

TEMPESTA *di* MARE
PHILADELPHIA BAROQUE ORCHESTRA



CHAN 0751

JOHANN FRIEDRICH
FASCH

CHACONNE

premiere recordings
Ouverture grosso in D major
Andante in D major
Concerto in D major
Concerto in B flat major

TEMPESTA *di* MARE
PHILADELPHIA BAROQUE ORCHESTRA

CHANDOS early music

Johann Friedrich Fasch (1688 – 1758) Orchestral Music

world premiere recordings

Ouverture grosso in D, FWV K : D 8 **24:49** in D-Dur · en ré majeur

- | | | | |
|---|-----|--------------------|------|
| 1 | I | Ouverture | 9:50 |
| 2 | II | Rigaudon | 2:00 |
| 3 | III | Siciliano | 3:15 |
| 4 | IV | Menuet & Trio | 2:23 |
| 5 | V | Aria en Pologneise | 7:19 |

Concerto in B flat, FWV L : B 3 **18:25** in B-Dur · en si bémol majeur

- | | | | |
|---|-----|------------------|------|
| 6 | I | Un poco allegro | 4:00 |
| 7 | II | Aria andante | 8:43 |
| 8 | III | Bourée & Trio | 3:03 |
| 9 | IV | Passepied & Trio | 2:36 |

	Concerto in D, FWV L : D 15	12:36
	in D-Dur · en ré majeur	
10	I Allegro	4:58
11	II Andante	3:20
12	III [Allegro]	4:16
13	Andante in D, FWV L : D 15 (bis)	3:43
	in D-Dur · en ré majeur	
		TT 59:36

Tempesta di Mare
Recorded live in concert

Tempesta di Mare Philadelphia Baroque Orchestra

artistic directors
Gwyn Roberts
Richard Stone

concertmaster
Emlyn Ngai

flute
Eve Friedman
Gwyn Roberts*

oboe
Stephen Bard*
Debra Nagy

bassoon
Marilyn Boenau

horn
Celeste Holler Seraphinoff
Richard Seraphinoff*
Todd D. Williams

violin I
Margaret Humphrey
Emlyn Ngai*
Daniela Giulia Pierson

violin II
Fran Berge
Rebecca Ribchester
Karina Schmitz*

viola
Daniel Elyar*
Andrew Justice

cello
Rebecca Humphrey*
Eve Miller

bass
Anne Trout

theorbo
Richard Stone

harpsichord
Matthew Bengtson

* section principal

Fasch: Orchestral Works

Born in 1688 in Buttelstedt near Weimar, Johann Friedrich Fasch had a musical talent that was nurtured early on at Leipzig's prestigious St Thomas School under Cantor Johann Kuhnau and put to the test when he founded and directed a 'Collegium musicum' in 1708. From 1713 to 1715 Fasch undertook a two-year musical apprenticeship tour through western and central Germany, followed by administrative positions in Greiz and Gera. After a short stint as 'Componist' for Count Morzin in Prague, Fasch finally settled in Zerbst, about ninety miles southwest of Berlin, in September 1722, the following year turning down an offer to be Leipzig's new cantor, a position later filled by Johann Sebastian Bach.

At the court of Anhalt-Zerbst, Fasch maintained a heavy work schedule. While a minimum of three cantatas per week (or up to nine, when Christmas Eve fell on a Monday!) were needed at the court chapel, the ducal family expected to be entertained with *Tafelmusik* (dinner music) on a regular basis. In addition, sacred cantatas and *serenatas* – mini, non-staged operas – were commissioned by the court for special occasions such as

birthdays and weddings. Since his noble employer also regularly provided funds to buy new compositions, purchase superior instruments and recruit new, expert players, Fasch's ensemble grew from twelve to twenty tenured musicians, including a solo vocal quartet, and string, woodwind and keyboard players. They were supported by four choral scholars and two (later three) *Kapellknaben*, i.e. junior instrumentalists, as well as non-tenured trumpeters and a timpanist. Several musicians were, like Fasch himself, proficient on more than one instrument or sang and played at a professional level, a common scenario in eighteenth-century court orchestras.

From about 1728 onwards, Fasch organised and facilitated a flourishing exchange of sheet music between Zerbst and other German cities, especially Dresden, where almost one third of his three hundred surviving works are held, including those featured on this programme. Fasch spent about nine months (October 1726 to June/July 1727) in Dresden, composing vocal works specifically for the city's Roman

Catholic court chapel as well as instrumental music for the court's large musical ensemble.

During his sabbatical, Fasch worked closely with two former members of his Leipzig 'Collegium musicum' ensemble: court Kapellmeister Johann David Heinichen (1683–1729), and concertmaster Johann Georg Pisendel (1687–1755). Both offered stylistic and practical insights to ensure that Fasch's works would suit the eclectic musical taste of the court. Interestingly, Heinichen's modifications seem to have been geared towards 'Italianising' Fasch's compact and sturdy German approach to composition, while Pisendel's heavy-handed editing practices in Fasch's concertos indicate that these works might not always have met the concertmaster's expectations. Nevertheless, it is reasonable to assume that their relationship was of a collegial nature, with Fasch being eager to polish his own – advanced – compositional skills in a different and culturally stimulating environment.

Little is known about the actual transmission of scores. Were they sent through official channels or did they arrive at Pisendel's back door as a gift from a friend? In any case, Fasch ranked second after only Georg Philipp Telemann (1681–1767) among German composers of instrumental

music represented in the huge holdings of the Dresden court chapel archive (*Kapellarchiv*).

Upon his return to Zerbst in the summer of 1727, Fasch continued to supply the Dresden court orchestra with his own instrumental works, mostly overture-suites and concertos, for almost thirty years, at least until Pisendel's death in 1755. Much scholarly speculation has surrounded Fasch's motivation for this type of 'musical moonlighting.' Writing music that was not custom-made for the small court of Zerbst, but intended for one of the leading German court orchestras, would definitely have challenged Fasch's ambition, creativity and compositional skills, and it was bound to impress his employer. Perhaps Fasch also craved professional recognition from his peers like Johann Adolph Scheibe, editor of the *Critischer Musicus*, who had praised Fasch for his outstanding skills among Germans as a composer of orchestral suites, considering them equal to those of Telemann. Or was Fasch forced to work because of the huge personal debt he carried throughout his tenure at Zerbst? Interestingly, money never seems to have exchanged hands, which indicates that Fasch was probably compensated for his services with musical scores. This scenario is supported by the

musical repertoire listed in the *Zerbst Concert-Stube*, an inventory of the court *Kapelle's* library. It was prepared in 1743 according to Fasch's specification following the death of Prince Johann August the year before. The nearly 500 entries underscore not only the prominent role music played at this small yet very active court during the first twenty years of Fasch's tenure, but also emphasise the expert technical skills of the musicians he had at his disposal.

Fasch's own instrumental contributions include an impressive sixty-nine orchestral suites, twenty-three concertos, nineteen sinfonias and thirty-two sonatas. With regard to his sacred music, nine yearly 'cycles' or sets of ca. 70-80 cantatas each, as well as ten Lutheran *Missae breves* (settings of the Kyrie and Gloria movements) were regularly performed at the court chapel. The most exciting and prosperous period in the history of the House of Anhalt-Zerbst was marked by the marriage of Princess Sophie Auguste Friederike of Anhalt-Zerbst to Archduke Peter of Russia in the summer of 1745. Extensive celebrations were held at the Zerbst court to mark the occasion, and Fasch proudly set to music a monumental thirty-two-movement wedding serenata, but only the printed text booklet survives at

the *Franciscum* library at Zerbst. The court of Anhalt-Zerbst continued to commission music in honour of Catherine the Great for over three decades: a sacred cantata was performed as part of a morning worship service either on the actual birthday on 2 May or on the Sunday following, while the court orchestra premiered serenatas in the evening. Of these works only one has been transmitted, 'Beglückter Tag' (Joyous Day), which Fasch composed in 1757 on the occasion of Catherine's birthday. Incidentally, his successor, Johann Georg Röllig (1710–1790), who had joined the orchestra in 1737 and was an accomplished composer and musician as well, never recaptured the *Blütezeit* or golden age which the court orchestra enjoyed under Fasch's leadership, and in late 1765 performances at the court chapel ceased altogether.

Finally, when it comes to music by Johann Friedrich Fasch, I like to tap my foot to the snappy dance rhythms Fasch loves to incorporate in his instrumental music and enjoy his beautifully conceived melodies, especially the short and memorable motives which he immediately develops to maintain his listeners' attention. Other favourite trademarks of his style are descending, filled-out thirds that are cleverly sequenced

(i.e. repeated at a lower or higher pitch), multi-layered melodies that end in a trill, and chains of lower-neighbour tones or 'sighs'. Fasch's exciting texture and timbre changes – the basso continuo group occasionally rests to let the other musicians shine – not only herald the advent of the pre-classical period, but also emphasise Fasch's awareness of, and insight into, what the future would hold, at least in musical terms.

© 2008 Barbara M. Reul

Luther College, University of Regina, Canada

The Music

Part of the reason why Fasch is less well known today than he could be is that a major source of some of his most adventurous compositions, the holdings of the Dresden library, were badly damaged during the Second World War. Despite the best efforts by librarians to protect the collection by moving it to an underground vault, percussions from the bombings caused the foundations to crack, allowing groundwater to seep in and flood the vault. Newer printed items in the vault were all but destroyed, and many historic items – including music by Fasch – were damaged by mould or ink corrosion. All the music in this programme comes from that collection.

The **Ouverture grosso in D** is the most traditionally High Baroque of the works presented here, similar on the surface to compositions in the genre by Bach or Telemann, yet it remains irrepressibly Faschian. The counterpoint of the opening movement's inner fugal fast section is exquisite by any measure, but its scale vast. This movement illustrates how passionate Fasch was about the sound of an orchestra. He manages to pace a gigantic movement partially by using constantly evolving orchestral colour as a device to keep interest high.

It was this suite's bittersweet and surprising Siciliana – a moderate, lilting dance form – that convinced us to choose the work for our programme. Fasch breaks the Siciliana form twice with old-fashioned *alla breve* sections which, with a great sense of play enhanced through masterful orchestration, he uses to turn the Siciliana's seriousness on its head. The massive *Aria en Pologneise* which ends the piece is possibly the most joyous piece of music we have ever heard from the eighteenth century.

The **Concerto in B flat** is a hybrid between a suite and a concerto. What makes it a concerto is a structural unfolding in the first movement, concerned more with the development of functional thematic units

introduced at the beginning of the movement than with the contrasts of soloist and full ensemble orchestration. What makes this work a hybrid is the inclusion of the two dance movement pairs, the *bourées* and the *passepiés*, which more traditionally belong to the suite. The true star of the work is the second-movement *Aria andante*. It bears an important Fasch trait in its enormous yet expertly paced timeframe. The gravitas of this movement could not provide a better contrast with the chipperness of the first movement and the levity of the following dance movements.

There are two versions of the **Concerto in D** composed sometime between 1745 and 1755: one a set of partbooks, the other a score. The first and third movements are similar though not identical in the two versions. The score appears to be the later version, judging by differences in musical quality between the first movement from the two versions, and for that reason it served as the primary source for this performance. The first and second movements both come from the score. The partbook version's second movement is entirely different from that in the score, and is performed separately as the stand-alone **Andante in D** at the end of this disc.

The third movement in the score differs in melody but is otherwise structurally identical

to the corresponding music in the partbooks. However, the score version of this movement only goes as far as the first repeat; the rest is missing. Since the score version represents a revision overall, we reconstructed the missing music of this movement, essentially by overlaying the score's rhythms and motifs onto the structure of the complete partbook versions.

One of Fasch's hallmarks is his writing for wind instruments, and while the winds are featured prominently in both concertos in this programme, he has also integrated them into the orchestra as a whole, with an overall approach best understood in classical or even romantic symphonic terms. The title 'Concerto for Orchestra' could well describe the aesthetic at hand in both concertos.

One thing to bear in mind when listening to these pieces is that Fasch is not a later composer than Bach, Handel or Telemann; all were the same generation. But Fasch seems largely to have ignored the compositional formulas that served his contemporaries so well and to have substituted new ones of his own invention, especially in the concertos. That in itself is amazing in an era when originality was not valued in the same way as it is now. But the most fantastic aspect of the story is how fabulously Fasch succeeded

in what he created. It certainly changed our idea of the possibilities of baroque music, and there is much more where this came from.

© 2008 Richard Stone & Gwyn Roberts

In recent seasons, Co-Director, recorder player and flutist **Gwyn Roberts** has been a featured soloist with the Chamber Orchestra of Philadelphia, the Portland Baroque Orchestra, the Oregon Bach Festival Orchestra, Recitar Cantando of Tokyo, and at Washington DC's Kennedy Center. Her recording of Veracini's recorder sonatas earned a five-star rating from *BBC Music Magazine*. Recent recital and soloist engagements have taken her to Spokane, Baltimore, Boston, and New Orleans, and she has made recordings on a number of leading record labels. Gwyn Roberts is Director of Early Music at the University of Pennsylvania and is on the faculty at Peabody Conservatory. She studied recorder with Marion Verbruggen and Leo Meilink and baroque flute with Marten Root at Utrecht Conservatory.

Lutenist and Co-Director **Richard Stone** recently completed a two-season solo tour of the USA with the Bach lute suites. He has

accompanied many of today's best-known vocal artists and has appeared with major ensembles worldwide. He also conducts, and leads performances from the theorbo in repertoire ranging from Monteverdi's *Poppea* to Handel's *Judas Maccabeus*. Solo recordings include lute concerti by Silvius Leopold Weiss on Chandos and numerous recordings on other record labels as well as performances for Czech Radio 3-Vltava and the BBC. He teaches baroque lute and theorbo at Peabody Conservatory. Richard Stone studied lute with Patrick O'Brien, and with Nigel North as a Fulbright Scholar at London's Guildhall School.

Emlyn Ngai, Tempesta di Mare Concertmaster, leads a broad and distinguished career as both a modern and a historical violinist. As a member of the Adaskin String Trio, he has performed and recorded throughout North America. He is Associate Concertmaster, solo recitalist and first violin of the Festival Quartet of the Carmel Bach Festival. He has performed with Apollo's Fire, Boston Baroque, Smithsonian Chamber Players, Tafelmusik, Washington Bach Consort and Bach Ensemble, and has recorded for a variety of record labels. Emlyn Ngai holds degrees from McGill University,

Oberlin Conservatory, and Hartt. He has taught at Boston and McGill Universities and is currently on the faculty at the Hartt School (Hartford University) where he teaches violin and co-directs the Hartt Baroque Collegium.

Philadelphia Baroque Orchestra **Tempesta di Mare**, led by co-directors Gwyn Roberts and Richard Stone with concertmaster Emlyn Ngai, was founded in 1996 and has a repertoire that ranges from staged opera with full orchestra to chamber music. The ensemble's Greater Philadelphia Concert Series has enjoyed a rapid rise to prominence since its launch in 2002, with press endorsements from Philadelphia to Paris. It is one of just

three baroque orchestras in the United States to receive an Artistic Excellence award from the National Endowment for the Arts in the 2006 – 2007 season.

Tempesta di Mare has toured from Oregon to Prague with rave reviews, and its concerts have been broadcast on Czech radio and on radio and television in America. National broadcasts of performances include National Public Radio's *Performance Today*, *Sunday Baroque* and *Harmonia*. This is its third recording for Chandos, previous discs being *Flaming Rose*, Handel's German Arias with soprano Julianne Baird, and the world premiere recording of the complete lute concerti of Silvius Leopold Weiss.



Richard Cramer/Wonderful Machine, 2007

Richard Stone, Emlyn Ngai and Gwyn Roberts

Fasch: Orchesterwerke

Johann Friedrich Fasch wurde 1688 in Butteltstedt bei Weimar geboren, und sein musikalisches Talent wurde schon früh in der hoch angesehenen Leipziger Thomasschule unter der Leitung des Kantors Johann Kuhnau gefördert – die Probe aufs Exempel folgte, als er 1708 ein Collegium musicum gründete und leitete. Von 1713 bis 1715 unterzog sich Fasch einer zweijährigen musikalischen Lehrzeit mit Reisen durch West- und Mitteldeutschland, gefolgt von Verwaltungsposten in Greiz und Gera. Nach kurzzeitiger Tätigkeit als „Componist“ des Grafen Morzin in Prag ließ sich Fasch schließlich im September 1722 in Zerbst nieder, etwa hundertfünfzig Kilometer südwestlich von Berlin. Im folgenden Jahr lehnte er das Angebot ab, Leipzigs neuer Thomaskantor zu werden – diese Stelle wurde in der Folge von Johann Sebastian Bach eingenommen.

Am Hof von Anhalt-Zerbst absolvierte Fasch ein umfangreiches Arbeitspensum. Während für die Hofkapelle pro Woche mindestens drei Kantaten **benötigt wurden** (oder bis zu neun, wenn Heiligabend auf

einen Montag fiel!), wollte die Fürstenfamilie auch regelmäßig mit Tafelmusik unterhalten werden. **Zusätzlich gab der Hof zu besonderen Anlässen** (wie Geburtstagen und Hochzeiten) geistliche Kantaten und *serenate* – kleine Opern ohne szenische Umsetzung – in Auftrag. Da sein adliger Dienstherr außerdem regelmäßig Gelder bereitstellte, um neue Kompositionen und bessere Instrumente zu erwerben sowie weitere sachverständige Musiker einzustellen, wuchs Faschs Ensemble von zwölf auf zwanzig fest angestellte Interpreten, darunter ein Quartett von Gesangssolisten sowie Streicher, Holzbläser und Tasteninstrumentalisten. Sie wurden unterstützt durch vier Chorsänger und zwei (später drei) **Kapellknaben, d.h. junge Instrumentalisten**; hinzu kamen Trompeter und ein Paukist ohne feste Verträge. **Eine Reihe** Musiker waren, wie auch Fasch selbst, mit mehreren Instrumenten vertraut oder sangen und spielten auf professionellem Niveau, was in den Hoforchestern des achtzehnten Jahrhunderts durchaus üblich war.

Etwa ab 1728 organisierte und förderte Fasch einen florierenden Austausch von

Musikalien zwischen Zerbst und anderen deutschen Städten, insbesondere Dresden, wo heute fast ein Drittel seiner dreihundert erhaltenen Werke aufbewahrt werden, darunter auch die des vorliegenden Programms. Fasch verbrachte etwa neun Monate (von Oktober 1726 bis Juni / Juli 1727) in Dresden, wo er Gesangswerke speziell für die katholische Hofkapelle sowie Instrumentalmusik für das umfangreiche Ensemble des Hofes komponierte.

Während seines Aufenthalts in Dresden arbeitete Fasch eng mit zwei ehemaligen Mitgliedern seines Leipziger Collegium musicum zusammen: mit dem Hofkapellmeister Johann David Heinichen (1683–1729) und dem Konzertmeister Johann Georg Pisendel (1687–1755). Beide boten ihm Einsichten in Stil- und Praxisfragen, die sicherstellen sollten, dass Faschs Werke dem eklektischen Musikgeschmack des Hofes entsprachen. Heinichens Änderungsvorschläge scheinen sich interessanterweise darauf bezogen zu haben, Faschs kompakte und robuste deutsche Kompositionsweise zu „italianisieren“, während Pisendels unbarmherzige Eingriffe in Faschs Konzertpartituren darauf hindeuten, dass die Werke nicht immer den Erwartungen

des Konzertmeisters entsprachen. Doch darf man wohl davon ausgehen, dass ihr Verhältnis zueinander kollegialer Natur blieb und Fasch darauf bedacht war, seine eigenen – hochgradigen – kompositorischen Fähigkeiten in einen neuen und kulturell anregenden Rahmen auszuheilen.

Bezüglich der eigentlichen Übermittlung von Partituren ist uns nicht viel bekannt. Wurden sie durch offizielle Kanäle verschickt oder tauchten sie als Geschenk eines Freundes an Pisendels Hintertür auf? Jedenfalls stand Fasch an zweiter Stelle unter den deutschen Komponisten, deren Werke in den riesigen Beständen des Kapellarchivs am Dresdener Hof enthalten waren, nur übertroffen von Georg Philipp Telemann (1681–1767).

Nachdem er im Sommer 1727 nach Zerbst zurückgekehrt war, belieferte Fasch weiterhin das Dresdener Hoforchester fast dreißig Jahre lang, zumindest bis zu Pisendels Tod im Jahre 1755, mit eigenen Instrumentalwerken, meist Ouvertüren-Suiten und Konzerten. Unter Gelehrten ist über Faschs Motive für diese Art musikalischer Nebentätigkeit viel spekuliert worden. Das Schreiben von Musik, die nicht speziell auf den kleinen Zerbster Hof ausgerichtet, sondern für eines der führenden deutschen Hoforchester gedacht war, dürfte Faschs Ehrgeiz, Kreativität und

Kompositionsfähigkeiten angeregt haben und beeindruckte außerdem sicherlich seinen Dienstherrn. Womöglich war es Fasch auch um berufliche Anerkennung durch Zeitgenossen wie Johann Adolph Scheibe zu tun – der Herausgeber des *Critischen Musicus* hatte Fasch ob seiner herausragenden Fähigkeiten unter deutschen Komponisten von Orchestersuiten gelobt und sie denen von Telemann gleichgestellt. Oder war Fasch gezwungen, wegen der riesigen persönlichen Schulden, die er während seiner gesamten Zeit in Zerbst anhäufte, so viel zu arbeiten? Interessanterweise scheint niemals Geld ausgezahlt worden zu sein, was darauf schließen lässt, dass Fasch wohl für seine Tätigkeit mit Musikpartituren entlohnt wurde. Dieses Szenario wird durch das Musikrepertoire bestätigt, das in der "Concert-Stube des Zerbster Schlosses", einem Inventar der Bibliothek der Hofkapelle, aufgeführt ist. Die Liste wurde nach Faschs Angaben 1743 angelegt, nachdem der Fürst Johann August im Jahr zuvor verstorben war. Die beinahe fünfhundert Einträge belegen nicht nur, welch bedeutende Rolle Musik an diesem kleinen, aber ausgesprochen regen Hof während der ersten zwanzig Jahre von Faschs dortigem Wirken gespielt hatte, sondern sie

zeugen auch vom hohen spieltechnischen Können der Musiker, die ihm zur Verfügung standen.

Faschs eigene eindrucksvolle Beiträge an Instrumentalmusik umfassen neunundsechzig Orchestersuiten, dreiundzwanzig Konzerte, neunzehn Sinfonien und zweiunddreißig Sonaten. An geistlicher Musik wurden neun seiner "Jahreszyklen" bzw. Gruppen von jeweils etwa sieben bis achtzig Kantaten regelmäßig in der Hofkapelle aufgeführt, dazu zehn lutherische *Missae breves* (Vertonungen des Kyrie und des Gloria). **Die aufregendste und wohlhabendste** Epoche des Hauses Anhalt-Zerbst wurde von der Heirat der Prinzessin Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst mit Erzhertog Peter von Russland im Sommer 1745 bestimmt. Aus diesem Anlass wurden am Zerbster Hof ausgiebige Feiern veranstaltet, und Fasch vertonte stolz eine monumentale zweiunddreißigsätzige Hochzeits-Serenata, von der leider nur das gedruckte Textheft in der Bibliothek Franciscum zu Zerbst erhalten ist. Der Hof von Anhalt-Zerbst gab danach mehr als drei Jahrzehnte lang Musik zu Ehren der späteren Zarin Katharina der Großen in Auftrag: Eine geistliche Kantate wurde als Bestandteil eines Frühgottesdienstes entweder an ihrem

eigentlichen Geburtstag, dem 2. Mai, oder am folgenden Sonntag aufgeführt, während das Hoforchester am Abend neue Serenaden darbot. Von diesen Werken ist nur eines überliefert, nämlich "Beglückter Tag", von Fasch 1757 aus Anlass von Katharinas Geburtstag komponiert. Übrigens konnte sein Nachfolger Johann Georg Röllig (1710–1790), der dem Orchester 1737 beigetreten war und sich als ebenso fähiger Komponist wie Interpret erwies, nie an die Blütezeit anschließen, die das Hoforchester unter Faschs Leitung genossen hatte, und Ende 1765 wurden die Aufführungen in der Hofkapelle ganz eingestellt.

Schließlich muss in Bezug auf die Musik von Johann Friedrich Fasch noch gesagt sein, wie gern ich mit dem Fuß den Takt zu den lebhaften Tanzrhythmen schlage, die er in seine Instrumentalwerke einzubauen pflegt, und wie gut mir seine wunderbar angelegten Melodien gefallen, insbesondere die kurzen und unvergesslichen Motive, die er sogleich ausführt, um die Aufmerksamkeit der Hörer zu fesseln. Weitere Lieblingskennzeichen seines Stils sind absteigende ausgefüllte Terzen, die geschickt sequenziert (d.h. in höherer oder tieferer Lage wiederholt) werden, **vielschichtige Melodien, die in einem Triller enden**, sowie Folgen von

tiefer benachbarten Tönen, "Seufzer" genannt. **Faschs aufregende Textur- und Klangfarbenwechsel** – wobei der Generalbass gelegentlich schweigt, damit die anderen Musiker glänzen können – künden nicht nur vom Heraufziehen der Vorklassik, sondern betonen auch Faschs Bewusstsein von dem, was die Zukunft bringen sollte, und zumindest in musikalischer Hinsicht auch seine Einsicht in diese Zukunft.

© 2008 Barbara M. Reul

Luther College, University of Regina, Canada

Übersetzung: Bernd Müller

Die Musik

Fasch ist teils deshalb heutzutage weniger bekannt, als er sein könnte, weil eine bedeutende Quelle seiner kühnsten Kompositionen in der Dresdener Bibliothek im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt wurde. Trotz aller Bemühungen der Bibliothekare, die Sammlung zu schützen, indem sie in ein Kellergewölbe verbracht wurde, führten Erschütterungen der Bombardierung zu Rissen in den Fundamenten, sodass Grundwasser eindrang und den Keller überflutete. Neuere Druckerzeugnisse wurden fast völlig zerstört, und viele historische Dokumente – darunter

auch solche mit Werken von Fasch – wurden durch Schimmel oder Tintenzerfall beschädigt. Sämtliche Musik des vorliegenden Programms stammt aus dieser Sammlung.

Die **Ouverture grosso in D-Dur** ist von allen vorliegenden Werken am ehesten den Traditionen des Hochbarock verhaftet, oberflächlich gesehen ähnelt sie Kompositionen dieses Genres von Bach oder Telemann und ist doch unverwechselbar von Fasch. Der Kontrapunkt in der schnellen zentralen Fuge des Kopfsatzes ist nach allen Maßstäben exquisit, doch von der Anlage her gewaltig. Dieser Satz belegt, wie sehr es Fasch um den Orchesterklang zu tun war. Es gelingt ihm, ausgesprochen groß angelegten Satz teils dadurch zu bewältigen, dass er stetig fortentwickelte Orchesterklangfarben einsetzt, um das Interesse des Hörers wach zu halten.

Es war die bittersüße und überraschende *Siciliana* dieser Suite (ein maßvoll beschwingter Tanz), die uns dazu brachte, das Werk in unser Programm aufzunehmen. Fasch unterbricht die *Siciliana* zweimal mit altmodischen Abschnitten *alla breve*, die er überaus spielerisch mit meisterhafter Orchestrierung dazu nutzt, die Ernsthaftigkeit der *Siciliana* ins Gegenteil zu verkehren. Die massive *Aria en Pologneise*, mit

der die Komposition schließt, ist womöglich das freudigste Musikstück des achtzehnten Jahrhunderts, das wir je gehört haben.

Das **Concerto in B-Dur** ist eine Mischung aus Suite und Konzert. Zum Konzert wird es durch die strukturelle Entfaltung im Kopfsatz, bei der es mehr um die Durchführung zu Beginn des Satzes aufgestellter funktioneller Themeneinheiten geht als um die Kontraste zwischen Solist und Orchestrierung des Gesamtensembles. Zum Zwischending wird das Werk durch die Aufnahme zweier paarweise angeordneter Tanzsätze, nämlich den *Bourées* und den *Passepieds*, die traditionell eher in die Suite gehören. Das wahre Glanzstück der Komposition ist die *Aria andante* im zweiten Satz. Ihr wesentliches Merkmal im Sinne Faschs ist die zeitlich enorme, doch meisterhaft ausgewogene Anlage. Die gemessene Würde dieses Satzes könnte keinen besseren Kontrast zum Frohsinn des ersten Satzes und zum Unernst der folgenden Tänze bieten.

Es existieren zwei Fassungen des **Concerto in D-Dur**, das zwischen 1745 und 1755 entstanden sein muss: die eine in Stimmbüchern, die andere in Partitur. Die jeweiligen ersten und dritten Sätze der beiden Versionen sind einander ähnlich, wenn auch

nicht identisch. Nach den Unterschieden in der musikalischen Qualität der Kopfsätze zu urteilen, scheint es sich bei der Partitur um die spätere Fassung zu handeln, und darum diene sie uns als Primärquelle der vorliegenden Darbietung. Erster und zweiter Satz sind der Partitur entnommen. Der zweite Satz der Fassung in Stimmbüchern ist ganz anders gestaltet als sein Gegenstück in der Partitur und wird von uns separat am Schluss der CD unter dem Titel **Andante in D** dargeboten.

Der dritte Satz der Partitur weist eine andere Melodie auf, ist aber ansonsten strukturell identisch mit der entsprechenden Musik in den Stimmbüchern. Doch bricht die Musik in der Partiturfassung nach der ersten Wiederholung ab, der Rest fehlt. Da die Partitur insgesamt eine Überarbeitung darstellt, haben wir die fehlende Musik des Satzes im Wesentlichen so rekonstruiert, dass wir die Rhythmen und Motive aus der Partitur auf die Struktur der vollständigen Stimmbuchfassungen übertrugen.

Eines von Faschs wesentlichen Merkmalen ist seine Bläserstimmführung, und während die Bläser in beiden vorliegenden Konzerten eine herausragende Rolle spielen, hat er sie auch in das Gesamtorchester integriert, wobei seine Herangehensweise am besten aus der Sicht klassischer oder gar romantischer

Sinfonik zu verstehen ist. Der Titel "Konzert für Orchester" wäre eine gute Beschreibung der Ästhetik beider Konzerte.

Eines muss man sich beim Anhören dieser Stücke immer vergegenwärtigen: Fasch ist keineswegs ein jüngerer Komponist als Bach, Händel oder Telemann – sie stammten alle aus der gleichen Generation. Doch scheint Fasch die kompositorischen Formeln, die seinen Zeitgenossen so dienlich waren, weitgehend ignoriert zu haben und stattdessen, insbesondere in den Konzerten, eigene neue erfunden zu haben. Das ist an sich schon verblüffend in einer Epoche, in der Originalität nicht den gleichen Stellenwert hatte wie heutzutage. Aber der phantastischste Aspekt der Geschichte ist, wie erfolgreich Fasch sie in seinen Schöpfungen zum Ausdruck brachte. Sie haben jedenfalls unsere Vorstellungen von den Möglichkeiten der Barockmusik verändert, und es bleibt noch vieles aus der gleichen Quelle zu entdecken.

© 2008 Richard Stone & Gwyn Roberts
Übersetzung: Bernd Müller

Im Verlauf der letzten Spielzeiten war die Mitdirektorin, Blockflötenspielerin und Flötistin **Gwyn Roberts** als Solistin mit

dem Chamber Orchestra of Philadelphia, dem Portland Baroque Orchestra, dem Oregon Bach Festival Orchestra, Recitar Cantando Tokio und am Kennedy Center in Washington DC tätig. Ihre Einspielung von Veracinis Blockflötensonaten brachte ihr eine Fünf-Sterne-Kritik vom *BBC Music Magazine* ein. Jüngste Recital- und Solistenengagements führten sie in den USA nach Spokane, Baltimore, Boston und New Orleans, und sie hat Aufnahmen für eine Reihe führender Plattenfirmen vorgenommen. Gwyn Roberts leitet die Abteilung für Alte Music an der University of Pennsylvania und ist Mitglied des Lehrkörpers am Peabody-Konservatorium. Sie hat am Konservatorium von Utrecht Blockflöte bei Marion Verbruggen und Leo Meilink sowie Barockflöte bei Marten Root studiert.

Der Lautenist und Mitdirektor **Richard Stone** hat vor kurzem eine zwei Spielzeiten währende Amerikatournee mit Bachs Lautensuiten abgeschlossen. Er hat viele der bekanntesten Gesangkünstler unserer Zeit begleitet und ist in aller Welt mit bedeutenden Ensembles aufgetreten. Er dirigiert auch und leitet an der Theorbe Aufführungen eines Repertoires, das von

Monteverdis *Poppea* bis zu Händels *Judas Maccabaeus* reicht. Seine solistischen Einspielungen umfassen Lautenkonzerte von Silvius Leopold Weiß für Chandos sowie zahlreiche Aufnahmen für andere Firmen; hinzu kommen Darbietungen für das tschechische Radio 3-Vltava sowie die britische BBC. Er **lehrt Barocklaute und Theorbe** am Peabody-Konservatorium. Richard Stone hat Laute bei Patrick O'Brien studiert, außerdem als Fulbright-Stipendiat bei Nigel North an der Londoner Guildhall School.

Emlyn Ngai, Konzertmeister des Ensembles *Tempesta di Mare*, hat eine breit gefächerte und renommierte Karriere als Geiger auf modernen wie auf historischen Instrumenten aufzuweisen. Als Mitglied des Adaskin-Streichtrios hat er in ganz Nordamerika in Konzertsälen ebenso wie in Aufnahmestudios gespielt. Er ist assoziierter Konzertmeister, Recitalsolist und Pringeiger des Festivalquartetts beim Carmel Bach Festival. Daneben ist er mit den Ensembles Apollo's Fire, Boston Baroque, Smithsonian Chamber Players, Tafelmusik, Washington Bach Consort und Bach Ensemble aufgetreten und hat Einspielungen für eine Reihe von Schallplattenfirmen vorgenommen. Emlyn Ngai kann

Studienabschlüsse der McGill University, des Oberlin-Konservatoriums und der Hartt School vorweisen. Er hat an der Universität von Boston und der McGill University gelehrt und gehört derzeit dem Lehrkörper der Hartt School der Hartford University an, wo er Geige lehrt und Mitdirektor des Collegiums ist.

Das in Philadelphia beheimatete Barockorchester **Tempesta di Mare** unter der gemeinsamen Leitung von Gwyn Roberts und Richard Stone mit dem Konzertmeister Emlyn Ngai wurde 1996 gegründet und hat ein Repertoire aufzuweisen, das von Operninszenierungen mit vollem Orchester bis hin zu Kammermusik reicht. Die Greater-Philadelphia-Konzertreihe des Ensembles hat seit ihrer Gründung 2002 rasch an Bekanntheit gewonnen, mit positiver Presse von Philadelphia bis Paris. Das Ensemble ist

eines von nur drei Barockorchestern der USA, die von der amerikanischen Kulturorganisation National Endowment for the Arts in der Saison 2006 – 2007 für ihre hervorragende künstlerische Leistung ausgezeichnet wurden.

Tempesta di Mare hat ausgezeichnet besprochene Konzertreisen von Oregon bis Prag unternommen, und seine Konzerte wurden vom tschechischen Rundfunk ebenso wie von amerikanischen Radio- und Fernsehsendern ausgestrahlt. Zu den landesweiten Sendungen gehören Darbietungen in den Programmen *Performance Today*, *Sunday Baroque* und *Harmonia* der Rundfunkorganisation National Public Radio. Die vorliegende Einspielung ist die dritte für Chandos, nach den CDs *Flaming Rose* mit deutschen Arien von Händel, gesungen von der Sopranistin Julianne Baird, sowie der weltweit ersten Darbietung sämtlicher Lautenkonzerte von Silvius Leopold Weiß.

Fasch: Œuvres pour orchestre

Né en 1688 à Buttelstedt, près de Weimar, Johann Friedrich Fasch jouit d'un talent musical développé de bonne heure à la prestigieuse école Saint-Thomas de Leipzig, dont le *kantor* est alors Johann Kuhnau, puis mis à l'épreuve par la création et la direction d'un "Collegium musicum" en 1708. De 1713 à 1715, Fasch entreprend sur deux ans une tournée d'Allemagne occidentale et centrale comme apprenti musicien, avant d'occuper différents postes administratifs à Greiz et à Gera. Après avoir brièvement travaillé comme "Componist" pour le comte Morzin, à Prague, Fasch finit par s'installer à Zerbst, à environ cent cinquante kilomètres au sud-ouest de Berlin, en septembre 1722; un an plus tard, il renonce à devenir le nouveau *kantor* de Leipzig, poste occupé par la suite par Johann Sebastian Bach.

À la cour d'Anhalt-Zerbst, Fasch a un emploi du temps très chargé. La chapelle de la Cour exige au minimum trois cantates par semaine (et jusqu'à neuf si la veille de Noël est un lundi!), et la famille ducale demande à être régulièrement divertie par de la *Tafelmusik* (musique de table). En

outre, la Cour commande des cantates sacrées et des *serenatas* – mini-opéras sans mise en scène – pour les grandes occasions, comme les anniversaires ou les mariages. Comme le duc finance aussi, régulièrement, l'achat de nouvelles compositions ou d'instruments de meilleure qualité, ainsi que le recrutement de nouveaux musiciens chevronnés, l'ensemble dirigé par Fasch s'étoffe, passant de douze à vingt musiciens titulaires, avec un quatuor de chanteurs solistes, des cordes, des bois et des instruments à clavier. Cet effectif est renforcé par quatre membres de la maîtrise et par deux (puis trois) *Kapellknaben*, ou jeunes instrumentistes, ainsi que par des trompettistes et un timbalier non titulaires. Comme Fasch lui-même, plusieurs musiciens jouent de plusieurs instruments ou chantent et jouent à un niveau professionnel, ce qui est courant dans les orchestres de cour au dix-huitième siècle.

À partir de 1728 environ, Fasch organise et facilite de fructueux échanges de partitions entre Zerbst et d'autres villes allemandes, notamment Dresde, où est conservé près d'un tiers de ses trois cents œuvres à nous être

parvenues, dont celles enregistrées ici. Fasch passe environ neuf mois à Dresde (d'octobre 1726 à juin-juillet 1727), y composant des œuvres vocales spécifiquement destinées à la chapelle de cette Cour catholique, ainsi que de la musique instrumentale pour l'imposant orchestre de la Cour.

Pendant son congé sabbatique, Fasch collabore étroitement avec deux anciens membres de son "Collegium musicum" de Leipzig: le *kapellmeister* de la Cour Johann David Heinichen (1683–1729), et le *konzertmeister* Johann Georg Pisendel (1687–1755). Tous deux lui prodiguent des conseils stylistiques et pratiques afin que ses œuvres soient sûres de convenir aux goûts musicaux éclectiques de la Cour. On remarque avec intérêt que les modifications proposés par Heinichen tendent plutôt à "italianiser" le style compositionnel allemand, dense et massif, de Fasch; tandis que les abondantes corrections de Pisendel dans les concertos de Fasch indiquent que ces œuvres ne satisfaisaient peut-être pas toujours les attentes du *konzertmeister*. Néanmoins, on peut raisonnablement penser que leurs relations étaient celles de collègues, et que Fasch avait à cœur d'affiner son savoir-faire – considérable – de compositeur dans un environnement différent et culturellement stimulant.

On sait peu de choses à propos de la façon dont les partitions ont été transmises. Ont-elles été envoyées par des voies officielles, ou sont-elles arrivées par la petite porte chez Pisendel, simple cadeau d'ami? Quoi qu'il en soit, Fasch ne le cède qu'à Georg Philipp Telemann (1681–1767) parmi les compositeurs allemands de musique instrumentale représentés au sein des vastes collections conservées aux archives de la chapelle ducale dresdoise (*Kapellarchiv*).

Après son retour à Zerbst à l'été 1727, Fasch continue pendant près de trente ans, au moins jusqu'à la mort de Pisendel en 1755, à fournir des œuvres instrumentales à l'orchestre de la cour de Dresde, surtout des ouvertures-suites et des concertos. Les musicologues se sont beaucoup interrogés sur les raisons ayant poussé Fasch à devenir ainsi "musicien au noir". La composition d'une musique non pas faite sur mesure pour la petite cour de Zerbst, mais destinée à l'un des principaux orchestres de cour allemands, représente certainement un défi pour l'ambition, la créativité et le talent de compositeur de Fasch, et ne peut qu'impressionner favorablement son employeur. Peut-être Fasch aspire-t-il aussi à une reconnaissance professionnelle de la part de ses pairs, tel Johann Adolph Scheibe, éditeur du *Critischer Musicus*, qui a jugé que Fasch

n'avait pas son pareil parmi les Allemands comme compositeur de suites orchestrales, suites qu'il estime égales à celles de Telemann. Ou peut-être Fasch est-il obligé de travailler pour régler l'énorme dette personnelle qu'il traîne tout au long des années passées à Zerbst. Il est intéressant de noter qu'apparemment il n'y a jamais eu échange d'argent, ce qui laisse à penser que Fasch était sans doute rémunéré pour ses services en partitions musicales. C'est ce que semble confirmer le répertoire musical listé dans la *Zerbst Concert-Stube*, ou catalogue de la bibliothèque de la *kapelle* ducal. Celui-ci a été préparé en 1743 d'après les indications de Fasch, suite à la mort du prince Johann August l'année précédente. Avec près de 500 entrées, non seulement souligne-t-il le rôle de premier plan joué par la musique à cette petite cour, néanmoins très active pendant les vingt premières années où Fasch occupe son poste, mais il met en valeur l'expertise technique des musiciens à sa disposition.

Parmi les contributions instrumentales de Fasch figurent pas moins de soixante-neuf suites orchestrales, vingt-trois concertos, dix-neuf sinfonias et trente-deux sonates. Pour ce qui est de la musique sacrée, neuf "cycles" ou recueils annuels d'environ 70 à 80 cantates chacun, ainsi que dix *Missae breves* luthériennes (mettant en musique le kyrie et le gloria), sont

régulièrement interprétés à la chapelle de la Cour. La période la plus stimulante et la plus prospère de l'histoire de la maison d'Anhalt-Zerbst est marquée par le mariage de la princesse Sophie Auguste Friederike d'Anhalt-Zerbst et de l'archiduc Pierre de Russie, à l'été 1745. De grandes fêtes sont organisées durant la cour de Zerbst à cette occasion, et Fasch a la fierté de composer une serenata de mariage en trente-deux mouvements, mais seul le livret imprimé a survécu à la bibliothèque du *Franciscum* de Zerbst. Pendant plus de trente ans, la cour d'Anhalt-Zerbst commande de la musique en l'honneur de Catherine la Grande: une cantate sacrée est exécutée dans le cadre du service religieux, soit le matin de son anniversaire, le 2 mai, soit le dimanche suivant, et l'orchestre de la Cour crée des serenatas le soir. Parmi ces œuvres, une seule nous est parvenue: "Beglückter Tag" (Jour de joie), composée par Fasch en 1757 à l'occasion de l'anniversaire de Catherine. Incidemment, le successeur de Fasch, Johann Georg Röllig (1710 – 1790), lui aussi compositeur et musicien accompli, qui rejoint l'orchestre en 1737, ne ressuscitera jamais cette *Blütezeit*, cet âge d'or qu'a connu l'orchestre de la Cour sous la direction de Fasch, et vers la fin de l'année 1765 l'activité musicale s'interrompt totalement à la chapelle de la Cour.

Je dirai pour conclure que la musique de Johann Friedrich Fasch me donne toujours envie de battre la mesure du pied pour marquer les rythmes de danse animés qu'il aime à introduire dans sa musique instrumentale, et que ses mélodies magnifiquement conçues me procurent toujours beaucoup de plaisir, surtout ses motifs courts et mémorables immédiatement développés pour maintenir en éveil l'attention des auditeurs. D'autres traits récurrents de son style consistent en tierces descendantes étoffées, répétées en d'habiles séquences (c'est-à-dire dans un registre plus grave ou plus aigu), en mélodies à plusieurs strates se terminant par un trille, et en enchaînements de broderies descendantes ou "soupirs". La texture harmonique et les changements de timbre stimulants de Fasch – les instruments de la basse continue s'interrompent par instants pour laisser la vedette aux autres musiciens – non seulement annoncent la période pré-classique, mais soulignent aussi combien Fasch était conscient et clairvoyant quant à ce que réservait l'avenir, au moins en termes de musique.

© 2008 Barbara M. Reul

Luther College, University of Regina, Canada

Traduction: Josée Bégaud

La musique

Si Fasch est aujourd'hui moins connu qu'il pourrait l'être, c'est en partie parce que l'une des principales sources pour certaines de ses compositions les plus audacieuses, à savoir le fonds de la bibliothèque de Dresde, a été sérieusement endommagé au cours de la Seconde Guerre mondiale. À l'époque, les bibliothécaires ont tout fait pour protéger la collection en la déménageant dans une chambre forte souterraine, mais les fondations de ce local se sont fissurées sous l'effet des bombardements, et les eaux souterraines se sont infiltrées et l'ont inondé. Les imprimés les plus récents ont été pratiquement détruits, et de nombreuses pièces historiques – dont la musique de Fasch – ont été endommagées par les moisissures et la corrosion du papier par l'encre. Toute la musique enregistrée ici provient de cette collection.

L'*Ouverture grosso en ré* est l'œuvre la plus traditionnellement représentative du Baroque tardif présentée ici; superficiellement similaire aux compositions du même genre par Bach ou Telemann, elle n'en demeure pas moins indubitablement fascienne. Le contrepoint de la section médiane rapide et fuguée du mouvement initial est exquis à tous les points de vue, mais de grande ampleur. Ce mouvement illustre l'intérêt passionné

de Fasch pour la sonorité orchestrale. C'est en partie grâce à de constantes modifications de la couleur orchestrale qu'il parvient à ménager une progression au sein de cet énorme mouvement, relançant ainsi sans cesse l'intérêt de l'auditeur.

La Sicilienne, danse modérée et rythmée présentant ici un caractère aigre-doux surprenant, est le mouvement qui nous a convaincus de sélectionner cette œuvre pour notre programme. Fasch introduit deux ruptures dans la forme de la Sicilienne grâce à des sections *alla breve* à la manière ancienne, les utilisant, avec un sens ludique prononcé, renforcé par une orchestration magistrale, pour changer du tout au tout le sérieux de cette Sicilienne. La monumentale *Aria en Pologneise*, qui termine le morceau, pourrait bien être la pièce la plus joyeuse de tout notre répertoire du dix-huitième siècle.

Le *Concerto en si bémol* est un hybride de la suite et du concerto. Il tient du concerto par le déroulement formel du premier mouvement, plus attaché à développer des unités thématiques fonctionnelles introduites au début du mouvement qu'à jouer sur les contrastes d'une orchestration opposant solistes et orchestre au complet. Il doit son caractère hybride à l'inclusion des deux mouvements de danse allant par deux, les

bourrées et les passe-pieds, appartenant traditionnellement plutôt à la suite. Le clou de cette œuvre est véritablement l'*Aria andante* du deuxième mouvement. Il se caractérise par une longueur extraordinaire, mais à la progression expertement contrôlée, caractéristique importante des compositions de Fasch. La gravité de ce mouvement contraste idéalement avec le caractère enjoué du premier mouvement et la légèreté des mouvements de danse suivants.

Il existe deux versions du *Concerto en ré* composé entre 1745 et 1755 : un jeu de parties séparées, et une partition. Les premier et troisième mouvements sont similaires, mais non identiques, dans les deux versions. La partition semble correspondre à la version la plus tardive, si l'on en juge par les différences de qualité musicale du premier mouvement dans l'une et l'autre versions ; c'est pourquoi il nous a servi de source primaire pour la présente interprétation. Les premier et deuxième mouvements proviennent tous deux de cette partition. Le deuxième mouvement figurant dans les parties séparées est totalement différent de celui de la partition et constitue l'*Andante en ré* autonome, interprété séparément à la fin de ce disque.

Le troisième mouvement de la partition diffère du point de vue mélodique, mais

est par ailleurs structurellement identique à sa contrepartie dans les parties séparées. La version de la partition s'interrompt, cependant, à la première reprise ; le reste du mouvement est absent. Puisque cette version représente dans l'ensemble une révision, nous avons reconstitué la musique manquante de ce mouvement, essentiellement en appliquant les rythmes et les motifs de la partition à la structure de la version intégrale des parties séparées.

L'un des traits distinctifs de Fasch est son écriture pour les vents, et si ceux-ci tiennent une place importante dans les deux concertos inscrits à notre programme, il les a aussi intégrés à l'orchestre au complet, faisant preuve d'une conception globale évoquant l'écriture symphonique classique, voire romantique. Le titre de "Concerto pour orchestre" décrirait assez bien l'esthétique de ces deux œuvres.

Lorsque l'on écoute ces pièces, il convient de se rappeler que Fasch n'est pas postérieur à Bach, Haendel ou Telemann ; tous appartiennent à la même génération. Mais Fasch semble avoir largement dédaigné les formules de composition dont ses contemporains font si bon usage, et leur avoir substitué de nouvelles formules de son invention, surtout dans les concertos. Ce seul

fait est étonnant à une époque où l'originalité n'était pas aussi prisée qu'aujourd'hui. Mais le plus extraordinaire est le succès fabuleux de Fasch dans ses créations. Cela a assurément bouleversé notre conception des possibilités de la musique baroque, et le fonds dont proviennent ces compositions recèle encore bien des trésors.

© 2008 Richard Stone & Gwyn Roberts

Traduction : Josée Bégaud

Ces dernières saisons, la flûtiste et spécialiste de flûte à bec Gwyn Roberts, co-directrice de Tempesta di Mare, a joué en soliste avec le Chamber Orchestra of Philadelphia, le Portland Baroque Orchestra, l'Oregon Bach Festival Orchestra, Recitar Cantando de Tokyo ainsi qu'au Kennedy Center à Washington, DC. Son enregistrement des sonates pour flûte à bec de Veracini lui valut une accolade suprême du *BBC Music Magazine*. En tant que soliste et récitaliste, elle s'est récemment produite à Spokane, Baltimore, Boston et La Nouvelle-Orléans. Elle a enregistré pour plusieurs grandes maisons. Gwyn Roberts est responsable de Musique Ancienne à l'Université de Pennsylvanie et enseigne également au Peabody Conservatory. Elle a étudié la flûte à

bec avec Marion Verbruggen et Leo Meilink et la flûte baroque avec Marten Root au Conservatoire d'Utrecht.

Le luthiste **Richard Stone**, co-directeur de Tempesta di Mare, vient d'achever une tournée de deux saisons en soliste à travers les États-Unis avec les suites pour luth de Bach. Il accompagne certains des plus grands chanteurs contemporains et se produit dans le monde entier avec des ensembles de renom. Il s'adonne également à la direction et depuis le théorbe dirige un répertoire allant de *Poppée* de Monteverdi à *Judas Maccabaeus* de Haendel. En tant que soliste, il a enregistré les concertos pour luth de Leopold Weiss pour Chandos et fait bien d'autres enregistrements pour diverses maisons; il a également joué pour la radio tchèque Radio 3-Vltava et pour la BBC. Il enseigne le luth baroque et le théorbe au Peabody Conservatory. Richard Stone a étudié le luth avec Patrick O'Brien ainsi qu'avec Nigel North à la Guildhall School à Londres, grâce à une bourse Fulbright.

Emlyn Ngai, premier violon de Tempesta di Mare, mène une carrière distinguée et variée de violoniste, aussi bien dans le répertoire moderne que celui des instruments d'époque.

Comme membre du Trio à cordes Adaskin, il joue et enregistre dans toute l'Amérique du Nord. Il est premier violon associé, récitaliste soliste et l'un des violons du Festival Quartet du Carmel Bach Festival. Il s'est produit avec Apollo's Fire, le Boston Baroque, les Smithsonian Chamber Players, Tafelmusik, le Washington Bach Consort et Bach Ensemble, et il a enregistré pour plusieurs maisons. Emlyn Ngai est diplômé de McGill University, du Conservatoire Oberlin et de Hartt. Il a enseigné à l'Université de Boston et à McGill et est actuellement professeur à la Hartt School of Music (Hartford University) où il enseigne le violon et co-dirige le Hartt Baroque Collegium.

Le Philadelphia Baroque Orchestra **Tempesta di Mare**, avec à sa tête les co-directeurs Gwyn Roberts et Richard Stone, et Emlyn Ngai comme premier violon, a été fondé en 1996. Il possède un répertoire allant des mises en scène d'opéra avec grand orchestre aux œuvres de musique de chambre. La Série de concerts organisée pour Philadelphia et sa région par cet ensemble a vite acquis une excellente réputation depuis son lancement en 2002, saluée par les critiques à Philadelphie comme à Paris. Tempesta di Mare est l'un des trois orchestres baroques basés aux États-

Unis à avoir été primé pour son Excellence Artistique par le National Endowment for the Arts pour la saison 2006–2007.

Les tournées de Tempesta di Mare, de l'Oregon à Prague, ont été saluées par des critiques dithyrambiques et ses concerts ont été retransmis à la radio tchèque ainsi qu'à la radio et à la télévision aux États-Unis. L'ensemble a participé à plusieurs

programmes nationaux, comme *Performance Today*, *Sunday Baroque* et *Harmonia* pour la National Public Radio. L'enregistrement que voici est le troisième de l'ensemble pour Chandos, après *Flaming Rose*, un recueil d'arias en allemand de Haendel avec la soprano Julianne Baird, et le tout premier enregistrement de l'intégrale des concertos pour luth de Silvius Leopold Weiss.

This project was made possible with the assistance of the following individuals:

Anonymous (1)
Katie and Bob Apgar
Ann E. Bies
Ruth Shepard & Vinny Calleva
Ed Conway
John McKinstry & Nancy Crickman
Anthony DiFlorio III
Arnold & Mary Lou Gessel
Ronald Hughes
Thomas G. MacCracken
Arthur Ness
John Parton
Paul Pirozzi

S.W. Porter, Jr.
John Price, Jr.
Carol H. Roberts
Gwyn Roberts & Richard Stone,
in memory of Anna Schmid
Ulrike and David Shapiro
Daniel Shoskes
Bruce MacDonald & Susan Stone
Tom Thompson
David Webber,
in honour of Vivian Barton Dozor
Paula & Ron Wengert
Edward Yarwood

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer David Walters

Sound engineer David Walters

Assistant engineer Charlie Post

Editors David Walters and Rachel Smith

A&R administrator Mary McCarthy

Recording venue St Mark's Church, 1625 Locust Street, Philadelphia, USA; 27 January 2007

Front cover Photograph by Paul Miller

Back cover Photograph of Tempesta di Mare by Shoshanna Wiesner / Stilltime Photography

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Elizabeth Long

Copyright Prima La Music Editions (Aberdeen)

© 2008 Chandos Records Ltd

© 2008 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU



© Saxony State Library of Dresden / source: Mus. 2423

The beginning of the second movement of Concerto in D:
on this damaged manuscript the staff lines have been washed away by flood water.

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0751

JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688–1758)

ORCHESTRAL MUSIC

world premiere recordings

- | | | |
|--------------------|---|-----------------|
| [1] - [5] | Ouverture grosso in D, FWV K : D 8 | 24:49 |
| | in D-Dur · en ré majeur | |
| [6] - [9] | Concerto in B flat, FWV L : B 3 | 18:25 |
| | in B-Dur · en si bémol majeur | |
| [10] - [12] | Concerto in D, FWV L : D 15 | 12:36 |
| | in D-Dur · en ré majeur | |
| [13] | Andante in D, FWV L : D 15 (bis) | 3:43 |
| | in D-Dur · en ré majeur | |
| | | TT 59:36 |

Tempesta di Mare

Gwyn Roberts • Richard Stone *artistic directors*Emlyn Ngai *concertmaster*

TEMPESTA *di* MARE

PHILADELPHIA BAROQUE ORCHESTRA

recorded live in concert