

Johann Friedrich Fasch Overture Symphonies

Les Amis de Philippe
Ludger Rémy





Ludger Rémy (© Photo: Ketil Haugsand 2015)

Johann Friedrich Fasch (1688-1758)

Overture Symphony in D major (FWV K: D2) **12'03**

for 3 Trumpets [in D], Timpani, 2 Horns [in D], 2 Oboes, Bassoon, Strings & B.c.

1	Ouverture	7'19
2	Andante	2'58
3	Allegro	1'46

Overture Symphony in G major (FWV K: G21) **19'12**

for 2 Oboes, Bassoon, Strings & B.c.

4	Ouverture	9'30
5	Aria: Andante	6'28
6	Allegro	3'14

Overture Symphony in F major (FWV K: F4) **15'08**

for 2 Horns [in F], 2 Oboes, Bassoon, Strings & B.c.
(World Premiere Recording)

7	Ouverture	7'21
8	Air: Andante	4'50
9	Allegro	2'57

Overture Symphony in G major (FWV K: G5)

for 2 Horns in G, 2 Horns in D, 3 Oboes, Bassoon, Strings & B.c.
(World Premiere Recording)

14'30

10	Ouverture	8'29
11	Andante	3'08
12	Allegro	2'53

Overture Symphony in D major (FWV K: D1)

for 3 Trumpets [in D], Timpani, 2 Horns [in D], 2 Oboes/Flutes,
Bassoon, Strings & B.c.
(World Premiere Recording)

14'25

13	Ouverture	8'19
14	Air: Andante	3'40
15	Allegro	2'26

T.T.: 75'27**Les Amis de Philippe
Ludger Rémy**

Les Amis de Philippe

Trompete: Franziska Jacknau, Rüdiger Herrmann, Thomas Friedlaender

Pauken: Ludwig Kurze

Horn: Jorge Renteria, Martin Roos, Stephan Katte, Jens Pribbernow

Oboe: Luise Haugk, Markus Müller, Martin Jelev

Flöte: Mathias Kiesling, Katharina Ditter

Fagott: Elisabeth Mergner

Violine I: Anne Schumann, Sabine Kuhlmann, Ruth Ellner, Eva Salonen

Violine II: Klaus Bona, Renate Gentz, Cornelia Strobelt, Almut Schlicker

Viola: Lothar Haass, Thordes Hohbach, Klaus-Dieter Voigt

Violoncello: Gregor Anthony

Kontrabass: Pär Engstrand

Cembalo: Ludger Rémy, Beate Röllecke

Dankesworte

Danksagungen an bestimmte Organisationen oder Personen sind eine Frage der Höflichkeit, in diesem besonderen Falle aber darüber hinaus eine Sache des Vergnügens: denn wir wurden bei unserer Aufnahme und dem anschließenden Konzert in Zerbst nicht nur mit Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft, sondern mit bemerkenswertem Charme empfangen und unterstützt.

Neben vielen, die ungenannt bleiben müssen, weil sonst der Platz gesprengt würde, seien besonders erwähnt:

- die Internationale Fasch-Gesellschaft e. V. mit Sitz in Zerbst, die uns am 18. April 2013 ein Konzert bei den Internationalen Fasch-Festtagen 2013 im Katharina-Saal der Stadthalle Zerbst ermöglichte -
- die Sendeanstalt MDR-Figaro, die die CD-Aufnahme mit Geduld und viel Sachverstand betreute -
- die Stadt Zerbst, in deren barocker Stadthalle (einst die Reithalle der Fürsten von Anhalt-Zerbst) wir die CD mit Ouverturen-Sinfonien des Zerbster Meisters aufnehmen konnten – ein besonderes Privileg.

All den Menschen, die hinter den erwähnten Organisationen und Orten stehen, sei neben den Ungenannten unser herzlichster Dank ausgesprochen.

*Les Amis de Philippe
Ludger Rémy*

„Ouverturen-Sinfonien“ von Johann Friedrich Fasch

Johann Friedrich Fasch, geboren am 15. April 1688 in Buttelstedt (bei Weimar), in Leipzig als Thomaner, Jura- und Theologiestudent aktiv, besonders aber als hochtalentierter musikalischer Autodidakt erfolgreich, erlangt schließlich 1722 – nach Zwischenstationen u. a. in Darmstadt, Gera, Greiz und Prag – die Position des Hofkapellmeisters in der anhaltinischen Residenzstadt Zerbst – ein Amt, das er bis zu seinem Tode (5. Dezember 1758) innehaben sollte. Dass er dort – vor allem dank künstlerischer Vernetzung mit der Dresdner Hofkapelle und deren Konzertmeister Johann Georg Pisendel (beide Musiker waren bereits in Leipzig miteinander bekannt) – vornehmlich auf dem Gebiet der Instrumentalmusik zu einem überaus innovationsfreudigen Tonsetzer herangereift ist, bestätigen seine kompositorischen Beiträge zu den Gattungen Ouverturen-Suite, Konzert, Sinfonie und Sonate eindrucksvoll – und diese Fortschrittlichkeit war es auch, die, nachdem man sich mit Fasch wieder zu beschäftigen begann, Musikgelehrte – allen voran Hugo Riemann bereits um 1900 – begeistert hat und bis heute Musiker und Wissenschaftler fasziniert.

Besonderen Niederschlag fand Faschs musikalisches Neuerertum einerseits im Genre des groß besetzten Concerto: Seine Beiträge dazu beeindruckten nicht nur durch ihren musikalischen Anspruch, ihre opulente Besetzung und Klangfülle, sondern sind auch der Spiegel schöpferischer Auseinandersetzung mit Vivaldis „Concerti con molti strumenti“ – Fasch hatte diesen Konzert-Typus in Dresden kennengelernt. Dabei ist der Zerbster Hofkapellmeister nicht nur von der in der Elbmétropole vor allem während der 1720er und frühen 1730er Jahre blühenden Vivaldi-Pflege unter

Führung des Konzertmeisters (und Vivaldi-Schüler) Pisendel kompositorisch beflügelt worden, sondern hat auch seinerseits mit seinen Beiträgen zur Gattung „Concerto“ auf die Ausbildung des spezifischen Dresdner Musikgeschmacks nachhaltig zurückgewirkt. Denn auch Faschs Konzerte sollten alsbald im Dresdner Kapellrepertoire eine bedeutende Rolle spielen, boten doch auch sie der Hofkapelle Gelegenheit, ihr exzellentes Können im Ensemble-, Gruppen- und Solospiel unter Beweis zu stellen und zugleich – schon ihrer aufwändigen Besetzungen wegen – dem Repräsentationsbedürfnis bei Hofe zu entsprechen. Bis in die frühen 1750er Jahre hinein hat sich Fasch auf diese besondere Vorliebe eingelassen und Instrumentalkonzerte großen Zuschnitts nach Dresden geliefert – allerdings ohne an der von Vivaldi zur Vollendung geführten Ritornellsatzform – als dem etablierten Satzbau-Modell schlechthin (zumindest für die Kopfsätze) – zu rütteln oder diese gar in Richtung des späteren klassischen Instrumentalkonzerts zu überwinden. Dennoch legte Fasch mit diesen Stücken höchst individuell gebaute, in Deutschland zu dieser Zeit und in dieser Machart „unerhörte“ Konzerte vor, die in formal-struktureller und klanglicher Hinsicht wie im virtuoson Anspruch (insbesondere an die Blasinstrumente) in die Zukunft weisen und mit ihrem nahezu symphonischen Charakter dem klassischen Stil erheblich näher kommen, als dies in entsprechenden Werken von Faschs unmittelbaren Zeitgenossen (vor allem Georg Philipp Telemann und Johann Sebastian Bach) der Fall ist.

Andererseits: Quantitativ (mit insgesamt über 80 überlieferten Belegen) überwiegen die Ouverturen- bzw. Orchester-Suiten des Zerstörers Meisters – und auch diese erweisen sich als Stücke mit spezifischer Eigenart von (zumeist) hohem musikalischen Niveau, in den Dresdner Hofkonzerten wurden sie jedenfalls

eifrig konsumiert. Auch andere Zeitgenossen haben sie hoch geschätzt, denn wohl nicht grundlos kommt Johann Adolph Scheibe bei der Beschreibung der damals so (bzw. noch) beliebten französischen Ouverturen zu dem Schluss: *„Unter den Deutschen haben sich wohl Telemann und Fasch in dieser Art von Ouverturen am meisten gewiesen“* (in: *Critischer MUSIKUS*. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Der III. Theil“, Leipzig 1745, Reprint Hildesheim u. a. 1970, S. 673). – Und in der Tat leistete Fasch – zunächst dem Telemannschen Vorbild nacheifernd, doch alsbald eigene Wege gehend – mit seinen Beiträgen zu dieser Spezies instrumentalen Musizierens Bedeutendes zur Musikentwicklung: So fängt er früh an, in den inneren Satzteilen des Ouverturen-Satzes die tradierte fugierte Schreibweise nur noch stilisiert (häufig in Form eines pseudo-kontrapunktischen Ansatzes) anzuwenden bzw. in späterer Zeit gar zu ersetzen durch ein Geflecht weitgehend autonom und im Wesentlichen homophon geführter Stimmen. Zu einer Art Norm verfestigt sich auch, dass die Zahl der Folgesätze, die sich der Ouvertüre anschließen, zumeist auf fünf beschränkt ist und ein „Menuet“ (bzw. „Menuet 1. 2.“ oder „Menuet“ [mit Trio]) als Schluss-Satz dient. Während Fasch die zumeist mitreißend formulierten Tanzsätze (oder Tanzsatzpaare) – allen voran Bourrée und Gavotte – geradezu schlagerhaft auftrumpfen lässt, sind die mit Air oder Aria ausgewiesenen Sätze italienisch orientiert und erweisen sich ebenso wie ein gelegentlich eingefügter Satz kapriziöser oder scherzhaft-volkstümlichen Charakters mit der deskriptiven Überschrift „Jardiniers“ (Gärtner) als personalstilistische Erkennungsmerkmale, die nahezu letzte Gewissheit geben, dass die gebrauchte (erklingende) Musiksprache nur zu einer Komposition von Johann Friedrich Fasch gehören kann.

Doch auch Fasch, der stets den musikalischen Puls der Zeit fühlte, wird sich spätestens gegen Ende der 1740er Jahre darüber im Klaren gewesen sein, was dann Johann Joachim Quantz in seiner 1752 veröffentlichten Flötenschule wie folgt zum Ausdruck brachte: *„Nur ist, wegen der guten Wirkung welche die Ouvertüren thun, zu bedauern, daß sie in Deutschland nicht mehr üblich sind“* (in: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752, Reprint Leipzig 1983, S. 301). Will heißen: Ouvertüren-Suiten sind nicht mehr zeitgemäß, doch wird ihr „Aus-der-Mode-gekommen-Sein“ – „der guten Wirkung“ wegen, die sie machen – beklagt. Dass Quantz mit dieser Äußerung einen musikalischen Zeiten- und Stilwandel markiert, ist ihm vermutlich nicht bewusst gewesen, doch unstrittig ist, dass die nach und nach als altmodisch abgewertete Gattung „Ouvertüre-Suite“ französischen Ursprungs durch die moderne italienische Opernsinfonie und diese schließlich durch die klassische Sinfonie ersetzt worden ist.

Fasch reagiert auf die neuen Herausforderungen, indem er sich stilistisch anpasst und in den 1740er Jahren mehr auf die Komposition von Sinfonien einlässt, ohne jedoch die Produktion von Orchester-Suiten – auch in späteren Jahren nicht – aufzugeben (herausragende Zeugnisse für dieses Verhalten sind die in Dresden überlieferten späten Ouvertüre-Suiten FWV K: F6, G3 sowie g2 – um nur einige zu nennen).

Von entscheidender Vorbildwirkung für Form und Satzgestaltung der Sinfonien waren für Fasch die nur für Streicher mit Basso continuo komponierten Beiträge Antonio Vivaldis, von denen er mit Sicherheit in Dresden Kenntnis erhalten hatte. Jedoch stand Fasch von Anbeginn vor einem Dilemma: Vivaldis Sinfonien waren primär dafür geschaffen, eine Oper – unabhängig von deren Sujet – mit einem flächig

komponierten (dreisätzigen) Musikstück zu eröffnen, um mit möglichst rauschendem Klangeindruck die Aufmerksamkeit des Publikums zu wecken und auf den Beginn der Oper zu lenken. Faschs Beiträge zur Gattung waren indes von vornherein für die Kammer bestimmt, um sich hier Gehör zu verschaffen, musste dem Publikum geschmeichelt werden, es galt also den modischen Geschmack der Zeit zu treffen, d. h. mit Galanterie, melodischer Leichtigkeit und damit einhergehender lombardischer Rhythmisierung aufzuwarten. Doch in sieben (vgl. FWV M: D 2, G3, G4, G5, g1, B1, B3) seiner insgesamt 19 überlieferten Sinfonien sorgen an dritter Stelle der Satzfolge (zusätzlich vor dem Finalsatz) verankerte Fugen bzw. freipolyphone Satzgebilde, die alle mit „Allabreve“ überschrieben und im „Stile antico“ notiert sind, für einen ernsthaften Kontrast. Es ist so, als ließe Fasch seine Musiker und das Publikum in den „musikalischen Rückspiegel“ blicken und sie dabei wissen: Schaut her, ich beherrsche ebenso den strengen, fugierten Stil, und es gibt keinen Grund, diese Schreibweise zu diskreditieren, denn auch in der kontrapunktischen Satzweise bin ich modern, ja radikal (wie die vielen klanglichen Reibungen im polyphonen Liniengeflecht bezeugen). Diese Art der Sinfoniesatz-Gestaltung scheint singulär zu sein – und wenn Johann Adam Hiller rühmt, *„der gebundenen fugierten Schreibart war er (Fasch) sehr gewachsen“*, dann trifft diese Feststellung vornehmlich auf diese Sinfonie-Sätze zu, nicht jedoch auf Hillers Begründung: *„wovon eine Menge Ouvertüren zeugen, die er in Zerbst komponiert hat“* (in: Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit, Leipzig 1784, Reprint ebenda 1975, S. 65).

Offenbar bemerkte Fasch sehr wohl, dass mit seinen Beiträgen zur Gattung „Sinfonie“ – seien sie nun drei- oder viersätzig angelegt, nur mit Streichern und Basso

continuo oder zudem mit Blasinstrumenten besetzt – sich längst nicht diese Erfolge einstellen wollten, wie er sie mit seinen Ouverturen-Suiten erzielt hatte. So kam er auf die hoch originelle Idee französische Ouvertüre und italienische Sinfoniesanlage miteinander zu verbinden. Bislang werden diese Stücke mit unter den Ouverturen-Suiten subsumiert, in Wahrheit aber repräsentieren diese Kompositionen einen neuen Werktypus, für den sich der Begriff „Ouverturen-Sinfonie“ anbietet. Erhalten sind davon nur acht Belege, die alle und nur in Dresden (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek) überliefert sind, zwei weitere (in C- bzw. G-Dur) – von Hugo Riemann mit kurzen Notenbeispielen vorgestellt (in: Johann Friedrich Fasch und der freie Instrumentalstil [Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 4. Jg.], Langensalza 1900, S. 105f.) – befanden sich im seit 1945 verschollenen Bestand der einstigen Leipziger Thomasschulbibliothek. Ihrem Überlieferungsbefund nach gehören diese acht erhaltenen Ouverturen-Sinfonien zu den „letzten Dingen“, die Fasch als Instrumentalkomponist und musikalischer Neuerer sich ausgesucht und auch vollendet hat: Sie sind sein ureigenster Beitrag zum sogenannten „vermischten Stil“, d. h., jener absichtsvollen Durchmischung und Vermählung französischer und italienischer Stilelemente und deren Vortragsweisen zu neuer (deutscher) Qualität. Insonderheit Johann Georg Pisendel und mit ihm „seine“ Dresdner Hofkapelle hatten durch entsprechendes Repertoire und angemessene Interpretation diesen Stil von ca. 1740 an favorisiert und zum Durchbruch verholfen. So verwundert es nicht, dass auch Fasch darauf hoffte, mit seinen neuen Werken im vermischten Stil in Dresden an alte Erfolge anknüpfen zu können.

Jedes dieser klangerfarblich instrumentierten Stücke – fünf davon werden auf vorliegender CD vorgestellt* – versteht sich als Mixtur aus Ouvertüre

und zwei sich anschließenden Folgesätzen nach „Sinfonien-Art“: So folgt der Ouvertüre ein (zumeist) langsamer Mittelsatz (mit „Andante“ und / oder auch „Air“ bzw. „Aria“ überschrieben). Diese Mittelsätze können zweiteilig (mit jeweiliger Reprise – so in FWV K: G21, F4 sowie D1 [vgl. Track 5, 8, 14]) angelegt oder auch durchkomponiert sein, wobei letztere von klanglich reizvollen Episoden der Blasinstrumente durchzogen sind und zum Konzertsatz tendieren (in FWV K: D2 sowie G 5 [vgl. Track 2, 11]). Allen Mittelsätzen eigen ist jedoch eine äußerst expressive Musiksprache, die in ihrem melodisch-harmonischen Idiom, zum Teil aber auch im rhythmischen Profil bereits an den Stil eines Carl Philipp Emanuel Bach oder an gar noch spätere Klangwelten denken lässt. Traditionell (im Sinne eines Kehraus tänzerisch beschwingt oder voller Furor) sind dagegen die hurtig dahineilenden Schluss-Sätze gebaut: Ausgestattet mit zwei Reprisen entsprechen sie dem Finalsatz-Typus, wie er nahezu normiert in den italienischen (Opern-) Sinfonien der Zeit begegnet. Die die Werke einleitenden, mit „Ouvertüre“ überschriebenen (Haupt-) Sätze werden indes – wie gewohnt – von einem gravitatisch pointierten Satzabschnitt eröffnet und im Satzverlauf gliedernd unterbrochen, so, dass sich diese Ouverturen-Sätze aus jeweils vier Teilen zusammensetzen: einem einleitenden gravitatischen Satzabschnitt (und seiner Wiederholung), dem ein ausführlicher Mittelteil (in der „alten“ französischen Ouvertüre von kontrapunktischer Faktur) folgt, dieser mündet ein in einen weiteren (aber kürzeren) gravitatischen Satzabschnitt, der nun wiederum zur Wiederholung des Mittelteils überleitet, womit die Satzkonstruktion beschlossen wird. Jener hier neutral als „Mittelteil“ bezeichnete Abschnitt, in dem bislang die alte fugierte Schreibweise das musikalische Geschehen dominierte, wird in der Regel

durch eine Art Fugenexposition eröffnet, indem – je nach Stilisierungsgrad – ein sehr „harmonisch“ angelegtes Pseudo-Fugenthema in Dux- sowie Comes-Gestalt (und mitunter auch schon von anderen Stimmen begleitet [in FVV K: D1 – Track 13]) durch die Hauptstimmen zieht (präsentiert von den Streichinstrumenten und dupliert von Oboen, es werden aber auch – je nach Besetzung – prägnante Kopfmotive dieser Themen von Hörnern oder Trompeten aufgenommen [in FVV K: F4 – Track 7]). Danach wird der Satzteil jedoch als italienische Sinfonia fortgeführt und ist entweder im Wesentlichen frei von weiterer kontrapunktischer Verarbeitung oder aber die fugierten Stimmeneinsätze gerinnen gleichsam zu Versatzbausteinen und scheinen im Satzverlauf mehrfach auf (in FVV K: D2 – Track 1). Außerdem treten konzertierende Bläser-Episoden als neue Glieder in Erscheinung (so in FVV K: G21, F4 – Track 4, 7). Allerdings: Ein normiertes Ablaufschema für diese Art von Ouverturen-Sätze ist nicht auszumachen, vielmehr erweist sich diese späte Werkgattung (und dabei insbesondere deren Eröffnungssätze) als ein in formaler Hinsicht vielgestaltig bestelltes Experimentierfeld. Hier überrascht der stets nach neuen Wegen suchende Komponist wieder einmal – diesmal mit „orchestralen Individualitäten“, denn keine seiner Ouverturen-Sinfonien gleicht in ihrer musikalischen „Innenarchitektur“ der anderen.

Die noch heute greifbaren Dresdner Belege zur Werkgruppe Ouverturen-Sinfonie sind durchweg in Stimmen überliefert, die wahrscheinlich nach als Leihgaben zur Verfügung gestellten (autographen?) Partituren ausgeschrieben worden sind. Mit Ausnahme der opulent mit vier Hörnern (je zwei in G und in D), drei Oboen, Fagott, Streicher und Basso continuo besetzten Ouverturen-Sinfonie FVV K: G5 hat zu allen anderen Stücken dieser Werkgruppe Johann Gottlieb

Morgenstern (1687–1763) die Stimmen erstellt (er war in der Dresdner Hofkapelle von 1722 an als Bratscher angestellt und nebenher über Jahrzehnte hinweg als hochprofessioneller „Lohnnotist“ tätig), wobei die hier interessierenden Stimmen-Kopien von seiner Hand durchweg die Schriftmerkmale seiner Spätzeit erkennen lassen, d. h., diese Stimmen-Sets sind wohl in den Jahren „um 1750“ bis „um 1755“ angefertigt worden – und waren mit hoher Wahrscheinlichkeit auch von vornherein nicht zum unmittelbaren Musizieren bestimmt, sondern als Vorlagen für umfangreichere, mit Duplier-Stimmen ausgestattete Aufführungsmaterialien gedacht, die aber wohl nie erstellt worden sind. Somit stellt sich die Frage, wie man in Dresden mit Faschs späten Ouverturen-Sinfonien – Werke, die der Komponist absichtsvoll der Dresdner Hofkapelle zur Aufführung anvertraute – umgegangen ist:

Zunächst fällt auf, dass die potente und stark besetzte Dresdner Hofkapelle unter Führung ihres Verantwortlichen für das Instrumentalrepertoire, Johann Georg Pisendel, es nicht vollbracht hat, die üppig instrumentierten Ouverturen-Sinfonien (FVV K: D1, D2, F3 [siehe Anm.*]) sowie auch G 5) klanglich zu realisieren – denn dazu hätte es großer, mit Doubletten bestückter Stimmen-Sätze bedurft, wie sie für etliche von Faschs älteren Ouverturen-Suiten noch heute vorhanden sind. So ist der Eindruck nicht von der Hand zu weisen, dass man sich darauf beschränkte, mittels einfacher Stimmen-Sets zwar den „musikalischen Extrakt“ dieser Kompositionen zu besitzen, sie jedoch nicht aufzuführen. Dies gilt auch für die Ouverturen-Sinfonien FVV K: D12 (unveröffentlicht) sowie A2 [siehe Anm.*], zu denen wenigstens je eine Doublette zu beiden Violinstimmen vorliegt, die aber wohl trotzdem nicht in Dresden erklingen sind: Denn die von Morgenstern ausgeschriebenen Stimmen zu beiden Werken sind leider nicht fehlerfrei. So fehlen in mehreren

Stimmen einzelne Takte, oder sie sind überzählig (doppelt) notiert. Wären die Stücke jedoch zur Aufführung gelangt, hätte man beim Probieren sofort diese Ungeheimheiten erkannt und die dafür nötigen Korrekturen in die betroffenen Stimmen eingetragen.

Als Aufführungsmaterial allenfalls tauglich – und auch von Pisendel mit [wenigen] Ergänzungsvermerken versehen – sind allein die Stimmen-Sätze zu den Ouverturen-Sinfonien FWV K: F4 und G21: Zu F4 liegen zumindest die Stimmen für Violino I und II in doppelter Ausfertigung vor, und den Stimmen-Satz zu G21 hat Morgenstern sogar komplett zweifach ausgeschrieben. Ob jedoch diese beiden Ouverturen-Sinfonien des Zerbster Hofkapellmeisters in Dresden tatsächlich zur Aufführung gelangt sind, ist nicht zu belegen.

Warum man in Dresden dieses Verhalten gegenüber Faschs orchestralem Spätwerk an den Tag gelegt hat – darüber lässt sich nur spekulieren: Entweder waren diese Werke Pisendel zu ungewohnt, zu modern, entsprachen nicht seinen Vorstellungen – oder aber: Es standen einige der Beiträge erst zu einer Zeit in Dresden zur Verfügung, als Pisendel bereits so geschwächt war, dass er nicht mehr die Kraft fand, sich mit diesen Stücken auseinander zu setzen (er starb am 25. November 1755). Wir wissen es nicht.

Doch auch das berühmteste Stück unter den Ouverturen-Sinfonien von Fasch – FWV K: G5 – ist bezüglich seiner Überlieferung und Werkgestalt nicht frei von Fragezeichen mannigfaltiger Art – auch wenn es stilistisch sowie in der Instrumentierung (mit der gewagten Besetzung zweier Hörner-Paare in unterschiedlicher Stimmung) das fortschrittlichste und modernste Orchesterwerk abgibt, das von Fasch vorliegt – und sich zudem als ein Werk präsentiert, was Feuer und gute Laune versprüht.

Für Hugo Riemann war es besonders diese Komposition in G-Dur, an der abzulesen ist, dass Fasch „mit dem herkömmlichen Gesetz, dem *Allegro* der *Ouverture* die *Gestalt einer Fuge zu geben*“, gebrochen hat (hier in der Tat endgültig), ja dieser Satzteil – Riemanns Meinung nach – bereits „*ganz in der Haltung einer wirklichen Symphonie*“ komponiert sei, denn: Mit dieser „*ganz und gar Haydnischen Gdur-Suite ... stehen wir thatsächlich auf dem Boden des neuen Stils...*“. Sie kann „*als richtige wirkliche*“ Symphonie „*bezeichnet werden*“, der „*nur noch ein unbedeutender Rest der Schale der alten Ouverturenform anhaftet [die pathetische Einleitung, die als Schluß des 1. Satzes wiederkehrt [eine Behauptung Riemanns, die so formuliert, Widerspruch ernten muss] und das Fehlen der Reprise inmitten des ersten Allegro]*“ (vgl. Riemann, a.a.O., S. 104–106).

Riemanns Aussagen zu diesem grandiosen Stück lassen sich allerdings nicht mehr verifizieren, da das einst von ihm herangezogene Manuskript mit zu dem seit 1945 vermissten Notenhandschriften der Leipziger Thomasschulbibliothek zählt. Auffällig ist jedoch, dass Riemann nicht die außergewöhnliche Besetzung dieser Ouverturen-Sinfonie mit vier Hörnern erwähnt. Offenbar korrespondierte die Leipziger Quelle mit der im Breikopf-Katalog von 1765 angezeigten Werkgestalt, für die im Katalog die Besetzung „3 Ob.[oi.] 2 Viol.[ini.] V.[iola.] Fag.[otto.] B.[asso]“ angegeben ist. Inwieweit sich diese Fassung von der Dresdner Version mit je zwei Hörnern in G sowie in D unterschieden hat, kann nicht überprüft werden, doch ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass die Horn-Partien Bestandteil einer vom Komponisten besorgten Werkfassung sind und nicht von Pisendel hinzugefügt wurden, denn zu souverän (und teils sehr virtuos behandelnd) dominieren die Hörner das Klanggeschehen in dieser Komposition, sie sind das

„Salz in der Suppe“ und treten im langsamen Mittelsatz auch obligat geführt in Erscheinung.

Überliefert ist die Dresdner Werkfassung zu FVV K: G5 in Form eines einfachen Stimmen-Satzes (ohne Dubletten) – geschrieben allerdings von der Hand eines Dresdner Notisten der jüngeren Generation (identisch möglicherweise mit Leonhard Putz, der in den Jahren 1751 bis 1757 als „Notista“ in Dresden tätig war). Aus diesem Befund ist zu schließen, dass auch diese prächtige, großbesetzte Ouverturen-Sinfonie in Dresden ungespielt geblieben ist, aber eine Aufführung vielleicht zumindest angedacht war: Denn es ist bemerkenswert, dass sich in den vorliegenden Stimmen einerseits keine Durchsichtsvermerke von Pisendels Hand nachweisen lassen, andererseits es jedoch Pisendel war, der den Notentext eines kurzen vierten Satzes „Allegro“ (im 3/8-Takt) eigenhändig in die Stimmen Violino I und II, Oboe II und III sowie Fagotto eingetragen hat (in den anderen Stimmen besorgte dies der Notist). Da jedoch dieser Satz IV in seiner musikalischen Qualität den vorausgehenden Sätzen I–III weit unterlegen ist, ja geradezu als musikalischer Fremdkörper wirkt (und deshalb auch bei der Einspielung unberücksichtigt blieb), ergeben sich Fragen, die definitiv nicht zu klären sind: Ist Fasch oder Pisendel der Autor dieses Satzes und welche Rolle kommt diesem Satz IV in der Komposition zu? Beziehungsweise: Ist dieses „Allegro“ als schnell hinnotierte Final-Satz-Alternative aus Pisendels Feder zu werten, um im originalen Finalsatz – dem nunmehr auszulassenden Satz III – den 1. G-Horn-Spieler vor dem Aufstieg zum 18. Partialton (Klang a“) im rasanten Tempo zu bewahren – oder verkörpert dieser Nachtrag gar ein von Fasch verfasstes, aber nicht gelungenes Kehraus-Finale zu einer nunmehr auf vier Sätze angewachsenen Ouverturen-Sinfonie? Gewiss ist diesbezüglich nichts, doch sollte man bedenken: Auch

die von Hugo Riemann genutzte Leipziger Werkfassung war viersätzig angelegt und der letzte Satz mit „Allegro“ überschrieben – mehr teilt Riemann dazu leider nicht mit.

Manfred Fechner (2014)

* Zwei weitere „Ouverturen-Sinfonien“ (FWV K: F 3 sowie A2) wurden bereits 2008 veröffentlicht, vgl. Johann Friedrich Fasch: Dresden Sinfonias & Concertos, **cpo** 777 424–2.

Quellennachweise:

Die Erstellung der Aufführungspartituren nach den überlieferten Quellen besorgte Prof. Dr. Manfred Fechner (Jena). Folgende Manuskripte (Stimmen-Sätze) im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden wurden dazu herangezogen:

Ouverturen-Sinfonie FWV K: D2:
SLUB Dresden, Mus. 2423–N–28,
<http://digital.slub-dresden.de/id32045794X>
(CC-BY-SA 4.0)

Ouverturen-Sinfonie FWV K: G21:
SLUB Dresden, Mus. 2423–N–15,
<http://digital.slub-dresden.de/id309514975>
(CC-BY-SA 4.0)

Ouverturen-Sinfonie FWV K: F4:
SLUB Dresden, Mus. 2423–N–55,
<http://digital.slub-dresden.de/id30741955X>
(CC-BY-SA 4.0)

Ouverturen-Sinfonie FWV K: G5:
SLUB Dresden, Mus. 2423–N–16,
<http://digital.slub-dresden.de/id320468070>
(CC-BY-SA 4.0)

Ouverturen-Sinfonie FWV K: D1:
SLUB Dresden, Mus. 2423–N–40,
<http://digital.slub-dresden.de/id340120630>
(CC-BY-SA 4.0)

Les Amis de Philippe

Der Name ist gleichzeitig Programm (französisch deshalb, weil am Hofe Friedrichs II. von Preußen primär französisch gesprochen wurde und der König diese Sprache dem Deutschen vorzog): Musik des literarischen Zeitalters, vor allem diejenige des großen Bachsohnes auszugraben und in Klang umzusetzen. Der Cembalist und Fortepianist Ludger Rémy rief 1994 das Ensemble aus befreundeten Musikern erstmals mit dieser Zielsetzung zusammen. In unregelmäßigen Abständen treffen sich die Mitglieder zu langfristig und sehr intensiv (wissenschaftlich und künstlerisch) vorbereiteten Projekten mit der Musik CPE Bachs und seiner unmittelbaren Stil- und Zeitgenossen. Inzwischen bezeugt eine Reihe von CD-Aufnahmen und sehr stark akklamierten Konzerten diesen Weg. Die Auftrittsstärken variieren je nach Bedarf der jeweiligen Musik zwischen der Kammermusikbesetzung bis zur größeren Orchesterformation.

1997 eröffneten Les Amis de Philippe unter der Leitung von Ludger Rémy die pro musica antiqua Bremen; 1998 gab das Ensemble beim Festival von Flandern ein heftig umjubeltes Konzert. Auch bei den Eisenacher Bachtagen 2000 und beim Festival von Flandern 2001 glänzte das Orchester mit Musik des Bachsohnes (Magnificat u.a.). Seither zahllose Konzerte, so z. B. die Eröffnung der 20. Niedersächsischen Musiktage 2006 in Celle, Festoper „Les Quatres Saisons“ von J. Chr. Schmidt im Rahmen des 800jährigen Stadtjubiläums Dresden 2006. Zum Erlebachjahr 2007 zwei große Konzerte beim Festival Guldener Herbst Thüringen mit Wiederaufführungen, 2008 Auftritt bei den Int. Faschtagen, ebenfalls mit Wiederaufführungen zum Faschjahr (MZ. „Sternstunde der Alten Musik“), 2009 Auftritt beim Bachfest Leipzig mit Erstaufführungen von Quartalmusiken C. P. E. Bachs, ebenso beim „Guldener Herbst

Thüringen“ mit Kantaten Georg Gebels d. J., 2010 Tele-
mannfesttage zu Magdeburg, 40. Merseburger Orgelta-
ge 2010, 2013 erneuter Auftritt bei den Int. Faschtagen
in Zerbst u.v.a.m.

Ludger Rémy

Ludger Rémy, 1949 in Wissel/Kalkar am linken ka-
tholischen unteren Niederrhein als Sohn eines Landtier-
arztes geboren, entschied sich im unruhigen Jahr 1968
(nach normal und nicht unbedingt musisch verbrachter
Jugend) unvorhersehbar, in Freiburg im Breisgau Schul-
musik zu studieren und nicht Tiermediziner zu werden.

Studium in Freiburg von Herbst 1968 – Frühjahr
1974 (Schulmusik, Klavierpädagogik, Cembalokam-
mermusik, Cembalo, ein wenig Musikwissenschaft); pri-
vate Cembalostudien bei Kenneth Gilbert in Paris, der
ihm die Schönheit und Sinnlichkeit des Cembaloklangs
vermittelte.

1975 – 2013 Autodidakt.

Nach jahrzehntelanger Freiberuflichkeit und in Lehr-
auftragsdiensten seit 1998 ordentlicher Professor für
Alte Musik an der Hochschule für Musik Carl Maria von
Weber in Dresden.

Spieler (Hammerclavier & Cembalo) und Dirigent
bei allen wichtigen europäischen Festivals wie Utrecht,
Brügge, Paris, Saintes, Bachfest Leipzig, Göttinger
Händelfestspiele, Dresdner Musikfestspiele, Telemann-
Festtage Magdeburg, Int. Faschtagen Zerbst u.v.a.m.

Von 1995 bis 2010 war er Jurymitglied beim an-
gesehenen Internationalen Cembalo- und Hammercla-
vierwettbewerb anlässlich des Festival van Vlaanderen
in Brugge.

Wg. Flugangst nie in Übersee gewesen.

Schwerpunkte der Arbeit: wechselnd, je nach Nei-
gung. Viele Untersuchungen zur mitteldeutschen Musik

des 17. und 18. Jahrhunderts, Forschungen auf diesem
Gebiet. Zahllose Entdeckungen.

Seit Mitte der 1990er Jahre eigene CD-Aufnahmen
(zur Zeit knapp über 70 ohne diejenigen, bei denen er
„mit“ spielte), davon sehr viele mit Preisen ausgezeich-
net, vom Cannes Classical Award über den Deutschen
Schallplattenpreis (mehrfach) bis zu „The Best of he
Year“...

Ludger Rémy fühlt sich der Matthesonschen Forde-
rung, Theorie und Praxis miteinander zu verbinden,
besonders verpflichtet.

Fasch-Preisträger 2015! (Der Fasch-Preis wird seit
1993 für besondere Verdienste in der Popularisierung
bzw. Erforschung des Lebens und der Werke von Johann
Friedrich Fasch (1688-1758) verliehen.)

Vita incl. Diskographie siehe auch:
ludger.remy@me.com

Words of Thanks

Words of thanks to specific organizations or persons are a matter of politeness; in this special case, however, they are also a source of pleasure: during our recording and the ensuing concert in Zerbst we were received and supported not only with friendliness and readiness to help but also with remarkable charm.

Apart from the many who must remain unnamed for reasons of space, the following merit special mention:

- the International Fasch Society headquartered in Zerbst, which enabled us to perform a concert at the International Fasch Days in 2013 in the Katharina-Saal of the Zerbst Civic Center;
- the MDR-Figaro Broadcasting Station, which supervised the CD recording with patience and great expertise;
- the City of Zerbst, in whose baroque Civic Center (formerly the riding arena of the Princes of Anhalt-Zerbst) we were able to record this CD featuring overture symphonies by the Zerbst master – a special privilege.

To all the persons who worked behind the scenes with these organizations and in these places, along with those unnamed, we express our sincere thanks.

*Les Amis de Philippe
Ludger Rémy*

Johann Friedrich Fasch: Overture Symphonies

Johann Friedrich Fasch, who was born in Buttelstedt (near Weimar) on 15 April 1688, was active as a St. Thomas chorister and as a law and theology student in Leipzig and particularly successful as a highly talented musical autodidact. After stints amongst others in Darmstadt, Gera, Greiz, and Prague he was appointed court chapel master in the Anhalt residence city of Zerbst in 1722 and would go on to hold this post until his death on 5 December 1758. His contributions to the genres of the overture suite, concerto, symphony, and sonata impressively demonstrate his development into a composer taking great delight in innovation, primarily in the field of instrumental music. This Zerbst maturation process principally owed to his artistic networking with the Dresden court ensemble and its concertmaster Johann Georg Pisendel. (The two musicians had become acquainted earlier in Leipzig.) After Fasch's music had again begun to be studied, it was also this progressiveness that inspired the interest of musicologists, with Hugo Riemann leading their ranks already around 1900, and to the present day it has continued to fascinate musicians and scholars.

Fasch's musical innovativeness found special expression in two genres. The first genre was the concerto for large ensembles. His contributions to this field are impressive not only because of their musical quality and their opulent ensembles and fullness of sound but also because they mirror his creative occupation with Vivaldi's *concerti con molti strumenti*, a concerto type with which he had become acquainted in Dresden. The Zerbst chapel master was inspired as a composer by the flourishing cultivation of Vivaldi's music led by the concertmaster and former Vivaldi pupil Pisendel in the Elbe

metropolis above all during the 1720s and early 1730s, but he was not merely on the receiving end. With his contributions to the concerto genre Fasch too exerted an enduring influence on the formation of the musical taste specific to Dresden. Fasch's concertos would soon play a significant role in Dresden's chapel repertoire since they too offered the court chapel the opportunity to demonstrate its excellent talent in ensemble, group, and solo playing while also meeting the demand for magnificent court display on the simple strength of their lavish formations. Into the early 1750s Fasch indulged in this special predilection and supplied instrumental concertos of large scope to Dresden but without shaking up the ritornello form carried to perfection by Vivaldi (the established, number-one movement-construction model at least for first movements) or surmounting it by moving toward the later classical instrumental concerto. Nevertheless, in these pieces Fasch presented individually designed concertos that were unheard-of in Germany at this time and in this design, pointed to the future in formal, structural, and tonal respects and in their virtuosic ambitions (especially in the wind instruments), and in their next-to-symphonic character came considerably closer to the classical style than was the case in the corresponding works by Fasch's immediate contemporaries (above all Georg Philipp Telemann and Johann Sebastian Bach).

The second genre, formed by the Zerbst master's overture suites and orchestral suites, predominates quantitatively with its total of over eighty documented works. These compositions too prove to be pieces exhibiting a characteristic stamp, which is (usually) of high musical quality; in any case, they were eagerly consumed at the Dresden court concerts. Other contemporaries valued them highly, for it was certainly not without reason that Johann Adolph Scheibe came to the following conclusion

in his description of the then (or still) so very popular French overtures: »Among the Germans Telemann and Fasch have certainly shown the most in this manner of overtures« (in: *Critischer MUSIKUS. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Der III. Theil*, Leipzig, 1745; reprint edition: Hildesheim, 1970, p. 673). Fasch initially emulated Telemann as his model but then soon pursued his own paths and did indeed contribute significantly to the course of musical development with his works belonging to this genre of instrumental performance. He quite early began to employ the transmitted fugued writing style merely in a stylized manner (frequently in the form of a pseudo-contrapuntal technique) in the inner movement parts of the overture structure, and during a later period he even replaced it with a texture in which the voices were led largely autonomously and essentially homophonically. A norm of sorts materialized inasmuch as the number of movements following the overture was usually limited to five and a »Menuet« (or »Menuet 1. 2.« or »Menuet« [with a trio]) served as the concluding movement. While Fasch lets the usually rousing formulated dance movements (or pairs of dance movements) – above all the Bourrée and Gavotte – play their trumps like hit tunes, the movements with »Air« or »Aria« labels are of Italian orientation. Like the occasionally inserted movement type of capricious or humorous and folk-style character with the descriptive heading »Jardiniers« (Gardeners), they prove to be personal stylistic markers practically offering the final certainty that the musical language employed (rendered in tones) only could have belonged to a composition by Johann Friedrich Fasch.

However, since Fasch always kept in touch with the musical pulse of his times, the truth of what Johann Joachim Quantz put into words in his flute course published in 1752 must have become apparent to him at the latest toward the end of the 1740s: »On account of

the good effect produced by the overtures, it is only to be regretted that they are no longer usual in Germany» (in: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752; reprint edition: Leipzig, 1983, p. 301). What this means is that overture suites were no longer up to date, while the fact that they had fallen out of fashion was lamented on account of their »good effect.« Quantz presumably did not realize that he had registered a change of epoch and style in music with this statement, but it is undisputed that the genre of the overture suite of French origin, gradually devalued as old-fashioned, was replaced first by the modern Italian opera sinfonia and then by the classical symphony.

Fasch reacted to the new challenges by adapting his style and going in more for the composition of symphonic works during the 1740s, while not abandoning the production of orchestral suites, which he continued to write even during later years. (The late Overture Suites FWV K: F6, G3, and g2 transmitted in Dresden are outstanding examples of this practice – to name only a few such works.)

Antonio Vivaldi's contributions scored merely for strings with basso continuo, with which Fasch certainly had become acquainted in Dresden, exerted a decisive model influence on the form and movement design of his symphonies. However, from the beginning Fasch was faced with a dilemma: Vivaldi's sinfonias were primarily made to open an opera – independently of its subject; a »flat-dimensioned« piece of music (in three movements) was supposed to grab the audience's attention with a »big bang« and to lead toward the beginning of the opera. Fasch's contributions to the genre, however, were intended for chamber performance from the very beginning; in order to obtain a hearing in such settings, the audience had to be flattered; the fashionable taste of the times had to be captured, i.e., to hold in store gallantry,

melodic lightness, and the Lombard rhythmization going along with them. In seven (cf. FWV M: D2, G3, G4, G5, g1, B1, B3) of his total of nineteen symphonies, however, fugues or free polyphonic compositional structures anchored in the third position in the sequence of movements (and additionally prior to the last movement), all of them marked »alla breve« and notated in the »stile antico,« make for a serious contrast. It is as if Fasch were letting his musicians and the audience look into the musical rearview mirror, and while doing so they knew: Look here, I have a command of the strict, fugued style, and there is no reason to discredit this writing style, for I am also modern, even radical (as the many instances of »tonal friction« in the polyphonic linear weave demonstrate) in contrapuntal compositional writing. This style of symphonic movement design seems to be singular – and when Johann Adam Hiller praises Fasch for being »very much up to the bound fugued writing style,« then this determination primarily holds for these symphonic movements but not for Hiller's supporting evidence based on »a great many overtures that he composed in Zerbst« (in: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig, 1784; reprint edition: Leipzig, 1975, p. 65).

Fasch was apparently very much aware that his contributions to the genre of the symphony, whether they were designed in three or four movements, merely with strings and basso continuo or additionally with wind instruments, seemed destined to fall far short of the successes he had enjoyed with his overture suites. Consequently, he hit upon the highly original idea to unite the French overture and the design of the Italian sinfonia. Until now these compositions have been subsumed under the category of the overture suite, but in truth they represent a new work type for which the term »overture symphony« suggests itself. Only eight examples of this

type have come down to us, and all of them have been transmitted exclusively in Dresden (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek). Two others (in C major and G major), presented by Hugo Riemann with short score examples (in: »Johann Friedrich Fasch und der freie Instrumentalstil [Blätter für Haus- und Kirchenmusik 4], Langensalza, 1900, pp. 105f.), were once housed in the former St. Thomas School Library in Leipzig but have been lost since 1945. As an examination of the extant materials demonstrates, the eight surviving overture symphonies numbered among the »last things« that Fasch thought out and carried through to completion as an instrumental composer and musical innovator. They are his own very original contribution to what is known as the »mixed style,« i.e., to the intentional »blending« and »marriage« of French and Italian stylistic elements and their performance styles in order to produce a new (German) quality. Johann Georg Pissendel in particular and his Dresden court ensemble along with him favored this style beginning around 1740, cultivating it with a corresponding repertoire and an appropriate interpretive practice and helping it to achieve its breakthrough. It is thus not surprising that Fasch too hoped to be able to continue his old successes in Dresden with his new works in the mixed style.

Each of these compositions instrumented with rich tone colors – five of which are being presented on this compact disc* – is to be understood as a mixture consisting of an overture followed by two movements in the manner of a sinfonia. The overture is followed by what is (usually) a slow middle movement (with the headings »Andante« and/or »Air« or »Aria«). These middle movements may be designed in two parts (in each case with a recapitulation – as in FWW K: G21, F4, and D1 [cf. Tracks 5, 8, and 14]) or through-composed, and the latter compositions are pervaded by tonally appealing

episodes featuring the wind instruments and tend toward the concerto style (in FWW K: D2 and G5 [cf. Tracks 2 and 11]). However, all the middle movements have in common a highly expressive musical language with a melodic and harmonic idiom, in part also with a rhythmic profile, already bringing to mind the style of a Carl Philipp Emanuel Bach or even of later tonal worlds. By contrast, the concluding movements hastening and hurrying on their way are of traditional design (in keeping with a rousing finale, marked by dancy animation or full of furor). Endowed with two recapitulations, they correspond to the finale movement type such as it is encountered practically as a norm in the Italian (opera) sinfonias of the time. For their part, the (main) movements introducing the compositions and labeled »Overture« open (as was the custom) with a dotted movement segment of grave character and during the course of the movement are divided into parts, so that such movements consist in each case of four parts: an introductory movement segment of grave character (and its repetition) in the first position, a full middle part (in the old French overture, of contrapuntal design) following it in the second position and leading into a further (but shorter) grave segment in the third position, which forms a transition to the repetition of the middle part rounding off the movement in the fourth position. The segment designated neutrally here as the »middle part,« in which until then the old fugued writing style had dominated the musical process, is as a rule opened by a sort of fugue exposition. Depending on the degree of stylization, a pseudo-fugue subject in the form of *dux* and *comes* and with what might be termed a very harmonic design (and sometimes also already accompanied by other voices [in FWW K: D1 – Track 13]) migrates through the main voices (presented by the string instruments and doubled by the oboes; or, depending on the instrumental ensemble,

succinct »head motifs« of these subjects are assumed by horns or trumpets [in FWW K: F4 – Track 7]]. In what follows, however, this movement part is continued as an Italian *sinfonia* and is either essentially free of further contrapuntal elaboration or the fugued voice entries dissolve into what are like interchangeable building blocks and appear several times during the course of the movement (in FWW K: D2 – Track 1). In addition, concertizing wind episodes appear as new structural elements (e.g., in FWW K: G21 and F4 – Tracks 4 and 7). However, what might be termed a normative sequential scheme for overture movements of this type cannot be made out; rather, this late work genre (and in particular its opening movements) proves to be what in formal terms is an experimental field in which manifold operations are conducted. Here the composer once again surprises us with his quest for new paths – this time with »orchestral individualities,« for none of his overture symphonies has a musical interior architecture making it just like any other one.

All the Dresden sources extant today for the work group formed by the overture symphony survive in the parts, which probably were written out from (autographic?) scores made available on loan. Apart from the Overture Symphony FWW K: G5 opulently instrumented with four horns [two each in G and in D], three oboes, bassoon, strings, and basso continuo, Johann Gottlieb Morgenstern (1687–1763), who was employed as a violist in the Dresden court ensemble beginning in 1722 and for decades worked on the side as a highly professional »loan copyist,« produced the parts for all the other compositions of this work group. All the part copies by him of interest here exhibit features of his script from his late period, which means that the part sets were most likely prepared during the years from about 1750 to about 1755 and with a high degree of probability were

also intended from the very beginning not for direct musical performance but as sources for ampler performance materials with duplicate parts, though these latter materials were probably never produced. The question thus arises how it was that Fasch's late overture symphonies, works entrusted by the composer to the Dresden court ensemble with their performance in mind, were dealt with in Dresden.

What initially stands out is that the powerful Dresden court ensemble with its strong instrumental forces under the leadership of Johann Georg Pisendel, who was responsible for its instrumental repertoire, did not realize the musical performance of the rich orchestrated overture symphonies (FWW K: D1, D2, and F3 [see remark *] as well as G5) – for in order to do so it would have required larger part sets including duplicates – such as continue to be extant today for some of Fasch's older overture suites. Consequently, the impression that the goal in Dresden was to have access to the musical extract of these compositions in the form of single part sets but not to perform them cannot be dismissed out of hand. This also applies to the Overture Symphonies FWW K: D12 (not yet recorded) and A2 (see remark*) for smaller ensembles, for which at least one duplicate each for the two violin parts is extant. Nevertheless, they do not seem to have been performed in Dresden because the parts for both works written out by Morgenstern are unfortunately not without mistakes. For instance, some measures are lacking in some parts, or there are too many measures (with doublings). If the compositions had actually been performed, however, these irregularities would have been noticed immediately during the rehearsals and the necessary corrections would have been entered in the parts concerned.

At most only the part sets for the Overture Symphonies FWW K: F4 and G21 are suitable as performance

material, and Pisendel added (a few) additional instructions to them. For F4 at least the parts for Violino I and II are extant in duplicates, and Morgenstern even twice wrote out in full the set of parts for G21. Whether these two overture symphonies by the Zerst court chapel master actually were performed in Dresden, however, cannot be documented.

We can only speculate why the Dresden ensemble dealt with Fasch's late orchestral oeuvre in this manner. Either these works were too unusual or modern for Pisendel and did not correspond to his ideas, or some of these contributions first became available in Dresden at a time when Pisendel was already so weak that he no longer had the strength to occupy himself with them. (He died on 25 November 1755.) We simply do not know.

Even the most famous composition among Fasch's overture symphonies, FWV K: G5, is not free of question marks with respect to its transmission and compositional form. This is so even though in its style and instrumentation (with the daring inclusion of the two horn pairs in G and D) it qualifies as the most progressive and modern orchestral composition by Fasch and is a work sparkling with fire and good spirits.

For Hugo Riemann it was particularly this composition in G major in which it could be read that Fasch had broken (here in fact for good) »with the traditional law of giving the design of a fugue to the allegro of the overture.« Indeed, this movement part in Riemann's opinion was already composed »entirely in the stance of a genuine symphony,« for with this »absolutely and entirely Haydn-style G major suite ... we in fact stand on the ground of the new style.« It can »be designated as a real true« symphony to which »only an insignificant residual trace of the shell of the old overture form continues to adhere (the pathetic introduction returning as the conclusion of the first movement) [a claim on Riemann's

part, which formulated in this way, must meet with opposition] and the absence of the recapitulation in the midst of the first allegro)« (cf. Riemann, *op. cit.*, pp. 104–06).

Riemann's statements about this magnificent composition can no longer be verified because the manuscript once consulted by him numbers among the music manuscripts from the St. Thomas School Library in Leipzig that have been missing since 1945. What stands out, however, is that Riemann does not mention the extraordinary instrumentation of this overture symphony with four horns. The Leipzig source corresponds to the form of the work advertised in the Breitkopf catalogue of 1765, for which the instrumentation »3 Ob.[oi.] 2 Viol.[ini.] V.[iola.] Fag.[otto.] B.[asso]« is given in the catalogue. The extent to which this version differed from the Dresden version with two horns each in G and D cannot be examined, but with great probability it is to be assumed that the horn parts formed part of a version of the work produced by the composer and were not added by Pisendel, for the horns dominate the musical process in this composition too sovereignly (and in part are very virtuosically treated); they are the »salt in the soupe and also appear with obligato leading in the slow middle movement.

The Dresden version of the composition labeled FWV K: G5 has been transmitted in the form of a single set of parts (without duplicates), but these parts were written in the hand of a Dresden music copyist of the younger generation (who possibly may have been Leonhard Putz, who was active as a *notista* in Dresden from 1751 to 1757). From this documentation it is to be concluded that this magnificent overture symphony for a large ensemble remained unperformed in Dresden, but a performance perhaps at least may have been considered. This is so because of two remarkable facts: on the one hand, no corrector's remarks in Pisendel's hand can

be documented; but, on the other hand, it was Pisendel who entered the score text of a short »Allegro« fourth movement (in 3/8 time) in his own hand in the Violino I and II, Oboe II and III, and bassoon parts, while the copyist performed this task in the other parts. Since the musical quality of this fourth movement is very inferior to that of the preceding first to third movements and in fact absolutely has the effect of a »musical foreign body« (and therefore also was not given consideration on this recording), questions arise that cannot be answered definitively: Is Fasch or Pisendel the author of this movement? What role is to be assigned to this fourth movement in the composition? Or is this »Allegro« to be classified as a quickly notated finale movement alternative penned by Pisendel in order to avoid having the first G horn instrumentalist ascend in a swift tempo to the eighteenth partial tone (tone a') in the original finale movement – henceforth the third movement slated for omission? Or does this later addition represent an unsuccessful rousing finale written by Fasch for what had then become an overture symphony that had expanded to include four movements? Nothing is certain here, but we should keep in mind that the Leipzig version of the work was designed in four movements, and the last movement had the heading »Allegro«; unfortunately, Riemann does not offer more information on this point.

Manfred Fechner

Translated by Susan Marie Praeder

*Two other Overture Symphonies (FWV K: F3 and A2) were released in 2008; cf. Johann Friedrich Fasch: *Dresden Sinfonias & Concertos*, **cpo** 777 424–2.

Sources:

Prof. Dr. Manfred Fechner (Jena) prepared the performance scores on the basis of the transmitted sources. The following manuscripts (sets of parts) in the holdings of the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden were consulted:

Ouverturen-Sinfonie FWV K: D2:
SLUB Dresden, Mus. 2423–N–28,
<http://digital.slub-dresden.de/id32045794X>
(CC-BY-SA 4.0)

Ouverturen-Sinfonie FWV K: G21:
SLUB Dresden, Mus. 2423–N–15,
<http://digital.slub-dresden.de/id309514975>
(CC-BY-SA 4.0)

Ouverturen-Sinfonie FWV K: F4:
SLUB Dresden, Mus. 2423–N–55,
<http://digital.slub-dresden.de/id30741955X>
(CC-BY-SA 4.0)

Ouverturen-Sinfonie FWV K: G5:
SLUB Dresden, Mus. 2423–N–16,
<http://digital.slub-dresden.de/id320468070>
(CC-BY-SA 4.0)

Ouverturen-Sinfonie FWV K: D1:
SLUB Dresden, Mus. 2423–N–40,
<http://digital.slub-dresden.de/id340120630>
(CC-BY-SA 4.0)
0.

Ludger Rémy

Ludger Rémy, the son of a country veterinarian, was born in 1949 in Wissel/Kalkar on the left Catholic bank of the lower Lower Rhine. During the restless year of 1968 (after a normal youth not particularly dedicated to music) he made the unpredictable decision to study music education in Freiburg im Breisgau and not to become a veterinarian.

Studies in Freiburg from the fall of 1968 to the spring of 1974 (music education, piano instruction, harpsichord chamber music, harpsichord, a little musicology); private study of the harpsichord in Paris with Kenneth Gilbert, who conveyed to him the beauty and sensuality of the harpsichord sound. On the side, participation in the antinuclear movement with the occupation of the construction site in Wyhl am Kaiserstuhl in February 1975.

1975–2013: autodidact.

After decades of freelance activity and instructorships, appointment to a full professorship in early music at the Carl Maria von Weber College of Music in Dresden in 1998.

Instrumentalist (fortepiano and harpsichord) and conductor at all the important European festivals: Utrecht, Bruges, Paris, Saintes, Leipzig Bach Festival, Göttingen Handel Festival, Dresden Music Festival, and many others.

From 1995 until 2010 he was a member of the jury at the prestigious International Harpsichord and Fortepiano Festival held in conjunction with the Flanders Festival in Bruges.

Fear of flying – so that he has never been overseas.

Special focal areas in his work: changing to meet the demands of his own curiosity. Many investigations of Central German music of the seventeenth and eighteenth centuries; research in this field. Countless discoveries.

His own CD recordings since the mid-1990s (currently approximately seventy releases, not counting those on which he has »played along«), including many releases awarded prizes such as the Cannes Classical Award, German Recording Prize (on various occasions), and »The Best of the Year.«

Ludger Rémy feels especially obliged to meet Mattheson's challenge to combine theory and practice.

Fasch Prize Recipient 2015! (The Fasch Prize of the City of Zerbst has been awarded to individuals or ensembles since 1993 in recognition of their contribution to the popularization of and/or research carried out on the life and works of J. F. Fasch.)

His vita and discography may also be consulted at:
ludger.remy@me.com

Les Amis de Philippe

The ensemble's name is also a program (French because French was the primary language spoken at the court of Frederick II of Prussia, and the king preferred this language to German): to discover music of the literary age, especially that of the great son of Bach, and to render it audible. It was in 1994 that the harpsichordist and fortepianist Ludger Rémy first brought together this ensemble formed by musician friends to meet this goal. The musicians come together at irregular intervals to work on the long-term and very intensive preparation (both musicologically and artistically) of projects dedicated to the music of C. P. E. Bach and composers immediately related to him in style and time. A series of CD recordings and very highly acclaimed concerts now document this path. The performance dimensions of the ensemble vary in keeping with the needs of the particular music and range from a chamber ensemble to a larger orchestral formation.

In 1997 Les Amis de Philippe under its conductor Ludger Rémy opened the pro musica antiqua in Bremen; in 1998 the ensemble's concert at the Flanders Festival met with thunderous applause. At the Eisenach Bach Days 2000 and the Flanders Festival 2001 the orchestra presented dazzling performances of music by Bach's son (Magnificat, etc.). Since then it has presented countless concerts, including the opening of the Twentieth Lower Saxony Music Days in Celle in 2006 and the festival opera *Les Quatres Saisons* by Johann Christoph Schmidt in conjunction with the eight hundredth anniversary of the founding of Dresden in 2006. During the Erlebach Year in 2007, two major concerts at the Guldener Herbst Festival in Thuringia with repeat performances; in 2008, a performance at the Fasch International Days, likewise with repeat performances during the Fasch Year (MZ: »Star of Early Music«); in 2009, performances at the Leipzig Bach Festival with premieres of quartal music by C. P. E. Bach and at the Guldener Herbst Festival in Thuringia with cantatas by Georg Gebel the Younger; in 2010, the Telemann Festival Days in Magdeburg and the Fortieth Merseburg Organ Days; in 2013, another performance at the Fasch International Days; and many other performances.



During the session:
 Martin Hertel (Recording Supervisor),
 Mathias Metzner (Recording Engineer)



Les Amis de Philippe & Ludger Rémy (3.v.l.) · © Photo: Helmut Rohm, Zerbst

cpo 777 952-2