



F A S C H

S O N A T A S

E N S E M B L E

B A R U C C O



---

F A S C H

S O N A T A S

E N S E M B L E

B A R U C C O

---



**Ensemble Barucco**

**Andreas Helm** oboe, musical direction  
**Elisabeth Baumer** oboe  
**Katrin Lazar** bassoon  
**Christine Gnigler** recorder, bassoon  
**Martin Jopp** violin  
**Peter Trefflinger** cello  
**David Bergmüller** lute  
**Anne Marie Dragosits** harpsichord

**Johann Friedrich Fasch**  
(1688–1758)

**Sonata in B-flat major**  
for recorder, oboe, violin and basso continuo

FWV N:B1

1	Largo	2:26
2	Allegro	2:01
3	Grave	2:40
4	Allegro	2:15

**Sonata in F major**  
for two oboes and two bassoons

FWV N:F1

5	Andante	2:08
6	Allegro	1:35
7	Largo	1:32
8	Allegro	1:53

**Sonata in D minor**  
for two oboes, bassoon, and basso continuo

FWV N:d2

9	Andante	2:09
10	Allegro	2:13
11	Cantabile	1:49
12	Allegro	1:48

**Sonata in F major**  
for violin, oboe, bassoon, and basso continuo

FWV N:F4

13	Largo	1:50
14	Allegro	1:35
15	Largo	1:57
16	Allegro	2:04

**Sonata in C major**  
for bassoon and basso continuo

FWV N:C1


17	Largo	4:09
18	Allegro	2:34
19	Andante	3:45
20	Allegro assai	3:17

**Sonata in F major**  
for two oboes and bassoon

FWV N:F6

21	Largo	2:36
22	Allegro	2:23
23	Largo	2:08
24	Allegro	2:10
25	Allegro	1:41





When Johann Friedrich Fasch arrived at the court of Anhalt-Zerbst in autumn 1722 to take up the position of court Kapellmeister, he had already established a reputation as a composer. Having started writing music whilst a student in Leipzig (taking Georg Philipp Telemann's works as models), he had been commissioned to set operas for the court at Naumburg and, after a journeyman tour of Central German courts, he had become house composer to one Count Wenzel (Vaclav) Morzin in Prague. This wealthy Bohemian aristocrat maintained his own orchestra, to whom Antonio Vivaldi devoted several pieces, including his op.8 set of concertos, "Il cimento dell'armonia e dell'inventione", which included the famous "Four Seasons". The count must have thought highly of Fasch's music because, after the composer returned to Germany to take up what was quite a prestigious position on the recommendation of his good friend, the composer Gottfried Heinrich Stölzel, Morzin continued to pay Fasch to supply new repertoire for his orchestra.

Although his appointment letter is lost (much of the court archives – and the royal palace where they were held – were destroyed in the Allied bombing of the town towards the very end of World War II), it is clear that the 34-year-old faced quite a workload: at least three cantatas were required every week in the palace chapel (two on Sundays, one on the preceding Saturday evening), sometimes more (perhaps for religious feasts that happened during the week, or for a royal birthday). Each of the three main liturgical seasons (Christmas, Easter and Whitsun) added two services each on the following Monday and Tuesday, as well as mass settings (in Latin and German). Royal birthdays also required serenatas or

---

(much less frequently) operas. In addition, there was music to be performed during dinners, assemblées, and balls. Of course, Fasch was not required to compose new music for every service or event; cantata cycles by other composers (including both Telemann and Stölzel) were also performed, and Fasch re-used and re-cycled as required.

This was an approach he seems to have taken to all of his output. Several of his instrumental works survive in different forms, such as his concerto in D minor for oboe, violin and strings, where the order of the solo passages and ritornelli is different in the surviving sources. One of his concertos for flute, two recorders or violette and continuo is demonstrably based on a piece in the same key by Telemann.

The opening of his sonata in B-flat for recorder, oboe, violin and continuo (FaWV N:B1) owes much to the first movement of Melchior Hoffmann's cantata, "Meine Seele rühmt und preist", which was long attributed to Johann Sebastian Bach; there are simply too many similarities for Fasch not to have known the piece. There is, indeed, some likelihood that he had heard, maybe played, perhaps even sung it and/or other pieces by Hoffmann during his time in Leipzig.\* The older composer was studying law and a member of Telemann's collegium musicum at the time when young Fasch arrived at the Thomasschule from Weißenfels, where his beautiful soprano voice had drawn the attention of a distant cousin who was employed there as a singer. Fasch would later join – and ultimately lead – the collegium musicum, until he was more or less forced to leave Leipzig when his success in providing music for university events threatened to

undermine the authority of his former teacher, the Thomaskantor, Johann Kuhnau. However, as he recounted in an autobiography printed the year before his death, Fasch's confidence as a composer grew during this time, and he was delighted that no-one discovered the truth when he wrote his idol Telemann's name at the top of one of his own orchestral suites.

All but one of the six sonatas on this recording have four movements and are cast in what is known as the "da chiesa" style; that is, each of the movements is free in form, with little or no resemblance to the dances that were typical of the "da camera" style, which also tended to have more movements. As the 18th century progressed, fashions changed and it became more common to open with an expansive slower movement, and follow this with two faster movements, possibly one in duple and one in triple time. Thus, perhaps with the exception of the sonata for solo bassoon (FaWV N:C1), it would seem that these are all relatively early works. The fact that five of them are only known from manuscript sources in Darmstadt, where Fasch had spent several months in 1714 having composition lessons from his former Leipzig prefect Christoph Graupner (who was court Kapellmeister there) and his assistant, Gottfried Grünewald, would support this hypothesis. In addition, a 1743 inventory of the palace music collection in Zerbst (such things were compiled on the death of every ruler) does not list a single sonata by Fasch – though there were many by Telemann, Handel and Stölzel in what was quite an extensive library!

The opening movement of the B-flat sonata mentioned above prepares the way for an Allegro in which the three treble instruments pass an imitative

---

pattern seamlessly between themselves, the bass mostly providing harmonic support, but also very occasionally engaging with the dialogue. The contrast with the following minor-key Largo could not be greater: sharp accents and dissonances over a descending bass only gradually give way to a flowing line that can barely be described as a melody, the three treble instruments even breaking free of the continuo at times. The exhilarating finale – full rapid scales and arpeggios – dispels any gloom!

The quadro in F (FaWV N:F4) has many similarities to the preceding work. Instead of a recorder, the third obbligato instrument is a bassoon. While modern musicians might find the idea strange, an 18th-century player would have thought nothing of laying a recorder down and picking up a bassoon; not only were the basic fingerings similar, recorder music (including the part for the B-flat sonata above) was often written in so-called French violin clef; instead of being in the first space, the F at the bottom of the instrument is below the lowest line, exactly as it is in bass clef, so they are interchangeable.

This ability to change instruments so readily was part of baroque musicians' training. Around the turn of the 18th century, Prince Carl Wilhelm of Anhalt-Zerbst asked his director of music, Johann Gottfried Rauhfuss, to form a band of "hautboisten"; while, literally, this means "oboists", the group included double reed instruments of various sizes, and the court accounts record purchases of other instruments (such as violins) for the ensemble. In the lists of servants, no-one is named as a court oboist in Zerbst until Christmas 1725 (Johann Christoph Ritter); another oboist, Johann Georg Fröde, began to be listed above him some two years later.

The bassoon also plays a prominent part in the quadro in D minor (FaWV N:d2). While a pair of oboes has the lion's share of the melodic interest, their bass cousin does take turns in the limelight, too. Nowhere is this truer than in the openings of the two faster movements; the first bursts into life with a dramatic solo, while the second begins with the two oboes imitating one another before the bassoonist joins in their virtuosic display – this is some of Fasch's most demanding writing for winds.

The second F major quadro (FaWV N:F1) is slightly different from the others, as the source consists of four wind parts: two oboes and two bassoons. This might suggest that it was conceived to be played outdoors without any continuo support, and this is how Barucco have chosen to perform it. Whether this is how the composer intended it or just a quirk of the work's transmission we shall never know, but there is plenty of evidence that both the Landgraves of Darmstadt and the Zerbst princes enjoyed musical entertainment while they were out hunting, or afterwards while relaxing at their country lodges. The upper bassoon part is actually less frequently free of the bass line than in the other works, the music taking advantage of having two matching pairs of instruments.

In Rüdiger Pfeiffer's catalogue of Fasch's music, the trio sonata in F (FaWV N:F6) is dated "ca. 1750" but autograph marks on the copyists' work suggest that he felt the chosen layout was unclear, so he had added cues. This could only have happened either in Darmstadt or before the music reached there. In 1736, the Zerbst court bassoonist Johann Christian Klotzsch left to take up a new position in Darmstadt; he may have brought this (and




other manuscripts) with him. Although similar in style to the preceding piece, the oboes often playing in euphonious thirds and sixths in dialogue with the bass, there is one major difference: there is only one bassoon part. Once again, Barucco have taken their lead from the source materials and decided to perform this work without continuo; it is a testament to Fasch's clever harmonic writing that the texture never feels empty. The fourth movement is contrapuntal in design; one could not go as far as to describe it as a fugue – even in the supposedly fugal sections of his French overtures and the alla breve movements of his sinfonias, Fasch rarely devotes much time to the more arcane features of fugal writing. He must have felt the need for some light relief after such an academic movement, as he added a lilting jig-like movement.

The sonata in C (FaWV N:C1) is actually Fasch's only surviving solo sonata. Since none are listed in the palace inventory, it may be the only one he ever wrote. He clearly loved the bassoon, and enjoyed its ability to sing like a tenor, but he must also have been inspired by a remarkable player who matched that lyricism with breathtaking virtuosity.

Brian Clarke

\*It is surely a happy coincidence that I discovered a previously unrecognised four-page fragment of a Fasch cantata bounded within an autograph score of Hoffmann's 1708 New Year cantata, »Singet dem Herrn ein neues Lied« while browsing the Royal Danish Library's online collection of musical manuscripts.





Als Johann Friedrich Fasch im Herbst 1722 als Hofkapellmeister an den Hof von Anhalt-Zerbst kam, hatte er sich bereits als Komponist profiliert. Schon während seines Studiums in Leipzig hatte er mit dem Komponieren begonnen (nach dem Vorbild von Georg Philipp Telemanns Werken), war mit der Komposition von Opern für den Naumburger Hof beauftragt worden und nach Aufhalten an verschiedenen mitteleuropäischen Höfen Hofkomponist des Grafen Wenzel (Vaclav) Morzin in Prag geworden. Dieser wohlhabende böhmische Aristokrat unterhielt ein eigenes Orchester, dem Antonio Vivaldi mehrere Stücke widmete, darunter seinen Konzertzyklus Op.8 »Il cimento dell'armonia e dell'inventione«, zu der auch die berühmten »Vier Jahreszeiten« gehören. Der Graf muss Faschs Musik sehr geschätzt haben, denn nachdem der Komponist auf Empfehlung seines guten Freundes, des Komponisten Gottfried Heinrich Stölzel, nach Deutschland zurückgekehrt war, um dort eine angesehene Stelle anzutreten, entlohnte ihn Morzin noch für weitere Kompositionen, die er für sein Orchester in Auftrag gab.

Obwohl Faschs Ernennungsurkunde verloren ging (ein Großteil des Hofarchivs – und des königlichen Palastes, wo sie lagerten – wurde gegen Ende des Zweiten Weltkriegs bei der Bombardierung der Stadt durch die Alliierten zerstört), hatte der 34-Jährige offensichtlich ein beträchtliches Arbeitspensum zu bewältigen: Jede Woche mussten mindestens drei Kantaten in der Schlosskapelle aufgeführt werden (zwei jeweils am Sonntag, eine am Vorabend), manchmal auch mehr (vielleicht für religiöse Feste, die unter der Woche stattfanden oder für einen königlichen Geburtstag). Für die drei großen liturgischen Feste im Kirchenjahr (Weihnachten, Ostern

und Pfingsten) kamen jeweils zwei Gottesdienste am darauffolgenden Montag und Dienstag sowie die Bearbeitung von Messen (in Latein und Deutsch) hinzu. Königliche Geburtstage erforderten auch Serenaden oder (viel seltener) Opern. Darüber hinaus musste Musik bei Dinern, Gesellschaftsabenden und Bällen aufgeführt werden. Natürlich hatte Fasch nicht für jeden Gottesdienst oder jedes Ereignis neue Werke zu komponieren; es wurden auch Kantatenzyklen anderer Komponisten (u. a. von Telemann und Stölzel) aufgeführt, und Fasch bearbeitete und verwendete je nach Bedarf auch Werke wieder.

Diese Arbeitsweise bestimmte offensichtlich sein gesamtes Schaffen. Mehrere seiner Instrumentalwerke sind in verschiedenen Versionen überliefert, wie etwa sein Konzert in d-Moll für Oboe, Violine und Streicher, bei dem die Reihenfolge der Solopassagen und Ritornelle in den überlieferten Quellen unterschiedlich ist. Eines seiner Konzerte für Flöte, zwei Blockflöten oder Altblockflöte und Basso Continuo greift nachweislich auf ein Stück von Telemann in der gleichen Tonart zurück.

Der Anfang seiner Sonate in B-Dur für Blockflöte, Oboe, Violine und Continuo (FaWV N:B1) ist dem ersten Satz von Melchior Hoffmanns Kantate »Meine Seele rühmt und preist«, die lange Zeit Johann Sebastian Bach zugeschrieben wurde, sehr ähnlich; es gibt einfach zu viele Ähnlichkeiten, als dass Fasch das Stück nicht gekannt haben könnte. In der Tat besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass er dieses und/oder andere Stücke von Hoffmann während seiner Zeit in Leipzig gehört, vielleicht gespielt, vielleicht sogar gesungen hat.\* Der bereits ältere Komponist studierte

Jura und war Mitglied von Telemanns Collegium Musicum als der junge Fasch aus Weißenfels, wo ein entfernter Verwandter, der dort als Sänger tätig war, auf seine schöne Sopranstimme aufmerksam geworden war, an die Thomasschule kam. Später wurde Fasch Mitglied – und schließlich Leiter – des Collegium Musicum, bis er mehr oder weniger gezwungen war, Leipzig zu verlassen, als sein Erfolg bei der musikalischen Gestaltung von Festlichkeiten an der Universität die Autorität seines früheren Lehrers, des Thomaskantors Johann Kuhnau, zu untergraben drohte. Wie er jedoch in seiner Autobiographie erzählte, die ein Jahr vor seinem Tod veröffentlicht wurde, wuchs Faschs Selbstvertrauen als Komponist in dieser Zeit und es amüsierte ihn sehr, dass niemand die Wahrheit herausfand, als er Telemann, den Namen seines Vorbilds, auf die Partitur einer seiner eigenen Orchestersuiten schrieb.

Bis auf eine Ausnahme sind alle sechs Sonaten dieser Aufnahme viersätzig und sogenannte »da chiesa«-Sonaten. Das bedeutet, dass jeder Satz in der Form frei ist und wenig oder keine Ähnlichkeit mit den Tänzen hat, die für den Stil »da camera« charakteristisch waren, welcher auch eine Neigung zu mehr Sätzen hatte. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts änderte sich die Mode und es kam häufiger vor, mit einem ausgedehnten langsamen Satz zu beginnen und zwei schnellere Sätze folgen zu lassen, womöglich einen im Zweier- und einen im Dreiertakt. Mit Ausnahme der Sonate für Solofagott (FaWV N:C1) scheint es sich also um relativ frühe Werke zu handeln. Die Tatsache, dass fünf von ihnen nur aus Darmstädter Manuskripten bekannt sind, wo Fasch 1714 mehrere Monate lang Kompositionsunterricht bei seinem ehemaligen Leipziger Präfekten Christoph Graupner

(der dort Hofkapellmeister war) und dessen Assistenten Gottfried Grünewald genommen hatte, würde diese Hypothese unterstützen. Zudem wird in einem Inventarverzeichnis der Musikaliensammlung des Zerbster Schlosses von 1743 (solche Verzeichnisse wurden jeweils nach dem Tod eines Regenten erstellt) keine einzige Sonate von Fasch aufgeführt – wohingegen sich in der recht umfangreichen Bibliothek zahlreiche Werke von Telemann, Händel und Stölzel befanden!

Der Kopfsatz der oben erwähnten B-Dur-Sonate bereitet den Weg für ein Allegro, in dem die drei Diskantinstrumente sich in nahtlosen Übergängen ein imitatorisches Muster zuspielden, wobei der Bass meist harmonische Unterstützung leistet, aber auch gelegentlich am Dialog teilnimmt. Der Kontrast zum folgenden Largo in Moll könnte nicht größer sein: Scharfe Akzente und Dissonanzen über einem absteigenden Bass weichen nur allmählich einer fließenden Linie, die man kaum als Melodie bezeichnen kann, wobei sich die drei Diskantinstrumente zeitweise sogar vom Continuo lösen. Mit durchgängigen Tonleitern in rasantem Tempo und Arpeggien vertreibt das beschwingte Finale jeglichen Trübsinn!

Die Sonate in F-Dur (FaWV N:F4) weist viele Ähnlichkeiten mit dem vorigen Werk auf. Anstelle einer Blockflöte ist das dritte obligate Instrument ein Fagott. Während Interpreten unserer Zeit es vielleicht seltsam finden würden, hätte ein Musiker des 18. Jahrhunderts kein Problem damit gehabt, von der Blockflöte zum Fagott zu wechseln. Nicht nur, dass die Grundgriffe ähnlich waren, Musik für Blockflöten (einschließlich der Stimme für die bereits erwähnte Sonate in B-Dur) wurde oft im sogenannten franzö-

sischen Violinschlüssel notiert; das tiefe F des Instruments steht dabei nicht auf der ersten Linie, sondern ganz unten, genau wie im Bassschlüssel, so dass beide austauschbar sind.

Die Fähigkeit, das Instrument schnell zu wechseln, war im Barock Teil der Ausbildung von Musikern. Um die Wende zum 18. Jahrhundert beauftragte Fürst Carl Wilhelm von Anhalt-Zerbst seinen Musikdirektor Johann Gottfried Rauhfuss mit der Bildung einer Kapelle von »Hautboisten«. Das bedeutet zwar wörtlich »Oboisten«, umfasste aber auch Doppelrohrblattinstrumente verschiedener Größe. In der Tat sind in den Akten des Hofes auch Anschaffungen anderer Instrumente (zum Beispiel Geigen) für das Ensemble verzeichnet. In Zerbst wird bis Weihnachten 1725 (mit Johann Christoph Ritter) kein Hofoboist aufgelistet; ein weiterer Oboist, Johann Georg Fröde, wird Ritter etwa zwei Jahre später in der Rangordnung vorangehend aufgeführt.

Das Fagott spielt auch in der Sonate in d-Moll (FaWV N:d2) eine wichtige Rolle. Während hauptsächlich zwei Oboen die Melodieführung übernehmen, steht auch ihr Anverwandter im Bass abwechselnd im Rampenlicht. Nirgendwo wird dies deutlicher als jeweils am Anfang der beiden schnelleren Sätze; der erste Satz beginnt mit einem dramatischen Solo, während die beiden Oboen den zweiten Satz eröffnen und einander imitieren, bevor sich das Fagott der virtuos Darbietung anschließt. Hier handelt es sich um einen der anspruchsvollsten Bläsersätze von Fasch.

Die zweite F-Dur-Sonate (FaWV N:F1) unterscheidet sich etwas von den anderen, da die Besetzung aus vier Bläserstimmen besteht: zwei Oboen

und zwei Fagotte. Dies könnte darauf hindeuten, dass sie für die Aufführung im Freien ohne Continuo-Unterstützung gedacht war, und in dieser Besetzung hat es das Ensemble Barucco auch aufgeführt. Ob dies nun vom Komponisten so beabsichtigt war oder nur an der Überlieferung des Werkes liegt, werden wir nie erfahren. Aber es gibt etliche Hinweise darauf, dass sowohl die Landgrafen von Darmstadt als auch die Zerbster Fürsten sich bei ihren Jagdpartien oder während der anschließenden Erholung in ihren Landhäusern an musikalischer Unterhaltung ergötzen. Tatsächlich befreit sich die obere Fagottstimme seltener von der Basslinie als in den anderen Werken, da sich der Komponist die Besetzung mit zwei zusammenpassenden Instrumentenpaaren zu Nutze macht.


In Rüdiger Pfeiffers Verzeichnis der Werke von Fasch wird die Triosonate in F-Dur (FaWVN:F6) mit dem Vermerk »ca. 1750« angegeben, aber handschriftliche Notizen der Kopisten deuten darauf hin, dass ihnen die gewählte Anordnung nicht eindeutig genug erschien und sie deshalb Hinweise beifügten. Dies konnte entweder nur in Darmstadt oder vor dem Eintreffen der Partituren geschehen sein. Im Jahr 1736 verließ der Zerbster Hoffagottist Johann Christian Klotzsch die Stadt, um eine neue Stelle in Darmstadt anzutreten; möglicherweise hat er dieses (und andere Manuskripte) mitgebracht. Obwohl der Stil dem des vorhergehenden Werks ähnelt und die Oboen oft in wohlklingenden Terzen und Sexten im Dialog mit dem Bass stehen, gibt es einen großen Unterschied und zwar nur eine Fagottstimme. Wiederum haben sich die Musiker des Ensemble Barucco von der ursprünglichen Besetzung leiten lassen und beschlossen, dieses Werk ohne Continuo aufzuführen. Die musikalische Textur wirkt nie leer und

belegt damit Faschs kluge harmonische Gestaltung. Der vierte Satz ist kontrapunktisch angelegt. Ihn als Fuge zu bezeichnen wäre übertrieben, denn selbst in den vermeintlich fugierten Abschnitten seiner französischen Ouvertüren und in den Alla-Breve-Sätzen seiner Sinfonien nimmt sich Fasch nur selten genügend Zeit für die anspruchsvolleren Besonderheiten fugierter Komposition. Nach einem so akademischen Satz muss er das Bedürfnis nach unbefangener Entspannung verspürt haben, denn er lässt einen beschwingten tanzartigen Satz folgen.

Die Sonate in C-Dur (FaWVN:C1) ist tatsächlich die einzige noch erhaltene Solosonate von Fasch. Da im Schlossarchiv keine Solosonaten aufgelistet sind, hat er möglicherweise nur diese komponiert. Ganz offensichtlich liebte er das Fagott und genoss dessen Fähigkeit, wie eine Tenorstimme zu singen, aber er muss wohl auch von einem bemerkenswerten Interpreten inspiriert worden sein, der diese Lyrik mit atemberaubender Virtuosität zu verbinden wusste.

Brian Clarke  
Übersetzung: Maria Smaczny-Gonnot

\*Es ist sicher ein glücklicher Zufall, dass ich beim Stöbern in der Online-Sammlung musikalischer Handschriften der Königlich Dänischen Bibliothek ein bisher unbekanntes vierseitiges Fragment einer Fasch-Kantate entdeckte, welches sich in einer handschriftlichen Partitur von Hoffmanns Neujahrskantate »Singet dem Herrn ein neues Lied« aus dem Jahr 1708 befand.



À l'automne 1722, lorsque Johann Friedrich Fasch arriva à la cour d'Anhalt-Zerbst pour occuper le poste de maître de chapelle de la cour, il avait déjà acquis une réputation en tant que compositeur. Ayant commencé à composer lors de ses études à Leipzig (en prenant pour modèle les œuvres de Georg Philipp Telemann), il avait été chargé de composer des opéras pour la cour de Naumburg et, après avoir parcouru les cours d'Allemagne centrale, il devint le compositeur en titre du comte Wenzel (Vaclav) Morzin à Prague. Ce riche aristocrate de Bohême entretenait un orchestre personnel auquel Antonio Vivaldi dédia plusieurs pièces, dont sa série de concertos de l'op. 8, «Il cimento dell'armonia e dell'invention», qui comprend les célèbres «Quatre Saisons». Le comte devait avoir une haute opinion de la musique de Fasch, car même après que le compositeur fut de retour en Allemagne – pour y occuper un poste assez prestigieux sur la recommandation de son grand ami, le compositeur Gottfried Heinrich Stölzel – Morzin continua à payer Fasch pour qu'il fournisse un répertoire nouveau à son orchestre.

Bien que sa lettre de nomination soit perdue (une grande partie des archives de la cour – et du château où elles étaient conservées – a été détruite lors du bombardement de la ville par les Alliés à la fin de la Seconde Guerre mondiale), il est clair que ce jeune homme de 34 ans avait une charge de travail considérable : chaque semaine, au moins trois cantates étaient requises pour la chapelle du palais (deux le dimanche, une la veille), parfois plus (peut-être pour les fêtes religieuses qui se déroulaient pendant la semaine ou pour un anniversaire royal). Chacune des trois grandes périodes liturgiques (Noël, Pâques et Pentecôte) ajoutait deux offices le lundi et le

mardi suivants ainsi que des arrangements de messes (en latin et en allemand). Il fallait également des sérénades ou (beaucoup plus rarement) des opéras pour les anniversaires du souverain. En outre, il devait assurer la musique pour les soupers, les assemblées et les bals. Bien entendu, Fasch n'était pas tenu de composer une nouvelle musique pour chaque service ou événement; des cycles de cantates d'autres compositeurs (notamment Telemann et Stölzel) étaient également interprétés, et Fasch savait réutiliser et recycler selon les besoins.

Il semble avoir adopté cette démarche pour l'ensemble de sa production. Plusieurs de ses œuvres instrumentales subsistent sous différentes formes, comme son concerto en ré mineur pour hautbois, violon et cordes, où l'ordre des passages solistes et des ritournelles est différent selon les versions conservées. L'un de ses concertos pour flûte, deux flûtes à bec ou violet et basse continue est manifestement basé sur une pièce de Telemann dans la même tonalité.

Le début de sa sonate en si bémol majeur pour flûte à bec, hautbois, violon et basse continue (FaWV N:B1) doit beaucoup au premier mouvement de la cantate de Melchior Hoffmann, «Meine Seele rühmt und preist» (Mon âme exalte et glorifie), qui était longtemps attribuée à Johann Sebastian Bach, mais il est tout à fait probable que Fasch ait eu connaissance de cette œuvre. En fait, il y a quelque probabilité qu'il l'ait entendue, peut-être jouée, voire même chantée – ainsi que d'autres pièces d'Hoffmann – pendant son séjour à Leipzig.\* Ce compositeur, qui était son aîné, étudiait le droit et était membre du Collegium Musicum de Telemann à l'époque où

le jeune Fasch arriva à l'École de Saint-Thomas en provenance de Weissenfels, où sa belle voix de soprano avait attiré l'attention d'un cousin éloigné qui y était employé comme chanteur.

Plus tard, Fasch rejoindra – et finalement dirigera – le Collegium Musicum jusqu'à ce qu'il soit plus ou moins contraint de quitter Leipzig, le succès de ses compositions pour les événements universitaires menaçant de saper l'autorité de son ancien professeur, le cantor de St Thomas Johann Kuhnau. Cependant, comme Fasch le raconte dans une autobiographie publiée l'année précédant sa mort, sa confiance en soi en tant que compositeur s'accrut pendant cette période, et il fut ravi que personne ne découvrit la vérité lorsqu'il écrivit le nom de Telemann, son idole, en tête d'une suite orchestrale de sa propre création.

Les six sonates de cet enregistrement, sauf une, comportent quatre mouvements et sont écrites dans ce que l'on appelle le style «da chiesa», ce qui veut dire que chaque mouvement est de forme libre, ressemblant peu ou pas du tout aux danses typiques du style «da camera» (qui avait aussi tendance à avoir plusieurs mouvements). Au fur et à mesure que le XVIII<sup>e</sup> siècle avançait, les modes changèrent et il devint plus courant de commencer une œuvre par un vaste mouvement lent suivi de deux mouvements plus rapides, éventuellement l'un dans une mesure à deux temps et l'autre à trois temps. Ainsi, peut-être à l'exception de la sonate pour basson solo (FaWV N:C1), il semblerait que toutes ces œuvres soient relativement précoces. Le fait que cinq d'entre elles ne soient connues que par des sources manuscrites de Darmstadt, où Fasch avait passé plusieurs mois en 1714

pour y recevoir des leçons de composition de Christoph Graupner, son ancien préfet de Leipzig (qui était maître de chapelle à la cour), et de son assistant, Gottfried Grünewald, confirmerait cette hypothèse. En outre, un inventaire de 1743 de la collection de musique du palais de Zerbst (de tels inventaires étaient réalisés à la mort de chaque souverain) ne mentionne pas une seule sonate de Fasch – alors que l'on trouve de nombreuses œuvres de Telemann, Haendel et Stölzel dans cette bibliothèque plutôt vaste!

Le mouvement d'ouverture de la sonate en si bémol majeur, mentionnée ci-dessus, ouvre la voie à un Allegro dans lequel les trois instruments du registre aigu se transmettent harmonieusement un motif imitatif, la basse apportant principalement un soutien harmonique, mais s'engageant aussi très occasionnellement dans le dialogue. Le contraste avec le Largo qui suit en tonalité mineure ne pourrait être plus grand : des accents aigus et des dissonances sur une basse descendante ne cèdent que progressivement la place à une ligne fluide que l'on peut à peine qualifier de mélodie, les trois instruments aigus s'affranchissant même parfois du continuo. Le final exaltant – plein de gammes complètes et d'arpèges rapides – dissipe toute morosité!

La sonate en fa majeur (FaWV N:F4) présente de nombreuses similitudes avec l'œuvre précédente. Au lieu d'une flûte à bec, le troisième instrument obligato est un basson. Les interprètes modernes peuvent trouver cette idée étrange, alors qu'un musicien du XVIII<sup>e</sup> siècle n'aurait trouvé rien à redire pour échanger sa flûte à bec contre un basson. Non seulement les

doigtés de base sont similaires, mais la musique pour flûte à bec (y compris la voix dans la sonate en si bémol déjà évoquée ci-dessus) était souvent écrite en clef de violon «à la française». Au lieu d'être noté sur la première ligne, le fa grave de l'instrument se trouve tout en bas, exactement comme en clef de fa, de sorte que les deux voix sont interchangeable.

Cette capacité de changer si facilement d'instrument faisait partie de la formation d'un musicien à l'ère du baroque. Au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, le prince Carl Wilhelm d'Anhalt-Zerbst demanda à son directeur musical, Johann Gottfried Rauhfuß, de former un groupe de «Hautboisten»; bien que ce terme signifie littéralement hautboïstes, le groupe comprenait des instruments à anche double de différentes tailles et les comptes de la cour font bien état de l'achat d'autres instruments pour cet ensemble (tels des violons). A la cour de Zerbst et jusqu'à Noël 1725 (Johann Christoph Ritter), personne n'apparaît comme hautboïste sur les listes de musiciens; environ deux ans plus tard, un autre hautboïste, Johann Georg Fröde, y figure dans un rang supérieur à Ritter.

Dans la sonate en ré mineur (FaWV N:d2), le basson joue également un rôle important. Tandis qu'une paire de hautbois se taille la part du lion dans la ligne mélodique, à son tour leur cousin bassiste devient la vedette. C'est particulièrement vrai dans les ouvertures des deux mouvements les plus rapides; le premier entre en scène avec un solo dramatique, tandis que le second commence avec les deux hautbois qui s'imitent l'un l'autre avant que le bassoniste ne se joigne à leur prestation virtuose – pour les instruments à vent, il s'agit là de l'une des œuvres les plus exigeantes de Fasch.



La deuxième sonate en fa majeur (FaWV N:F1) est légèrement différente des autres, car son socle est constitué de quatre voix de vents: deux hautbois et deux bassons. Cela pourrait suggérer qu'elle a été conçue pour une exécution en plein air, sans le soutien d'une basse continue, et c'est comme cela que l'Ensemble Barucco a choisi de l'interpréter. Nous ne saurons jamais si c'était l'intention du compositeur ou s'il s'agit simplement d'une bizarrerie liée à la transmission de l'œuvre, mais à maintes reprises il est attesté qu'aussi bien les landgraves de Darmstadt que les princes de Zerst appréciaient les divertissements musicaux pendant qu'ils chassaient ou après, au repos dans leurs gentilhommières à la campagne. Enfin, le premier basson s'affranchit moins souvent de la voix de basse que dans les autres œuvres, la musique tirant parti de la présence de deux paires d'instruments assorties.

Dans le catalogue des compositions de Fasch établi par Rüdiger Pfeiffer, la sonate en trio en fa majeur (FaWV N:F6) est datée «ca. 1750» (environ 1750), mais des annotations autographes sur le travail des copistes suggèrent qu'ils estimaient que la disposition choisie manquait de clarté, si bien qu'ils ont ajouté des points de repère. Cela n'a pu se faire qu'à Darmstadt ou avant que cette partition n'y parvienne. En 1736, Johann Christian Klotzsch, bassoniste de la cour de Zerst, partit occuper un nouveau poste à Darmstadt; il est fort possible qu'il ait emporté ce manuscrit (ainsi que d'autres) avec lui. Bien que le style soit similaire à celui de l'œuvre précédente – les hautbois jouant souvent en tierces et sixtes euphoniques en dialogue avec la basse – il y a une différence majeure: il n'y a qu'une seule voix de basson. Une fois de plus, l'Ensemble Barucco

s'est inspiré de l'instrumentation originelle et a décidé d'interpréter cette œuvre sans continuo; le fait qu'on n'ait jamais l'impression que la structure de l'œuvre soit creuse est un témoignage de l'intelligence de l'écriture harmonique de Fasch. Le quatrième mouvement est de conception contrapuntique; on ne peut aller jusqu'à parler d'une fugue – même dans les sections prétendument fuguées de ses ouvertures à la française et des mouvements alla breve de ses sinfonias, Fasch consacre rarement beaucoup de temps aux particularités plus subtiles de l'écriture fuguée. Après un mouvement aussi académique, il a dû ressentir la nécessité d'une légère détente, puisqu'il a ajouté un mouvement dansant.

La sonate en do majeur (FaWV N:C1) est en fait la seule sonate solo de Fasch qui nous soit parvenue. Comme aucune des sonates ne figure dans l'inventaire du château, il s'agit peut-être de la seule qu'il n'ait jamais composée. Il aimait manifestement le basson et appréciait sa capacité de chanter comme un ténor, mais il a dû également être inspiré par un interprète remarquable qui a su allier ce lyrisme à une virtuosité époustouflante.

Brian Clarke

Traduction: Maria Smaczny-Gonnot

\*C'est certainement une heureuse coïncidence d'avoir découvert un fragment de quatre pages d'une cantate de Fasch, inconnue jusqu'alors, dans une partition autographe de la cantate du Nouvel An 1708 de Hoffmann, «Singet dem Herrn ein neues Lied» (Chantez au Seigneur un chant nouveau), en parcourant la collection en ligne de manuscrits musicaux de la Bibliothèque royale danoise.



---

Barucco can look back on twenty years of ensemble history. A keen interest in the practicalities of musical performance prompted conductor Heinz Ferlesch and oboist Andreas Helm to found the ensemble, which, with passion and vivacity, has consistently set itself the ambitious goal of presenting music that is faithful to the original.

Initially, Barucco's artistic focus was primarily shaped by its collaboration with the Ad Libitum choir and the Wiener Singakademie. Since 2015, the ensemble has been performing more and more instrumental music, aria programmes, and operas on the most important stages in Austria and internationally, and has developed the "Sing on Stage" concert format in collaboration with the Wiener Konzerthaus. Performances have led the ensemble to the Wiener Konzerthaus, the Theater an der Wien, the Brucknerhaus in Linz, Esterhazy Castle, the International Handel Festival in Halle, the European Weeks Festival in Passau, and to the Auditorio Nacional de Madrid.

With the founding of Barucco Vokal, a long-cherished wish has been fulfilled to establish a vocal ensemble as a new musical partner with national and international specialists who take on both the solo and choral roles in the respective works.

In recent years, Barucco has also performed more and more often as a chamber ensemble under the direction of oboist Andreas Helm. Performances at venues such as the Händelhaus Halle, Esterhazy Palace Eisenstadt and the International Baroque Days at Melk Abbey have focussed primarily on Baroque and Classical wind chamber music. The dance programmes,

which were developed in collaboration with baroque dance specialist Margit Legler, are a special feature.

Based in Lower Austria, the Barucco ensemble enriches the cultural landscape of this region and is a musical ambassador for the cultural region of Lower Austria. The numerous activities are thankfully supported by state subsidies. Regular concerts as part of the Haydn Region of Lower Austria are a living sign of this commitment. Since 2020, the Barucco ensemble has also acted as a concert curator in Herzogenburg and Melk.

---

Barucco blickt mittlerweile auf eine zwanzigjährige Ensemblesgeschichte zurück. Aus der Begeisterung für Fragen der Aufführungspraxis vom Dirigenten Heinz Ferlesch und dem Oboisten Andreas Helm gegründet, ist es immer Ziel und Anspruch, originalgetreues Musizieren mit Leidenschaft und Lebendigkeit zu präsentieren.

Anfangs prägte vor allem die Zusammenarbeit mit dem Chor Ad Libitum und der Wiener Singakademie die künstlerische Ausrichtung, seit 2015 tritt Barucco vermehrt auch mit Instrumentalmusik, Arienprogrammen, Opern und dem gemeinsam mit dem Wiener Konzerthaus entwickelten Konzertformat »Sing on Stage« auf den bedeutendsten Bühnen Österreichs und international in Erscheinung, unter anderem im Wiener Konzerthaus, dem Theater an der Wien, dem Brucknerhaus Linz, dem Schloss Esterhazy, den internationalen Händel-Festspielen Halle, den europäischen Festwochen Passau und im Auditorio Nacional de Madrid.

Mit der Gründung von Barucco Vokal ist ein langgehegter Wunsch in Erfüllung gegangen, als neuen musikalischen Partner ein Vokalensemble mit nationalen und internationalen Spezialist\*innen zu gründen, die sowohl die solistischen Aufgaben als auch jene der chorisches besetzten Partien der jeweiligen Werke übernehmen.

Auch in kammermusikalischer Besetzung tritt Barucco unter Leitung des Oboisten Andreas Helm in den letzten Jahren vermehrt in Erscheinung. Auftritte u.a. im Händelhaus Halle, im Schloss Esterhazy Eisenstadt oder bei den Internationalen Barocktagen im Stift Melk stellten vor allem die Bläserkammermusik des Barock und der Klassik in den Mittelpunkt. Eine

Besonderheit stellen die Programme mit Tänzern dar, die in Zusammenarbeit mit der Barocktanz-Spezialistin Margit Legler entwickelt worden sind.

Als ein in Niederösterreich ansässiges Ensemble bereichert Barucco die regionale Kulturlandschaft und ist ein musikalischer Botschafter des Kulturlandes Niederösterreich. Die zahlreichen Aktivitäten werden dankenswerterweise durch eine Landesförderung unterstützt. Lebendiges Zeichen dieses Engagements sind regelmäßige Konzerte im Rahmen der Haydn-Region Niederösterreich. Zusätzlich tritt Barucco seit 2020 als Veranstalter in Herzogenburg und Melk auf.

---

L'ensemble Barucco existe depuis vingt ans déjà. Le vif intérêt porté aux questions de pratique d'exécution musicale incita Heinz Ferlesch, chef d'orchestre, et Andreas Helm, hautboïste, à fonder cet ensemble qui, avec passion et vivacité, a constamment pour objectif ambitieux de présenter une musique qui est fidèle à l'original.

Au départ, c'est surtout la collaboration avec le chœur Ad Libitum et avec la Singakademie de Vienne qui a marqué l'orientation artistique de l'ensemble Barucco. Depuis 2015, cet ensemble se produit de plus en plus avec de la musique instrumentale, des programmes d'arias, des opéras et le format de concert «Sing on Stage», développé en collaboration avec le Wiener Konzerthaus sur les scènes les plus importantes d'Autriche ainsi qu'à l'international. Il a notamment joué au Wiener Konzerthaus, au Theater an der Wien, au Brucknerhaus de Linz, au Château Esterhazy, au Festival international Händel de Halle, au Festival des semaines européennes de Passau et à l'Auditorio Nacional de Madrid.

La création de l'ensemble Barucco Vokal est la concrétisation d'un souhait de longue date: celui de fonder un partenariat vocal, avec des interprètes nationaux et internationaux qui assument à la fois les tâches de solistes et aussi celles des parties chorales des différentes œuvres.

Ces dernières années, de plus en plus souvent, l'ensemble Barucco s'est également produit en formation de chambre sous la direction du hautboïste Andreas Helm. Ces concerts à la Maison Händel de Halle, par exemple, au Château Esterhazy à Eisenstadt ou lors des Journées internationales de musique baroque à l'abbaye de Melk ont mis principalement l'accent

sur la musique de chambre pour instruments à vent des époques baroque et classique. A cet égard, les programmes de danse, développés en collaboration avec Margit Legler, spécialiste de la danse baroque, apportent une note originale.

Basé en Basse-Autriche, l'ensemble Barucco enrichit le paysage culturel de cette région et se présente comme l'ambassadeur musical de la Basse-Autriche, pays de grande culture. Fort heureusement, les nombreuses activités de l'ensemble sont soutenues par une subvention du Land. Ses concerts, donnés régulièrement en Basse-Autriche, là où vécut Haydn, sont le signe vivant de cet engagement. En outre, l'ensemble Barucco se produit depuis 2020 en tant qu'organisateur de concerts à Herzogenburg et à Melk.

Recorded at Kartause Mauerbach  
August 11/12, 2020

Recording Producer: Erich Hofmann (ORF)  
Recording Engineer: Christian Gorz (ORF)  
Recording Mastering: Vilius Keras

Produced by Paul Smaczny  
Label Manager: Christin Linße

Cover image: Dieter Ladewig  
Untitled (2016), oil on paper, 65×50cm  
© VG Bild-Kunst Bonn, 2024

Photos: Martin Jopp  
Design: Heidi Falk

© 2021 Österreichischer Rundfunk  
(Radio Österreich 1)  
© 2024 Accentus Music

[www.accentus.com](http://www.accentus.com)  
<https://oe1.orf.at>  
[www.barucco.com](http://www.barucco.com)

