



TELEMANN, FASCH,
FISCHER, MÜLLER
LUSTIGE FELD-MUSIC



LINGUA
FRANCA

BENOÎT LAURENT



Cet enregistrement a été réalisé avec l'aide de la Communauté française
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



Enregistrement : Beaufays, église Saint-Jean l'Évangéliste, octobre 2009

Prise de son et direction artistique : Jérôme Lejeune

Illustration du recto : Paul Joseph Delcloche (1716-1759), *Concert à la Cour du Prince-Évêque de Liège au château de Seraing* (détail), München, Bayerisches Nationalmuseum (photo : AKG-images, Paris)

LUSTIGE FELD-MUSIC

Lingua Franca

Benoît Laurent, *hautbois & hautbois de chasse*

Lidewei De Sterck, *hautbois & hautbois de chasse*

Mathieu Loux, *hautbois*

Stefaan Verdegem, *hautbois & taille de hautbois*

Jean-François Carlier, *basson*

Moni Fischalek, *basson*

Wendy Ruymen, *alto*

Michyo Kondo, *alto*

Bernard Woltèche, *violoncelle*

Julien Wolfs, *clavecin & orgue*

Benoît Laurent, *direction*

Suite en la mineur

(2 hautbois, taille, basson et basse continue)

Johann FISCHER

(1646-1716)

- | | | |
|----|------------------|------|
| 1. | <i>Ouverture</i> | 2'55 |
| 2. | <i>Entrée</i> | 1'33 |
| 3. | <i>Menuet</i> | 1'51 |
| 4. | <i>Air</i> | 3'21 |
| 5. | <i>Chaconne</i> | 1'25 |
| 6. | <i>Gavotte</i> | 0'38 |

Sonata en sol mineur

(hautbois solo, deux hautbois, taille, basson et basse continue)

Johann Michaël MÜLLER

(1683-1743)

- | | | |
|-----|--------------------------------------|------|
| 7. | <i>Più adagio - Allegro - Adagio</i> | 1'48 |
| 8. | <i>Aria</i> | 1'50 |
| 9. | <i>Menuet</i> | 1'16 |
| 10. | <i>Adagio</i> | 1'14 |
| 11. | <i>Gigue</i> | 1'14 |

Partie en do mineur

(2 hautbois, taille, basson et basse continue)

Georg Philipp TELEMANN

(1681-1769)

- | | | |
|-----|-------------------------|------|
| 12. | <i>Ouverture</i> | 3'29 |
| 13. | <i>Prélude</i> | 1'33 |
| 14. | <i>Aria 1 : Presto</i> | 0'47 |
| 15. | <i>Aria 2 : Vivace</i> | 1'02 |
| 16. | <i>Aria 3 : Vivace</i> | 1'21 |
| 17. | <i>Aria 4 : Allegro</i> | 0'42 |
| 18. | <i>Aria 5 : Vivace</i> | 1'16 |

19. *Aria 6 : Presto* 1'19

Concerto en sol majeur Johann Friedrich FASCH

(2 hautbois de chasse, deux altos, deux bassons et basse continue) (1688-1758)

20. *Un poco allegro* 1'57

21. *Air* 3'14

22. *Allegro* 2'30

23. *Menuets* 3'28

Concerto en sol majeur

(3 hautbois, deux bassons)

Christoph FÖRSTER

(1693-1748)

24. *Allegro* 1'59

25. *Adagio* 2'10

26. *Rigaudon* 1'50

27. *Passepied* 1'55

Sonata en fa majeur

(hautbois solo, deux hautbois, taille, basson et basse continue)

Johann Michaël MÜLLER

28. *Adagio – Allegro – Adagio* 1'21

29. *Aria* 1'05

30. *Menuet* 0'42

31. *Allegro* 2'08

32. *Gigue* 1'18

LUSTIGE FELD-MUSIC

Ce titre est celui que Johann Philipp Krieger donna en 1704 à un recueil de pièces à quatre parties pour les bandes de hautbois. L'édition prévoit trois copies des parties de premier hautbois et de basson, deux parties pour les voix intérieures ; ainsi, si l'on imagine qu'au moins deux musiciens peuvent jouer sur le même pupitre, nous voici avec une formation de dix hautbois, quatre tailles de hautbois et six bassons !

D'où vient cette tradition des bandes de hautbois ? Elle trouve son origine dans diverses traditions de musiques militaires. En France, à l'époque de Louis XIII, l'une des formations de la Grande Écurie était connue sous le nom des « XII grands hautbois ». Mais l'on sait que cette formation était, à cette époque, une extension des « Alta capella » de la Renaissance (cornet à bouquin, chalemie, deux bombardes, sacqueboute et basson) : les « XII grands hautbois » avaient simplement doublé le nombre de musiciens. Le cornet et la sacqueboute disparaissent du monde sonore français et les instruments à anche double évoluent. Les facteurs français tentent d'assouplir les sonorités des chalemies et bombardes, de les rendre aptes à pouvoir se mélanger à l'orchestre de cordes. C'est ainsi qu'apparaît en France ce nouveau type de hautbois à la sonorité plus raffinée et moins puissante et à la tessiture plus étendue. De l'orchestre, il passe même à la Chambre du Roi ! Le basson connaît les mêmes transformations.

À la Grande Écurie, les nouveaux venus remplacent les anciens et les divertissements de plein air de Versailles où les musiques militaires sont maintenant écrites à quatre parties pour les hautbois, tailles de hautbois et bassons. Le jour de son anniversaire, le roi est réveillé par les hautboïstes qui viennent lui jouer un divertissement aux fenêtres de sa chambre.

En 1685, lorsque Louis XIV révoque l'Édit de Nantes, bon nombre de huguenots

français s'expatrient en Allemagne. Leurs musiciens les accompagnent. Pour les cours d'Allemagne, l'imitation de celle de Louis XIV devient une véritable mode qui va jusqu'à y cultiver la pratique de la langue française. En témoigne par exemple la dédicace en français des concertos que Bach dédie au Margrave de Brandebourg.

Il est donc logique que parmi toutes les influences de la culture française, les bandes de hautbois aient occupé les mêmes fonctions dans les cours allemandes et les preuves de leur existence sont nombreuses. Si les formations militaires exigeaient, pour le plein air, des ensembles plus importants, elles avaient aussi gagné leur place dans la musique d'intérieur, faisant appel alors à moins de musiciens. C'est dans ce contexte que l'on sait que certains compositeurs comme J. S. Bach faisaient appel aux musiciens de la musique de plein air pour participer occasionnellement à la musique de divertissement. C'est à ce répertoire qu'est dédié ce premier disque de l'ensemble *Lingua Franca*.

C'est à quatre célèbres « *Cammer Hautboisten* » des cours de Darmstadt, Dresde et Berlin que Telemann dédie la *Kleine Cammer-Music* : François le Riche, Francisco Richter, Peter Glösch et Michaël Böhm. Il s'agit d'une série de *Partitas* pour divers instruments mais que Telemann destine « surtout pour le Hautbois, dans un style léger et mélodieux afin que le débutant puisse s'y exercer et que le Virtuose puisse également s'y faire entendre ». La structure de ces *Partitas* est étrange ; après une introduction (ici une *Ouverture* « à la française » suivie d'un adagio, se succèdent plusieurs petits mouvements bien caractérisés nommés simplement *Aria*. Il s'agit au départ de pièces pour hautbois et basse continue. La version à quatre parties proposée ici provient d'une source manuscrite qui a sans doute été faite par un proche (disciple, ami ?) de Telemann, peut-être même sous sa supervision.

Dans le répertoire orchestral allemand de cette période, il arrive fréquemment que, dans le respect des habitudes de la tradition française, les compositeurs doublent les parties de cordes par les hautbois et les bassons. On rencontre d'ailleurs cela également

dans certaines versions des œuvres orchestrales de Bach. Quoi de plus normal, dès lors, que de faire le chemin inverse en substituant entièrement aux cordes une formation d'instruments à anche double. C'est ce qui est proposé dans la *Suite* de Johann Fischer. Ce dernier connut une carrière particulièrement itinérante, tant en Allemagne que dans d'autres pays d'Europe, comme l'Angleterre, le Danemark ou la Pologne ; c'est au service du Margrave de Brandebourg qu'il termine ce long périple. Mais, parmi ses nombreux voyages, l'un des plus importants fut certainement celui qu'il fit en France où, durant cinq ans, il fut dans l'entourage de Lully, y exerçant les fonctions de copiste. La *Suite en la mineur* provient de sa *Tafel-Musik* éditée à Hambourg en 1702.

Johann Michaël Müller fut organiste et directeur de la musique de la ville de Hannau. Il est principalement connu pour son recueil de musique sacrée qui rassemble les 150 psaumes mais aussi tous les chants destinés à la pratique du culte luthérien ; cette publication bénéficie d'une préface de Telemann. La seule composition instrumentale de Müller est ce recueil de *XII Sonates à un hautbois de Concert, qu'on doit jouer sur cet Instrument surtout quand il y a écrit Solo, deux Hautbois ou Violons, une Taille, un Fagot & Basse Continue pour le clavecin ou Basse de violon*. La page de garde est bien écrite en français, avec la dédicace à « Son Excellence Sérénissime, Monseigneur Philippe Reinhard, Comte de Hanau, Rheineck & Deux Ponts etc... ». L'auteur se nomme même en français « Jean Michel Muller ». Le recueil est publié à Amsterdam chez Etienne Roger, sans date spécifiée. Considéré comme perdu (c'est le cas dans le *Grove Dictionary*), un exemplaire complet de cet ouvrage a été retrouvé dans la bibliothèque du comte von Schönborn-Wiesentheid. Cela atteste sans doute du fait que ce répertoire d'ensemble de hautbois devait faire partie des musiques assez typiques des cours allemandes de cette époque. Toutes les sonates sont écrites pour la même formation ; il convient de noter que les effets de « tutti » sont bien marqués par le fait que, dans ce cas, le hautbois solo et le premier hautbois de « ripieno » jouent à l'unisson. Bien que la page de garde stipule

l'usage du clavecin pour la basse continue, la partie séparée mentionne explicitement l'orgue ; cela justifie le choix qui a été fait pour cet enregistrement.

Le plan des *XII Sonates* est assez régulier : trois pièces enchaînées (lent-vif-lent), constituant une sorte d'ouverture à la française, suivie de mouvements divers, principalement des airs de danse.

Christoph Förster fut (entre autres) disciple de Johann David Heinichen, Kapellmeister de la cour de Dresde. C'est au service du prince Friedrich Anton de Schwarzburg-Rudolstadt qu'il fit l'essentiel de sa carrière. Connu surtout comme violoniste, il s'intéressa aussi aux instruments à vent comme en atteste le *Concerto en sol majeur* pour trois hautbois et deux bassons qui ne requiert pas de basse chiffrée ! L'œuvre est de style typiquement italien avec ses alternances de tutti et de soli confiés soit aux hautbois, soit aux bassons. Les deux derniers mouvements sont des danses avec trio : un Rigaudon avec trio pour les bassons et un Passepied avec trio pour les hautbois. C'est un peu la structure du Menuet qui conclut le premier *Concerto brandebourgeois*.

La similitude avec cette célèbre composition de Bach est encore plus frappante dans le *Concerto en sol majeur* de Fasch, puisque ici la forme est absolument identique : les trois mouvements de concerto à l'italienne (vif, lent, vif) suivis du *Menuet*.

La personnalité de J. F. Fasch est beaucoup plus connue. C'est à la Thomasschule de Leipzig qu'il complète sa formation sous la direction de Johann Kuhnau ; il fondera dans cette ville le célèbre Collegium Musicum. Mais c'est à la Cour de Zerbst qu'il passe, dès 1722, l'essentiel de sa carrière. Le *Concerto en sol majeur* nous éloigne un peu de ces ensembles de hautbois traditionnels. En effet, la formation est tout à fait exceptionnelle : elle réunit, soutenus par la basse continue, deux hautbois de chasse, deux altos et deux bassons. Il convient néanmoins de stipuler que les mentions d'instruments sont problématiques.

D'une part les hautbois de chasse sont nommés « Oboe de Silve » (que l'on peut

traduire hautbois des forêts). Ce serait la seule mention connue de cet instrument ! Mais il est évident que, par rapport à la tessiture, elle est entièrement identique à celle du hautbois de chasse.

Parmi les quelques rares instruments conservés, certains possèdent, à la place du pavillon métallique, un pavillon en bois. Mais faut-il y voir une différence de conception ? Paul Hailperin, hautboïste et facteur, suggère une explication : à cette époque, les facteurs d'instruments étaient encore groupés en guildes, et les facteurs de cuivres et de bois étaient bien séparés. Il était donc sans doute interdit aux facteurs de bois de fabriquer des instruments en métal. Mais à Leipzig, ville où résidait le facteur Eichentopf (qui construisit sans doute les hautbois de chasse avec pavillon métallique pour Bach), les guildes avaient disparu ; il était donc accordé à ce facteur de travailler le bois et le métal ! L'intérieur des pavillons des hautbois de chasse construits en bois est également peint en noir, exactement comme ceux des instruments d'Eichentopf, et, d'ailleurs, comme ceux des « corno da caccia » ! Rien ne permettrait donc de supposer que les hautbois des forêts de Fasch soient ces instruments à pavillon en bois et que les hautbois de chasse de Bach soient les instruments à pavillon métallique.

Reste aussi à élucider la mention de « Chalcedon » utilisée par Fasch pour mentionner les deux instruments graves qui, par leur tessiture et par l'écriture, semblent bien pouvoir être assimilés à des bassons...

En tout cas, ce *Concerto* intrigue par le choix de cette formation d'instruments graves, sans parties de sopranos. Mais un certain J. S. Bach fit de même avec le *Sixième Concerto brandebourgeois* confié à deux altos, deux violes de gambe et basse continue !

JÉRÔME LEJEUNE



LUSTIGE FELD-MUSIC

So runs the title that Johann Philipp Krieger gave to a collection of pieces in four parts for the bandes de hautbois. The edition supplies three copies of the first oboe part and of the bassoon part and two copies each of the two inner parts; if we assume that at least two musicians could play from the same stand, then we have an ensemble of ten oboes, two tailles de hautbois and six bassoons!

Where did this tradition of the bandes de hautbois originate? It seems to have taken root in several different traditions of military music: in France at the time of Louis XIII, one of the ensembles that comprised the Grande Écurie was known as the XII grands hautbois, although we also know that this ensemble was an extension of the Renaissance *alta capella* that used cornett, shawm, two bombardas, sackbut and bassoon; the 'XII grands hautbois' had simply doubled the number of musicians. The cornett and the sackbut then disappeared from the French musical world and the double reed instruments developed in their place. French instrument makers worked towards sweetening the sound of the shawms and bombardas, making them more able to blend with a string orchestra. It was thanks to this that a new type of oboe now appeared in France, one with a more refined timbre that was less strident and had a greater range. It even made the leap from the orchestra into the *Chambre du Roi*. The bassoon underwent exactly the same development.

The new instruments replaced the old instruments in the Grande Écurie, with the open-air *divertissements* and military music composed for Versailles now being written in four parts for oboes, tailles de hautbois and bassoons. The king himself was awoken on his birthday by oboists who had come to serenade him with a *divertissement* outside his bedroom windows.

A large number of French Huguenots emigrated to Germany after Louis XIV revoked the Edict of Nantes in 1685, often taking their musicians with them. Imitation of the court of Louis XIV became the fashion in the German courts, even going so far as to encourage the use of the French language. One particular example of this is J. S. Bach's dedication of the concertos that he composed for the Margrave of Brandenburg written in French!

It is therefore logical, amongst all the other influences of French culture, that the *bandes de hautbois* should carry out the same function in the German courts; proofs of their existence abound. Even though military ensembles called for larger numbers of musicians in order to perform outside, they had also won their place in music for interior performance, given that fewer musicians were then needed. It is in this context that various composers, J. S. Bach included, made use of musicians from such open-air ensembles and included them from time to time in his music for the court. This first CD by the *Lingua Franca* ensemble is devoted to this repertoire.

Telemann dedicated his *Kleine Cammer-Music* to François le Riche, Francisco Richter, Peter Glösch and Michaël Böhm, four renowned Cammer Hautboisten of the courts of Darmstadt, Dresden and Berlin. This work consists of a series of *Partitas* for various instruments, although Telemann intended them 'particularly for the Oboe, in a light and melodious style so that the beginner may have something to work upon and that the virtuoso may also have music in which he will shine'. The structure of these *Partitas* is strange, for after an introduction — here a French overture — that is followed by an Adagio then come several short movements in differing styles that are all simply called 'Aria'. The original versions of these pieces were for oboe and continuo; the versions recorded here for four instruments have been taken from a manuscript copy that must clearly have been made by either a pupil or friend of Telemann and possibly even under Telemann's own supervision.

It is frequently the case in German orchestral music of this period that composers doubled the string parts with the oboes and bassoons out of respect for the French orchestral tradition. Such a technique can also be found in certain versions of J. S. Bach's orchestral works. What, therefore, could be more normal than to backtrack somewhat and substitute an ensemble of double-reed instruments for the strings in their entirety? It is precisely this technique that we now present in the *Suite* by Johann Fischer. Fischer's career was even more itinerant than most at that time, taking him from Germany to England, Denmark and Poland; he ended his long journeying in the service of the Margrave of Brandenburg. Of all of his many periods spent abroad, the most important was clearly his time in France: for a period of five years he was one of Lully's staff, for whom he worked as a copyist. The *Suite in A minor* is taken from his *Tafel-Musik* that was published in Hamburg in 1702.

Johann Michael Müller was organist and director of music of the town of Hanau. He is principally known for his collection of sacred music that includes not only the 150 Psalms but also all of the hymns that were intended for use in the Lutheran rite: Telemann himself wrote a preface to the volume. Müller's only instrumental works are contained in the volume entitled *XII Sonates à un hautbois de Concert, qu'on doit jouer sur cet Instrument surtout quand il y a écrit Solo, deux Hautbois ou Violons, une Taille, un Fagot & Basse Continue pour le clavecin ou Basse de violon*. The title page is also written in French, with its dedication to Son Excellence Sérénissime, Monseigneur Philippe Reinhard, Comte de Hanau, Rheineck & Deux Ponts etc... The composer's name is even given in French as Jean Michel Muller. The volume was published in Amsterdam by Etienne Roger, although no date is attached to it. Initially considered as a lost work (by the *Grove Dictionary* amongst others), a complete copy of the volume has been found in the library of the Graf von Schönborn-Wiesentheid; this in itself is proof of the fact that such music for groups of oboes formed a normal part of the repertoire composed for German courts

of the period. All of the sonatas are written for the same grouping of instruments: we should note that the tutti effects in this case are created by the solo and the ripieno oboe playing in unison. Although the title page stipulates that the harpsichord should be used for the continuo, the continuo part itself makes specific mention of the organ; this is our justification for using an organ on this recording. The XII Sonates are structurally very similar: three linked pieces (slow-fast-slow) forming a type of French overture that are followed by several contrasting movements, usually in dance forms.

Christoph Förster was a pupil of Johann David Heinichen, director of music of the Dresden court and spent the greatest part of his career in the service of Prince Friedrich Anton von Schwarzburg-Rudolstadt. Known primarily as a violinist, he also composed for wind instruments, as can be seen from his *Concerto in G major* for three oboes and two bassoons; no continuo instrument is required! The work is in characteristic Italian style with its alternations of tutti and solo passages given either to the oboes or to the bassoons. The two final movements are both dances with trio: a Rigaudon with a trio for the bassoons and a Passepied with a trio for the oboes. Its structure resembles that of the Menuet that concludes the first *Brandenburg Concerto*.

An even more striking similarity with J. S. Bach's famous work can be seen in Fasch's *Concerto in G major*, since they are absolutely identical in structure: both works consist of the three movements of an Italian concerto (fast-slow-fast) followed by a Menuet. We do know, however, a good deal about J. F. Fasch: he trained in the Thomasschule in Leipzig under Johann Kuhnau and also founded the city's renowned Collegium Musicum. He spent the greater part of his career at the court of Zerbst, taking up his duties there in 1722. The *Concerto in G major* is somewhat different from the traditional oboe ensembles up to this point; its instrumentation is unique in that it calls for continuo, two oboes da caccia, two violas and two bassoons. We should note, however, that there is some doubt as to the authenticity of these instrumental attributions.

First of all, the oboe da caccia is called oboe de Silve, meaning sylvan or forest oboe; this is the only known use of such a terminology, but it is nonetheless clear that an oboe da caccia is intended as the instruments' ranges are identical. Amongst the few period examples of the instrument to have survived, some have a wooden bell instead of a metal bell. We may wonder if this implies a fundamental difference in the conception of the instrument, but oboist and instrument maker Paul Hailperin has an answer for this: instrument makers were still organised in guilds at that time, and the makers of brass and wind instruments were kept separate; makers of woodwind instruments would have been forbidden to manufacture instruments from metal. In Leipzig, home of the instrument maker Eichentopf (most likely the maker of the oboes da caccia with metal bells as used by Bach) the guilds had disappeared and so it was therefore possible for Eichentopf to work both in wood and in metal. The interior of the wooden bells is painted black, exactly like Eichentopf's instruments, and also like those of the corno da caccia. There is therefore no reason to suppose that Fasch's oboes da caccia possessed wooden bells and that Bach's oboes da caccia employed metal bells.

All that now remains is to solve the identity of the Chalcedon, a term used by Fasch for the two low instruments that, from their ranges and the style of music composed for them, seem to have been similar to bassoons.

In any case, this *Concerto* is intriguing because of its use of low instruments without any soprano lines. J. S. Bach, however, was to do exactly the same in his *Brandenburg Concerto no. 6*, composing it for two violas, two viola da gamba and continuo!

JÉRÔME LEJEUNE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

LUSTIGE FELD-MUSIC

Diesen Titel gab Johann Philipp Krieger im Jahre 1704 einer Sammlung von vierstimmigen Stücken für Oboen-Ensembles. Die Ausgabe besteht aus je drei Kopien der Stimmen der ersten Oboe und des Fagotts sowie zwei Parts für die mittleren Stimmen; wenn man sich vorstellt, dass sich mindestens zwei Musiker dasselbe Notenpult teilen, ergibt das ein Ensemble von zehn Oboen, zwei Diskantoboen und sechs Fagotten!

Woher kommt diese Tradition der Oboenensembles ? Sie hat ihren Ursprung in verschiedenen Traditionen der Militärmusik. In Frankreich war in der Zeit Ludwigs XIII. eines der Ensembles der „Grande Écurie“ unter dem Namen „XII grands hautbois“ bekannt. Doch weiß man, dass diese Kapelle damals eine Erweiterung der „Alta capella“ der Renaissance war (Zink, Schalmei, zwei Altpommern, Posaune und Fagott): Die „XII grands hautbois“ hatten einfach die Zahl der Musiker verdoppelt. Der Zink und die Posaune verschwinden aber aus der französischen Musik, während sich die Instrumente mit doppeltem Rohrblatt entwickeln. Die französischen Instrumentenbauer versuchen, den Klang der Schalmeien und Pommern geschmeidiger zu machen und ihnen zu ermöglichen, sich in ein Streichorchester einzugliedern. So entsteht in Frankreich eine neue Art von Oboe mit einer feineren Klangfarbe, einer geringeren Tonstärke, aber einem erweiterten Tonumfang. Vom Orchester steigt sie sogar in die „Chambre du Roi“ auf! Das Fagott macht die gleichen Veränderungen durch.

In der „Grande Écurie“ ersetzen die Neuankömmlinge die ehemaligen Instrumente, und die Divertissements für Freilichtaufführungen in Versailles sowie die Werke der Militärmusik werden von nun an vierstimmig für die Oboen, die Diskantoboen und Fagotte geschrieben. An seinem Geburtstag wird der König von den Oboisten

aufgeweckt, die unter den Fenstern seines Schlafzimmers ein Divertissement spielen.

Als Ludwig XIV. 1685 das Edikt von Nantes widerruft, emigrieren viele französische Hugenotten nach Deutschland. Ihre Musiker begleiten sie. Für die deutschen Höfe wird die Nachahmung des Hofes von Ludwig XIV. zu einer echten Mode, die so weit geht, sogar den Gebrauch der französischen Sprache zu pflegen. Dafür zeugt zum Beispiel die Widmung der Konzerte, die Bach für den Markgrafen von Brandenburg schreibt und auf Französisch verfasst!

Es ist demnach logisch, dass die Oboenensembles bei all den Einflüssen der französischen Kultur an den deutschen Höfen die gleichen Funktionen innehatten wie in Frankreich, und für ihr Bestehen gibt es zahlreiche Beweise. Zwar erforderte die Militärmusik für das Spiel im Freien mehr Musiker, doch hatten sich diese Ensembles auch sonst durchgesetzt, allerdings mit einer kleineren Besetzung. In diesem Zusammenhang ist bekannt, dass einige Komponisten wie etwa J. S. Bach auf Musiker zurückgriffen, die gewohnt waren, im Freien zu spielen, um gelegentlich an der Unterhaltungsmusik teilzunehmen. Diesem Repertoire ist die vorliegende erste Aufnahme des Ensembles *Lingua Franca* gewidmet.

Telemann widmete die „*Kleine Cammer-Music*“ vier berühmten „*Cammer Hautboisten*“ der Höfe von Darmstadt, Dresden und Berlin: François le Riche, Francisco Richter, Peter Glösch und Michael Böhm. Es handelt sich um eine Serie von „*Partitas*“ für verschiedene Instrumente, zu denen Telemann aber betont, sie seien „vor die Hautbois nach einer leichten und singenden Art, als daß sich so wohl ein Anfänger darinnen üben als auch ein Virtuose darmit hören lassen kan, eingerichtet und verfertiget“. Die Struktur dieser *Partiten* ist merkwürdig: Nach einer Einleitung (hier einer französischen *Ouverture*), auf die ein Adagio folgt, sind nacheinander mehrere kleine, gut charakterisierte Sätze zu hören, die einfach „*Aria*“ heißen. Es handelt sich ursprünglich um Stücke für Oboe und Basso continuo. Die hier aufgenommene vierstimmige Fassung stammt aus einer

handschriftlichen Quelle, die bestimmt von jemandem angefertigt wurde, der Telemann nahe stand (ein Schüler, ein Freund?) und sie vielleicht sogar unter seiner Anleitung schrieb.

Im deutschen Orchesterrepertoire dieser Zeit kommt es häufig vor, dass die Komponisten die Gewohnheiten der französischen Orchestertradition berücksichtigen und die Streicherstimmen durch Oboen und Fagotte verdoppeln. Das ist übrigens auch in bestimmten Fassungen der Orchesterwerke Bachs festzustellen. Es ist demnach ganz normal, den umgekehrten Weg einzuschlagen und die Streicher vollkommen durch ein Ensemble von Instrumenten mit doppeltem Rohrblatt zu ersetzen. So gehen wir jedenfalls in der „Suite“ von Johann Fischer vor. Dieser Komponist zog im Laufe seiner Karriere besonders viel herum, sowohl innerhalb Deutschlands als auch in anderen europäischen Ländern wie England, Dänemark oder Polen. Er endete seine Wanderschaft im Dienst des Markgrafen von Brandenburg. Doch unter seinen zahlreichen Reisen war die nach Frankreich sicher eine der wichtigsten. Dort hielt er sich fünf Jahre lang in Lullys Umkreis auf und arbeitete als Kopist. Die *Suite in a-Moll* stammt aus seiner „*Tafelmusik*“, die 1702 in Hamburg erschien.

Johann Michael Müller war Organist und Musikdirektor der Stadt Hannau. Er ist hauptsächlich für einen Band geistlicher Musik bekannt, der die 150 Psalmen enthält, aber auch alle Gesänge, die zur Ausübung des evangelischen Glaubens bestimmt sind. Dieser Veröffentlichung kam ein Vorwort von Telemann zugute. Die einzige Instrumentalkomposition Müllers ist der Band der „*XII Sonates à un hautbois de Concert, qu'on doit jouer sur cet Instrument surtout quand il y a écrit Solo, deux Hautbois ou Violons, une Taille, un Fagot & Basse Continue pour le clavecin ou Basse de violon*“. Das Vorsatzblatt ist in französischer Sprache geschrieben mit der Widmung an „Seine Durchlaucht Exzellenz Monseigneur Philippe Reinhard, Graf von Hanaus, Rheineck & Zweibrücken usw. ...“. Der Autor französiert sogar seinen Namen in „Jean Michel Muller“. Der Band

wird in Amsterdam von Etienne Roger ohne Datumsangabe veröffentlicht. Er wurde für verloren gehalten (zum Beispiel vom „*Grove Dictionary*“), doch hat man ein vollständiges Exemplar in der Bibliothek des Grafen von Schönborn-Wiesentheid gefunden. Das zeugt gewiss dafür, dass dieses Repertoire für Oboenensemble zu der Musik gehörte, die damals an den deutschen Höfen typisch war. Alle Sonaten sind für die gleiche Besetzung geschrieben. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass die „tutti“-Effekte dadurch deutlich gekennzeichnet sind, dass die Solooboe und die erste „Ripieno“-Oboe in diesem Fall unisono spielen. Obwohl das Vorsatzblatt für den Basso continuo das Cembalo nennt, gibt die Einzelstimme ausdrücklich die Orgel an, was die Besetzung dieser Aufnahme rechtfertigt.

Der Aufbau der „XII Sonates“ ist ziemlich regelmäßig: drei aneinander gereihte Stücke (langsam – lebhaft – langsam) bilden eine Art französische Ouvertüre, auf die verschiedenen Sätze – und zwar vor allem Tanzarien – folgen.

Christoph Förster war unter anderem Schüler von Johann David Heinichen, einem Kapellmeister am Dresdner Hof. Das Wesentlichste seiner Karriere verlief in Dienst des Fürsten Friedrich Anton von Schwarzburg-Rudolfstadt. Zwar ist er vor allem als Geiger bekannt, doch interessiert er sich auch für die Blasinstrumente, wovon das „*Konzert in G-Dur*“ für drei Oboen und zwei Fagotte zeugt, das keinen bezifferten Bass erfordert! Das Werk im typisch italienischen Stil wechselt zwischen Tutti und Solostellen ab, die entweder den Oboen oder den Fagotten zukommen. Die beiden letzten Sätze sind Tänze mit Trios: ein Rigaudon mit Trio für die Fagotte und ein Passepied mit Trio für die Oboen. Es erinnert an die Struktur des Menuetts, mit dem das erste „*Brandenburgische Konzert*“ endet.

Die Ähnlichkeit mit dieser berühmten Komposition von Bach ist noch frappierender im „*Konzert in G-Dur*“ von Fasch, da hier die beiden Formen vollkommen identisch sind: Auf die drei Sätze des italienischen Konzerts (Lebhaft, langsam, lebhaft) folgt ein Menuett.

Über das Leben von J. F. Fasch ist weit mehr bekannt als über das von Förster. Er vervollständigte seine Ausbildung an der Thomasschule von Leipzig unter der Leitung von Johann Kuhnau und gründete in dieser Stadt das berühmte Collegium Musicum. Doch den wichtigsten Teil seiner Karriere verbrachte er ab 1722 am Hof von Zerbst. Das „Konzert in G-Dur“ entfernt uns ein wenig von den traditionellen Oboen-Ensembles, denn seine Besetzung ist ganz außergewöhnlich: Vom Basso continuo unterstützt, vereint sie zwei Oboen da Caccia, zwei Bratschen und zwei Fagotte. Allerdings muss man dazu sagen, dass diese Angaben der Instrumente problematisch sind.

Die Oboen da Caccia werden nämlich „Oboe de Silve“ genannt (was man mit Waldoboen übersetzen kann). Das wäre die einzig uns bekannte Erwähnung dieses Instruments! Doch ist klar, dass es hinsichtlich seiner Tonhöhe mit der Oboe da Caccia identisch ist. Unter den wenigen erhaltenen Instrumenten haben einige anstelle des metallenen einen hölzernen Schallbecher. Muss man darin aber ein unterschiedliches Konzept sehen? Paul Hailperin, Oboist und Instrumentenbauer schlägt folgende Erklärung vor: Zu dieser Zeit waren die Instrumentenbauer noch in Gilden gruppiert, und die Hersteller von Blechbläsern waren von denen, die Holzbläser erzeugten, streng getrennt. Es war demnach den Herstellern der Holzbläser sicher verboten, Instrumente aus Metall zu bauen. Doch in Leipzig, der Stadt in der der Instrumentenbauer Eichentopf lebte (der wahrscheinlich für Bach Jagdoboen mit metallischen Schalltrichtern herstellte) waren die Gilden verschwunden. Daher hatte dieser Instrumentenbauer die Möglichkeit, sowohl Holz als auch Metall zu verarbeiten! Das Innere der Schalltrichter der Jagdoboen ist schwarz gestrichen, genau wie bei den Instrumenten von Eichentopf; und übrigens auch wie bei den „Corni da caccia“! Nichts erlaubt uns demnach anzunehmen, dass Faschs Waldoboen Instrumente mit hölzernem Schalltrichter seien, während die Jagdoboen Bachs einen metallenen Schalltrichter aufweisen.

Es bleibt allerdings immer noch die von Fasch benutzte Bezeichnung „Chalcedon“

zu erklären, mit der er zwei tiefe Instrumente meint, die durch ihre Tonhöhe und die Art der Komposition anscheinend mit Fagotten gleichgesetzt werden können ...

Jedenfalls macht dieses „Concerto“ für tiefe Instrumente ohne Soprane stutzig. Aber ein gewisser J. S. Bach tat in seinem „*Sechsten Brandenburgischen Konzert*“ das Gleiche: Er komponierte es für zwei Bratschen, zwei Bassgamben und Basso continuo!

JÉRÔME LEJEUNE

ÜBERSETZUNG: SYLVIA RONELT



RIC 304