* im heutigen Musikleben ganz im Sinne Telemanns „nützen“ und „erfreuen“.

An dieser Stelle sei der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Herrn Dr. Helmut Hell, und der Sing-Akademie zu Berlin für die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Originale gedankt. Besonderer Dank gebührt den Herren Axel Fischer, Dr. Matthias Kornemann, PD Dr. Christoph Henzel und Dr. Steven Zohn für den kollegialen wissenschaftlichen Austausch. Nicht zuletzt ist dem Bärenreiter-Verlag zu danken, der die Veröffentlichung der Sonaten ermöglicht hat.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die Vergabe der TWV-Nummern, die in dieser Edition erstmals veröffentlicht werden, in Absprache zwischen dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg und dem Projektleitungsteam der Telemann-Auswahlausgabe erfolgt ist.

Ralph-Jürgen Reipsch
Magdeburg, im Juli 2006

43 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. I, Berlin 1760, S. 189.

44 Ulrich Mazurowicz, Artikel *Duo*, in: MGG2 Sachteil, Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1588f.

45 Quantz, *SEI DUETTI* (wie Anm. 42), S. I.

46 Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig 1782 (Reprint München 1999), aus dem 9. Kapitel „Von der Flute traverse“, S. 482f.

PREFACE

The compositions for *flûte traversière* by Georg Philipp Telemann (1681–1767) are directly linked with the establishment of that instrument in Germany. Telemann is known to have taken a stronger interest in the transverse flute from roughly 1716. Two large-scale vocal works of this year – the Passion Oratorio after Barthold Hinrich Brockes (TWV 5:1) and the Festive Oratorio for the Birth of Archduke Leopold (TWV 12:1 a/b), both composed in Frankfurt – call for a transverse flute, as do many of his concertos for various combinations of instruments from his remaining years in Frankfurt.¹ Several instrumental works from this period were apparently written for the famous Dresden court chapel, which Telemann witnessed at first hand in 1719 during the festivities held in Dresden for the wedding of Saxon electoral prince Friedrich August II and the Austrian archduchess Maria Josepha.² The transverse flute also appears in the chamber music he composed and published in Frankfurt, e. g. the *Kleine Cammer-MUSIC* of 1716 (as an alternative instrument) and the *SIX TRIO* of 1718.

The transverse flute was perfected by the Hotterres, a French family of instrument makers. During the 1720s it emerged in Germany as a highly popular instrument that exercised a magnetic attraction on professional musicians and dilettantes, on aristocrats and the upper bourgeoisie.³ Johann Joachim Quantz re-

ported that, in the years around 1719, there were “not many pieces actually written for the flute. One made do partly with oboe and violin pieces, which everyone made useful as well as he could for his own purposes.”⁴ Telemann may have found in this existing gap an enticement to write for the clientele of the *flûte traversière* from then on. The instrument also took hold in Telemann’s church music, at the very latest by the time of *Harmonischer Gottes=Dienst* (published in 1726).⁵ Viewing his oeuvre with an eye to his flute compositions, it should be noted that Telemann was by no means the composer *par excellence* for the recorder, as he has frequently been voiced even in recent years. His output for the transverse flute was far larger and touches on every genre of instrumental and vocal music. The high-water marks were unquestionably the Hamburg *QUADRI* (1730) and the highly successful Parisian *Nouveau QUATUORS* (1738), which were played by outstanding musicians during his stay in Paris, including the flautist Michel Blavet.⁶

Telemann maintained contacts with the most celebrated transverse flute players of his day. The aforementioned *Kleine Cammer-MUSIC* is dedicated to, among others, his brother-in-law, the Darmstadt flutist Johann Michael Böhm, who had been a member of his *collegium musicum* in Leipzig.⁷ It is safe to assume that he became acquainted with the French flautist Pierre Gabriel Buffardin, a member of the Dresden court chapel from 1715, during his visit of 1719, and with the young Johann Joachim Quantz, who became

1 Wolfgang Hirschmann: “Telemanns Frankfurter Konzertschaffen: Quellen- und stilkritische Bemerkungen zur Datierungsproblematik,” *Telemann in Frankfurt: Bericht über das Symposium Frankfurt am Main*, 26./27. April 1996, ed. Peter Cahn, Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 35 (Mainz, 2000), pp. 235–9 and *passim*.

2 Examples include the six concertos in the French style for two transverse flutes, calcedon (or bassoon), strings and basso continuo, TWV 53:D1, h1, A1, G1, a1, 52:e2. The autograph scores of TWV 53:D1 and 53:h1 are still located today in the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. See Hirschmann, “Telemanns Frankfurter Konzertschaffen” (see note 1), p. 221, and Manfred Fechner: *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 2 (Laaber, 1999), pp. 26–8.

3 The target group is, to a certain extent, outlined by the dedications of several Telemann prints. The *SIX TRIO* are dedicated to Duke Friedrich II of Saxe-Gotha; the *SONATES SANS BASSE à deux Flutes traverses* (1727) to Georg Behrmann and Peter Dieterich Tönnies, both of whom were sons of Hamburg merchants; and the famous Hamburg *Quadri* (1730) to Joachim von Moldenit, a pupil of Buffardin and Quantz. See Ralph-Jürgen Reipsch: “Telemann und der ‘Junker von Moldenit’ – die unbekannte Widmung der Hamburger Quadri von 1730,” *Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft (Internationale Vereinigung) e. V.* 14 (Magdeburg, 2003), pp. 23–8, and Wolf Hohohm and Jürgen Rathje: “Telemanns Vorwort zu den

6 Sonaten für 2 Flöten oder Violinen ohne Generalbaß TWV 40: 101–106,” *op. cit.* 17 (Magdeburg, 2005), pp. 19–22.

4 “Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen,” Friedrich Wilhelm Marpurg: *Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* 1 (Berlin, 1754/R1970), pp. 209f.

5 The title reads *CANTATEN ... welche ... aus einer Singe=Stimme bestehen, die entweder von einer Violine, oder Hautbois, oder Flüte traversse, oder Flüte à bec, nebst dem General-Basse, begleitet wird*. The transverse flute appears only sporadically in Telemann’s earlier *Kantatenjahrgang*. Nor do the surviving sources always allow us to determine whether these are original scoring instructions or later additions, especially when no transverse flutes are called for in concordances (e. g. the *Französischer Jahrgang* of 1714–15).

6 Ralph-Jürgen Reipsch: “Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann,” *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*, ed. R.-J. Reipsch and Wolf Hohohm (Oschersleben, 1998), pp. 25 and 33 [Exhibition Guide].

7 See Telemann’s autobiography of 1718 in Georg Philipp Telemann: *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen: Eine Dokumentensammlung*, ed. Werner Rackwitz (Leipzig, 1981), p. 96.

a pupil of Buffardin in 1719.⁸ Quantz in turn may have introduced the Hamburg music director to his French teacher Michel Blavet, who opened up contacts with other Parisian musicians and publishers in the years that followed.⁹ Whether Telemann himself had a virtuoso command of the transverse flute is unknown. In his Frankfurt application of 1711 he reported that he was able to play – in addition to the violin, clavier, chalumeaux, violoncello, and chalcedon (a thoroughbass lute) – the “*Flaute*,”¹⁰ meaning the recorder. Yet the idiomatic instrumental texture and the educational intent of his flute music, which was recommended as teaching material until well into the nineteenth century, presuppose a detailed knowledge of the instrument and its manner of performance. Thus, the blind flute virtuoso Friedrich Ludwig Dulong (1769–1826), who studied the works of Quantz and Telemann from 1778 with his father, a pupil of Augustin Neuff, could write as follows in his autobiography: “I owe the greatest part of my dexterity to [the works of Quantz], but my security in keeping time entirely to [the Telemann pieces], for they are written throughout in a partly canonic and partly fugal texture; they also contain, besides our customary time signatures, others that have become almost alien to us, by which I mean above all $\frac{3}{2}$ meter. I hasten to note this so as to draw the attention of those who are seriously concerned with obtaining a thorough mastery of music, and to advise them avidly to study compositions of this sort, assuming they are able to find them, and not to be dismayed by the poorly understood commonplace, now prevalent everywhere, that they are already outdated.”¹¹

Telemann published his first collection of sonatas “*sans basse*”¹² for two transverse flutes in 1727.¹³ All in all, in

8 “Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf” (see note 4), p. 209.

9 Reipsch, “Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann” (see note 6), p. 25. Joachim von Moldenit, a Blavet pupil belonging to Telemann’s circle of acquaintances in Hamburg (and the dedicatee of his *Quadri*, published in Hamburg in 1730), may also have helped to establish Telemann’s Parisian contacts. See Reipsch, “Telemann und der ‘Junker von Moldenit’” (see note 3), pp. 23–8.

10 Roman Fischer: *Frankfurter Telemann-Dokumente*, ed. Brit Reipsch and Wolf Hobohm, *Magdeburger Telemann-Studien* 16 (Hildesheim, 1999), pp. 178 and 138f. (facs.).

11 *Dülons, des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet*, ed. Christoph Martin Wieland (Zurich, 1807), pp. 68f.

12 The “*senza basso*” tradition is discussed in Werner Braun: “*Sans basse, senza accompagnato, ohne Clavier: Formen kunstvoller Einstimmigkeit zwischen 1680 und 1780*,” *Archiv für Musikwissenschaft* 36 (1979), pp. 254–78.

13 The *Hamburger Correspondent* of 16 November 1726 states, however, that Telemann’s sonatas were already “available.”

addition to such isolated pieces as the *Sonate* TWV 40:107 from *Der getreue Music=Meister*, four duet collections have come to light:

SONATES SANS BASSE, à deux Flutes traverses, ou à deux Violons, ou à deux Flutes à bec ... (print: Hamburg, 1727). Further editions: Amsterdam, Michel-Charles Le Cène, c. 1730; Paris, Charles Nicolas Le Clerc, 1736–7; and London, John Walsh, 1746 (as op. 2). TWV 40:101–106.¹⁴

XIIX CANONS MÉLODIEUX OU VI. SONATES EN DUO A FLUTES TRAVERSEES OU VIOLONS, OU BASSES DE VIOLE ... (print: Paris, the author, 1738). Further edition: London, John Simpson, 1746 (as op. 5). TWV 40:118–123.¹⁵

SECOND LIVRE DE DUO Pour deux Violons, Flutes ou Hautbois ... (print: Paris, Michel Blavet, 1752). TWV 40:124–129.¹⁶

SEI Duetti per il Flauto Traverso Primo | Flauto Traverso Secundo ..., manuscript. TWV 40:130–135.¹⁷

In the summer of 1999 the musical archive of the Berlin Sing-Akademie, missing since the end of the Second World War, was rediscovered in Kiev.¹⁸ On 1 December 2001 this historical body of sheet music, the importance of which is not limited to German music history, was returned to Berlin. Gradually the archive, now preserved on deposit at the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, was made accessible to scholars. In early December 2002 the employees of the Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg began to sort through its Telemann holdings.¹⁹

14 Georg Philipp Telemann: *Kammermusik ohne Generalbass: Sechs Sonaten, op. 2 (1727) für zwei Querflöten oder Violinen; Sechs Sonaten im Kanon, op. 5 (1738) für zwei Querflöten oder Violinen*, ed. Günter Haußwald, Georg Philipp Telemann: *Musikalische Werke* 8 (Kassel, 1955). The opus numbers cited by the editors refer entirely to unauthorized London prints and should be avoided in the future.

15 See note 14.

16 Georg Philipp Telemann: *Kammermusik ohne Generalbass: Sechs Sonaten. Folge 1: für zwei Querflöten; Sechs Sonaten. Folge 2: für zwei Querflöten*, ed. Günter Haußwald, Georg Philipp Telemann: *Musikalische Werke* 7 (Kassel, 1955).

17 Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Music Department, Mus. ms. 21787; see note 16 for printed edition.

18 Christoph Wolff et al.: “Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme,” *Bach-Jb* 88 (Leipzig, 2002), pp. 165–80; idem: “Wiederentdeckt und wiedergewonnen. Das Notenarchiv der Sing-Akademie aus der Perspektive der Musikforschung,” *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2002, ed. Günther Wagner (Stuttgart and Weimar, 2002), pp. 9–17.

19 Further information in Ralph-Jürgen Reipsch, introduction to: *Die Telemann-Sammlung aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin: Die Georg Philipp Telemann-Sammlung*, suppl. 2, *Musikhandschriften*

To a certain extent they could rely on the preparatory work that Werner Menke was able to carry out for the catalogue of Telemann's vocal music (a project proposed long ago by Max Seiffert) before the holdings were removed for safekeeping during the war in 1943. Given the nature of this catalogue, Menke naturally neglected the instrumental holdings. As a result, this category attracted special interest when the holdings were examined in 2002.

Among the remarkable discoveries with regard to instrumental music were the *Nine Sonatas for Two Transverse Flutes*, which are presented here for the first time in print. The existence of these sonatas was previously unknown or at best inferable from several fragments in Quantz's *Solfeggi* (see Krit. Bericht and Appendix).²⁰ The manuscript stems from the impressive private collection of Sara Levy (1761–1854), from which, at some unknown time, it entered the possessions of the Sing-Akademie in Berlin along with other musical items. All that is known for certain is that it was donated to the Sing-Akademie during the lifetime of its director, Carl Friedrich Zelter.²¹ Sara Levy came from the Itzig family of Jewish bankers in Berlin. She had received a superb musical education, having been among other things a pupil of Wilhelm Friedemann Bach. From roughly 1800 she maintained a salon attended by the intellectual élite of Prussia, including such musicians as Carl Friedrich Zelter and her great-nephew, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Years before that she had played the piano at musical soirées she

der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, pt. 2: *Katalog und Einführung zur Mikrofiche-Edition* (Munich, 2003), pp. 9–18; Wolf Hobohm: "Magdeburger Studien am Telemann-Bestand im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin," *Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung)* 14 (Magdeburg, 2003), pp. 14–23; and Ralph-Jürgen Reipsch: "Der Telemannbestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin – ein Überblick," *Telemann – der musikalische Maler / Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz vom 10. bis 12. März 2004 in Magdeburg* (in preparation).

20 See Steven Zohn, "New light on Quantz's advocacy of Telemann's music," *Early Music* 25 (August 1997), pp. 443, 459 and note 32; and Martin Ruhnke: "Telemanns Beiträge zu den Solfeggi von Quantz," *Zwischen Musikwissenschaft und Musikleben: Festschrift für Wolf Hobohm zum 60. Geburtstag am 8. Januar 1998*, ed. Brit Reipsch and Carsten Lange, *Magdeburger Telemann-Studien* 17 (Hildesheim, 2001), pp. 10–18.

21 Further information on Sara Levy in Peter Wollny: "Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus: Sara Levy, geb. Itzig und ihr musikalisch-literarischer Salon," *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, ed. Anselm Gerhard, Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 25 (Tübingen, 1999), pp. 217–55, esp. 225; and Christoph Henzel: "Die Musikalien der Sing-Akademie zu Berlin und die Berliner Graun-Überlieferung," *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2002 (see note 18), pp. 60–106, esp. 68–71.

organized herself, and also at the so-called "*Fliessisches Konzert*" organized by her brother-in-law, Joseph Fliess.

The findings from the sources²² indicate that the two instrumental parts in the manuscript were copied out in Berlin in or around 1780. This fact gains in importance from the discovery that fragments of eight sonatas can be found in Quantz's so-called *Solfeggi*,²³ a collection of passages from works by various composers that Quantz prepared for teaching purposes over a fairly long period of time.²⁴ The copyist's manuscript of this collection in turn originated among Quantz's Berlin pupils some time between 1775 and 1782.²⁵ This reveals that Telemann's work was still being played in Berlin long after his death.

Telemann had a great variety of ties to Berlin.²⁶ In his autobiography of 1740 he reported that he had already made several trips to the city before 1710.²⁷ Admittedly we have no evidence that he visited Berlin thereafter, though it is certainly conceivable that he did. Telemann corresponded with such leading figures of Berlin's musical life as Johann Friedrich Agricola, Carl Philipp Emanuel Bach, Franz Benda, Carl Heinrich Graun, Christoph Nichelmann, and Johann Joachim Quantz,²⁸ and surely with such musicographers as Friedrich Wilhelm Marpurg and Christian Gottfried Krause and such poets as Karl Wilhelm Ramler.

22 See p. 52 of the Critical Notes.

23 See *Solfeggi Pour La Flute Traversiere avec l'enseignement, Par Mons^r. Quantz*, first edition based on the autograph, ed. Winfried Michel and Hermien Teske, *Amadeus* 686 (Winterthur: Amadeus, 1978). Steven Zohn had considered the possibility that these previously unidentified duet passages from the *Solfeggi* may have been excerpted from Telemann's lost 6 *Duette für Traverser und Violoncell mit Ziefeln* (TWV 40:112–117), which were advertised in Telemann's catalogues between 1733 and 1736. See Zohn, "New light on Quantz's advocacy of Telemann's music" (see note 20), pp. 443, 459 and note 32.

24 A rough temporal classification of the *Solfeggi* can be obtained from datable works or prints that this textbook drew on for its musical citations. Telemann's duet collections of 1727, 1738, and 1752 are quoted, as are the *SEI Duetti*, which belong stylistically to the middle of the century. Carl Philipp Emanuel Bach's Trio in B-flat major (H. 587), quoted on p. 82 of the *Solfeggi* (see note 23), is dated 1755; the print of Quantz's *SEI DUETTI* (see note 42), likewise quoted, appeared in 1759.

25 Horst Augsbach: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke von Johann Joachim Quantz* (Stuttgart, 1997), p. XII.

26 See the overview in Peter John Czornyj: "Georg Philipp Telemann (1681–1767): His Relationship to Carl Heinrich Graun and the Berlin Circle" (PhD diss., University of Hull, 1988).

27 Georg Philipp Telemann: *Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen* (see note 7), pp. 201 and 204. Telemann mentions two trips "from Leipzig," i. e. between 1701 and 1704, as well as stays in 1705 and 1708.

28 Georg Philipp Telemann: *Briefwechsel: Sämtliche erreichbaren Briefe von und an Telemann*, ed. Hans Grosse and Hans Rudolf Jung (Leipzig, 1972), *passim*.

Parts of this correspondence have survived to document the mutual exchange of sheet music and information. The Berlin church musicians Johann Rinck and Jakob Ditmar owned sizable collections of Telemann's sacred music, which the latter is known to have performed in Berlin.²⁹ Works such as the *Donner-Ode* (TWV 6:3), *Der Tod Jesu* (TWV 5:6), and *Wechselgesang der Mirjam und Debora* (TWV 6:4b) from Klopstock's *Messias* are known to have been performed in concert there. The writings of Berlin's musical savants, especially Marpurg, Carl Philipp Emanuel Bach, and Quantz,³⁰ provide eloquent testimony to the presence of Telemann's music in this capital of the Brandenburg-Prussia. Telemann's compositions were also found in the collection of Princess Anna Amalia of Prussia³¹ and in the posthumous estate of Frederick the Great.³²

Judging from their well-considered key scheme, these previously unknown sonatas were composed, or at least compiled, to form a self-contained set. If we consider D major – the basic scale of the transverse flute – to be the principal key, the other keys in the collection can be related to it. The set opens in the relative minor (B minor), climbs via the supertonic and the subdominant to the dominant key of A major (No. 4) only to return step-by-step from the subdominant of the pivotal Sonata No. 5 (the only sonata in five movements) to the final tonic key of D major in Sonata No. 9. The choice of keys – with a maximum of three sharps and none with flats – is appropriate to the properties of the transverse flute.³³ Similarly,

the tonal ambitus from *d'* to *d'''* (and occasionally *e'''*) is wholly idiomatic to this instrument.³⁴ The sources do not mention alternative scorings of the sort that Telemann indicated in the titles of his printed duet collections or that Quantz mentions in the preface to his duets.³⁵

The underlying formal design of the sonatas does not reveal the same regularity as the collections of 1727 (four movements), 1738 (three movements), and 1752 (three movements) or the *SEI DUETTI* (four movements). However, this variability does not necessarily argue against a cyclic layout. The number of movements varies from three to five. The order of the movements is fast–slow–fast in the three-movement sonatas and slow–fast–slow–fast in the four-movement pieces. In the three-movement sonatas the tonic is either retained throughout (Nos. 1 and 6) or changes to the relative key in the middle movement (Nos. 2 and 9). In the four-movement sonatas the invariably slow third movement is set in the relative key (Nos. 4 and 8) or the parallel minor (No. 3). In Sonata No. 7, however, it begins on the 7th chord of the parallel major in order to cadence on the dominant at the end of the movement.³⁶ In Sonata No. 5, the only piece in five movements, the second movement is set in the relative minor and the final movement, oddly, in the dominant. It is also the only sonata with a movement title suggesting a dance form (*Menuet*).³⁷ But the final movement, headed *Allegro*, also conceals a dance form, namely, a passepied. Whether the *Menuet* was originally meant to be repeated “*alternativement*” after the

29 Christoph Henzel: “Telemann-Überlieferung im Spiegel des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin,” *Telemann – der musikalische Maler* (see note 19); and Reipsch: “Der Telemannbestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin” (see note 19).

30 It is not just in his flute method that Quantz mentions works by Telemann. In his much-cited dispute with Joachim von Moldenit he proposes a musical comparison in which Telemann's fantasies for unaccompanied transverse flute (TWV 40:2–13) are to be played; and the preface to his *SEI DUETTE A DUE FLAUTI TRAVERSI* (Berlin 1759) expressly refers to “Telemann's flute duets.” When Johann Philipp Kirnberger publicly criticized Quantz's duets, unleashing a violent debate in Marpurg's *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Telemann's *XIIX CANONS MÉLODIEUX* and *SECOND LIVRE DE DUO* were led into the fray; see Vol. 1 (Berlin, 1760), *passim*, esp. pp. 188f. on Telemann.

31 Including a copyist's manuscript of the *XIIX CANONS MÉLODIEUX*, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Music Department, Am. B. 349.

32 Thomas Synofzik: “Personalstil und Instrumentalidiom. Flöten-sonaten von Georg Philipp Telemann aus dem Nachlaß Friedrich des Großen,” *Festschrift für Wolf Hohohm* (see note 20), pp. 19–37.

33 In contrast, Telemann's *SEI Duetti* reveal more unusual keys (B-flat major, C minor, E-flat major, F minor, B-flat major, E major), apart from the E major. They also stand out from his other collections by virtue of their “sensitive” inflection.

34 Quantz, on p. 40 of his *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752/R1997), writes as follows: “Three-line E is actually the highest usable pitch which can be indicated at all times. The other, still higher pitches require an especially solid attack.”

35 Quantz, on p. III of *SEI DUETTI* (see note 42), indicates the following alternatives: “a flute and a muted violin or viola da gamba; two violins; two oboes, one step lower; or two *flûtes à bec*, a minor third higher. In this same transposition [...] they may also be played on two bassoons, two violas, or two violoncellos. Those unable to cope with the higher pitches (the *mezzo manico*) on the viola or violoncello may play them in the key in which they are written. When played an octave lower, and thus in **two registers an octave apart**, they may perhaps be heard on an organ with two manuals. They may be played equally well on a harpsichord with two manuals. Indeed, duets [...] have a superior and more intelligible effect when played on two **different kinds** of instrument rather than on a single kind.”

36 Cadences on the dominant in slow movements are not uncommon in Telemann's printed sonatas from the Hamburg period (e. g. TWV 41:C2; 41:g3; 41:a4). See Thomas Synofzik: *Personalstil und Instrumentalidiom* (see note 32), pp. 28f.

37 Parallel instances can be found in the *Nouveau QUATUORS*. Only the final movement of the fourth *Quatuor* (TWV 43:h2) is expressly called a “Menuet.”

Allegro in order to return to the tonic is a matter of conjecture: Telemann usually kept his *alternativement* sections, or dance trios of the sort frequently found in minuets, either in the tonic or changed to the parallel key; only rarely did he turn to the relative key. A change to the dominant was not his norm. Movements influenced by dance forms also occur in other sonatas, whether a gavotte (No. 1, movt. 3), polonoise (No. 2, movt. 3), gigue (No. 3, movt. 2), bourée (No. 3, movt. 4), or sarabande (No. 4, movt. 3). The final movement of Sonata No. 9 (*Vivace*) is a rondeau with a tuneful French melody floating above a moving bass. Other musical species are conspicuous in Sonata No. 8; note, for example, the prelude-like opening movement, recalling the first movement of *Quatuor* No. 1 (TWV 43:D3) from the *Nouveau QUATUORS*, or the fugal second movement, reminiscent of the antiquated opening of the *Sinfonia* in F major (TWV 50:3).

The expression marks and tempo indications are, with one exception, entirely in Italian. Here the rare *Piacevole* (agreeable, pliant) in the first movement of Sonata No. 2 stands out in particular as it may provide a starting point for determining the date of composition. Telemann used this term only in his printed chamber music volumes of 1734, 1738, and 1745.³⁸ Another item of evidence is the remarkable agreement between the opening of the final movement of Sonata No. 3 and the aria “Der Segensbau beglückter Kinder” from the cantata *Ach Gott, wie beugt der Eltern Herze geliebter Kinder Leid* (TVWV 1:1564a), published in Hamburg in 1731 as part of the annual cycle *Fortsetzung des Harmonischen Gottes-Dienstes*.³⁹ This is significant in that the sonatas cannot be dated on the basis of the surviving sources, all of which are posthumous copyists’ manuscripts (see above and Krit. Bericht). Judging from their style, the duets probably did not originate until after 1730. This is suggested, for example, by the *galant* Lombard rhythms (they began to reach German around 1725) and the repeating basses in the first movement of Sonata No. 3, or by the repeating basses with *alla zoppa* rhythms in the final movement. These stylistic devices are not to be found in the flute duets of 1727, nor in the *SONATE METODICHE* pub-

lished in 1728. However, they indeed occur in the sequel to the *Continuation* (published in 1732), the *III TRIETTI metodochi, e III SCHERZI* (1731), the *SCHERZI MELODICI* (1734), and the *XIIX CANONS MÉLODIEUX* and *Nouveau QUATUORS* (both published in Paris in 1738).⁴⁰ Thus, the process by which these *galant* stylistic quirks penetrated Telemann’s chamber music may well have occurred during this period, though the date of composition and the date of publication need not coincide. Considering that Telemann used contrasting stylistic levels with almost playful ease,⁴¹ any date based on stylistic criteria must be viewed with caution.

All the characteristics and compositional devices known from Telemann’s duets – and described by Quantz in the preface to his 1759 volume of duets⁴² – can be found in the present collection: a rich amalgam of equal-voiced counterpoint, imitation, canon, fugue, *concertante* passages, interchange of parts, occasional parallel thirds and sixths, a few bass progressions, and an elegant structuring of the musical ideas. The only movement with a continuous distinction between a melody part and a purely accompanimental bass part is the third movement of Sonata No. 9, the aforementioned “Rondeau.” Other than that, the two voices are treated on an equal basis or exchange functions. With surprising virtuosity Telemann manages to impart concise, tight-knit, and yet musically attractive patterns to the diminutive genre of the duo sonata, patterns that clearly belong to the *mixed goût*. This collection, too, lets us know why Telemann’s contemporaries called him “at once the progenitor and the creator of good instrumental duets.”⁴³

Duet compositions have been regarded as suitable literature for music instruction since time immemorial.⁴⁴ In addition to this pedagogical aspect, Quantz

38 *XII SOLOS* (Hamburg, 1734): TWV 41:a5; *Six CONCERTS et six suites* (Hamburg, 1734): TWV 42:D6, 42:G4; *XIIX CANONS MÉLODIEUX* (Paris, 1738): TWV 40:121; and *VI. Overturen nebst zween Folgesätzen* (Nuremberg, 1745): TWV 32:8.

39 Information kindly supplied by Peter Ballinger (Albany, CA). See the edition of the cantata in *Georg Philipp Telemann: Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes*, vol. 2, ed. Jeanne Swack, Baroque Music Series 3 (Albany, CA, 1996), pp. 59–68, esp. 63ff.

40 Further information in Wolf Hobohm: “Zum lombardischen Rhythmus bei Telemann,” *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Georg-Philipp-Telemann-Ehrung der DDR, Magdeburg 1981*, Part 3 (Magdeburg, 1985), pp. 4–22, esp. pp. 13f.

41 Telemann’s style is discussed in Wolfgang Hirschmann: “Die gewisse Schreibart: Gedanken zum Problem des Personalstils bei Georg Philipp Telemann,” *Concerto* 9, no. 76 (Sept. 1992), pp. 17–37.

42 Johann Joachim Quantz: *SEI DUETTI A DUE FLAUTI TRAVERSI ... OPERA SECONDA* (Berlin, 1759/R), pp. I–III. The preface has been frequently reproduced and analyzed, e. g. in Ingeborg Allihn: *Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz*, Magdeburger Telemann-Studien 3 (Magdeburg, 1971), p. 15.

43 See Friedrich Wilhelm Marpurg: *Kritische Briefe über die Tonkunst* 1 (Berlin, 1760), p. 189.

44 Ulrich Mazurwicz, entry on “Duo,” *MGG*, 2nd edn., *Sachteil* 2 (Kassel, 1995), cols. 1588f.

emphasized that “two amateurs, who do not have a plentiful accompaniment ready to hand, may use them to converse in an agreeable fashion.”⁴⁵ Johann Samuel Petri singled out the educational function of two-part compositions in 1782: “Short *bicinia*, or duets, are of very great use in lessons, in which the pupil must always imitate his teacher and gradually adopt the latter’s tone and style or manner in his own playing.”⁴⁶ In this dual function, Telemann’s *Nine Sonatas for Two Transverse Flutes* may well prove, to paraphrase the composer, to be both “serviceable” and “pleasing” in today’s musical life.

At this point I wish to express my thanks to the music department of the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin, Dr. Helmut Hell, and the Berlin Sing-Akademie for allowing me to consult the origi-

nal sources. I owe a special debt of thanks to Axel Fischer, Dr. Matthias Kornemann, PD Dr. Christoph Henzel, and Dr. Steven Zohn for our exchange of scholarly information. Finally, I am grateful to the House of Bärenreiter for readily agreeing to publish these sonatas.

In conclusion, it should be pointed out that the TWV numbers, which appear here for the first time in print, were assigned in consultation with the Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg and the editorial advisers of the Telemann-Auswahlausgabe.

Ralph-Jürgen Reipsch
Magdeburg, July 2006
(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter

45 See Quantz, *SEI DUETTI* (see note 42), p. I.

46 See Johann Samuel Petri: *Anleitung zur praktischen Musik* (Leipzig, 1782/R1999), from chap. 9, “Von der Flute traverse,” pp. 482f.