

Gottfried Finger

Music for European Courts and Concerts

THE HARMONIOUS SOCIETY OF
TICKLE-FIDDLE GENTLEMEN

ROBERT RAWSON



Gottfried Finger

(c.1655–1730)

Music for European Courts and Concerts

MUSIK FÜR EUROPÄISCHE HÖFE UND KONZERTE
MUSIQUE DES COURS EUROPÉENNES ET DE CONCERT

- | | | |
|------|--|------|
| 1 | <i>Come all, with moving songs prepare</i> (solo voice and b.c.)
Prologue from <i>The Loves of Mars and Venus</i> (1696) | 0:54 |
| 2 | Sonata a tre chori (<i>choro 1^o</i> : strings a 4, <i>choro 2^{do}</i> : 2 oboes, taille, bassoon,
<i>choro 3^{tia}</i> : 2 trumpets, timpani, and b.c.) in C Major | 6:21 |
| 3–6 | Sonata a 5 (oboe, strings and b.c.) in B-flat Major
3. Grave 2:53 – 4. Presto 1:38 – 5. Adagio 2:20 – 6. Allegro 1:07 | 8:00 |
| 7 | Chaconne a 4 (strings and b.c.) in G Major | 3:43 |
| 8–11 | The Mourning Bride
Incidental music (2 oboes, bassoon, strings and b.c.)
8. Overture 3:24 – 9. Air 2:29 – 10. Gavotte 0:51 – 11. Air 1:35 | 8:21 |
| 12 | Sonata a 6 (2 trumpets, timpani, strings and b.c.) in C Major | 4:50 |

13	Chaconne a 5 (violin solo, strings and b.c.) in G Major	2:38
14–17	Concerto a 6 (oboe solo, 2 recorders, 2 horns and b.c.) in F Major 14. Allegro 1:18 – 15. March 1:24 – 16. Aria (Adagio) 4:00 – 17. Aria (Allegro) 2:59	9:42
18–24	Fantasia (2 oboes, bassoon, strings and b.c.) in G Minor 18. Allegro 1:12 – 19. Adagio 0:21 – 20. Passepied (Allegro) 1:17 – 21. Largo 2:08 – 22. Adagio 0:23 – 23. Allegro 1:21 – 24. Aria (Menuet Grave) 1:29	8:15
25	Sonata a 6 (2 trumpets, 2 oboes, 2 violins and b.c.) in D Major	3:56
26	Sonata 9 (2 oboes, bassoon, strings and b.c.) in G Minor	4:08
27	<i>Morpheus, gentle god</i> (4 solo voices, recorder consort and b.c.) from <i>Alexander the Great</i> (1701)	5:53
TOTAL		66:47

THE HARMONIOUS SOCIETY OF TICKLE-FIDDLE GENTLEMEN

Project Direction

Robert Rawson

Taille

Belinda Paul

Violin I

Tassilo Erhardt (leader; solo in 12, 13, 25),
Ellen O'Dell, Eleanor Harrison

Bassoon

Sally Holman

Violin II

Ben Sansom (solo in 25),
Amanda Babington, Hailey Willington

Horn

Anneke Scott, Kate Goldsmith

Viola

Alexandria Lawrence

Trumpet

Russell Gilmour, William Russell

Cello

Kinga Gáborjáni

Timpani

Stephen Burke

Double Bass & Viola da gamba

Robert Rawson

Theorbo

Alexander McCartney

Recorder

Mark Baigent (treble 1 in 27), Cait Walker (treble 2
in 14–17, 27), Lisete da Silva (tenor in 27), Amanda
Babington (treble 1 in 14–17, bass in 27)

Harpsichord

David Wright (1–6, 8–12, 18–26)
Petra Hejduchová (7, 13–17)

Oboe

Mark Baigent (solo in 3–6, 9, 14–17, 26),
Cait Walker

Singers

Emily Atkinson (soprano)
Ciara Hendrick (alto, solo in 1)
David Lee (tenor)
Jon Williams (bass)



Mark Baigent



Tassilo Erhardt



Russell Gilmour, William Russell



Kate Goldsmith, Anneke Scott

THE INGENIOUS MR FINGER

Born in Olomouc, the cultural centre of Moravia, around 1655, Gottfried Finger first appears amongst the musicians at the lavish court of Prince-Bishop Karl Liechtenstein-Castelcorno (1624–1695) who had an impressive residence and cathedral in Olomouc as well as an extravagant Italianate palace in nearby Kroměříž. Finger presumably learned the viola da gamba and violin with Heinrich Biber (1644–1704) and the trumpet under the guidance of the *Kapellmeister* and virtuoso Pavel Josef Vejvanovský (1633/39–1693). These early experiences had a profound impact on Finger and his music was to remain a curious mixture of Italianate court music, central-European instrumental idioms, the rustic tunefulness of his native Moravia, as well as bearing the later influences of Lully and Purcell.

ENGLAND

Finger seems to have passed through Munich in the mid-1680s on his way to London where, by 1687, he was amongst the musicians of the (Catholic) Chapel Royal at the court of King James II, to whom he dedicated his Op. 1 sonatas (1688) for 2–4 string instruments with continuo, stating that they were intended for the Chapel Royal. As a Catholic, Finger was barred from a place in the new (Anglican) Chapel Royal following the ‘Glorious Revolution’ of 1688; instead he acquired the patronage of Charles Montagu (Earl, later Duke, of Manchester), a wealthy and devoted Italophile to whom Finger

dedicated his *Six Sonatas or Solos*, three for violin, three for recorder (1690)—the first solo sonatas to be published in England. In the dedication to Montagu, Finger bemoaned the slow uptake of the Italian style in England, noting that Italian music, ‘tho the best in the World, is but lately naturaliz'd in England.’

By November 1693 (or even 1689) Finger was jointly running a popular concert series at York Buildings in London with Giovanni Battista Draghi (1640–1708), his former colleague in the Catholic Chapel. A likely candidate for these concerts is the *Sonata a tre chori* (track 2), a fine example of Finger’s integration of newer styles with the older central-European type of polychoral ensemble sonata associated with composers like Biber, Schmelzer, Vejvanovský and Bertali. The ensemble is divided into three choirs, one of four-part strings, one of double reeds (two oboes, taille, and bassoon) and a third choir of two trumpets and timpani. The bright opening has a strong central-European character, though there are clear signs of French influence in the middle movement, which modulates from F to C to enable the return of the trumpets and to set up the final, energetic fugal movement back in the home key of C major. The *Sonata a 6* in D major (track 25) is distinctive for its use of pairs of trumpets, oboes and violins with continuo, an approach which is also prominent in his music for the wind ensemble of Princess (later Queen) Anne.

The delightfully quirky *Chaconne a 5* (track 13) for solo violin, strings and continuo is in keeping with Finger's fondness for mixing styles and genres—part Italian *concerto a cinque*, part Anglo-French chaconne and part solo sonata. In the manner of the *bizarrerie* so loved by his fellow Moravians and Bohemians, at one point Finger assigns to one group of violins the dotted long-short rhythm characteristic of French chaconnes, while the other violins simultaneously play its mirror image; the short-long 'Scotch snap' rhythm. Along similar lines is the *Chaconne a 4* (track 7), from before 1697, which begins in a strongly Lullyian-Purcellian manner and then drifts gradually into an Italian-style work, complete with some heroic *stile concitato* writing and one example among many of Finger's tell-tale humorous endings.

Following Henry Purcell's sudden death in 1695 Finger composed a grand ode, *Weep all ye Muses* (lost), which was performed at York Buildings on 13 January 1696. Advertisements for Finger's concerts continue to mention Purcell's music specifically; among such concert works was probably his arrangement of 'How happy the lover' from *King Arthur* (1691), here transformed into a concerto-like work (*Sonata 9*, track 26) with solo oboe replacing the tenor voice and the other vocal and instrumental parts shared between the rest of the ensemble. It is an important and early example of an operatic scene being transformed into a single work created specifically for public concerts—and an elegiac memento of a lost friend.

1695 was also the year that Finger's career as a theatre composer took off in earnest, effectively acting as the house composer at Lincoln's Inn Fields and later at Drury Lane. His music for William Congreve's *The Mourning Bride* of 1697 (tracks 8-11) earned him a place in theatre-music history, being singled out for praise in Henry Home's influential *Elements of Criticism* (1762). The overture follows the typical French pattern, but also bears a strong Purcellian influence in the final section. We have included three airs from the incidental music (from a total of no fewer than 15 that survive) that demonstrate Finger's command and mixture of styles: the *Air* (track 11) is strongly reminiscent of some of the movements in Biber's *Mensa Sonora* (1680) and the *Gavotte* (track 10) serves as a reminder of how well Finger adopted the Purcellian idiom. The through-composed *Air* for solo oboe and strings (track 9) may have been composed for the French oboist François La Riche (d.1732) who had been Finger's colleague in James II's Catholic Chapel Royal. Clearly influenced by the Venetian *concerto a cinque* layout, the air was probably performed just after the overture, where, according to the script, 'the screen rises slowly to soft music' and Almeira speaks Congreve's memorable opening lines: 'Musick has Charms to sooth a savage Breast, To soften Rocks, or bend a knotted Oak'.

Finger's contributions to the London stage were primarily in instrumental music, but he also composed single songs for his concerts as well as for the theatre. His short and exuberant *Come all, with mov-*

ing songs prepare (track 1) was the first music sung by Erato in the prologue of Pierre-Antoine Motteux's *The Loves of Mars and Venus* (1696); another fine example of the Biber-esque influence on Finger's writing, with its long pedal-notes beneath improvisatory and flamboyant runs reminiscent of the opening of an Austro-Bohemian violin sonata—but with words. In his final months in London, Finger turned his attention to the English genre of 'dramatic opera' (or 'semi opera'); spoken plays with extravagant musical and dance spectacles between the acts. Two of these 'operas' by Finger survive complete: *Alexander the Great* (20 February 1701) and *The Virgin Prophetess* (12 May 1701), the former shared with Daniel Purcell. According to one of the advertisements, *The Virgin Prophetess* 'for Grandeur, Decorations, Movement of Scenes [...] 'twill equal the greatest Performance of that kind, in any of the foreign theatres. The Musick is compos'd by the Ingenious Mr Finger.' Dramatic operas gave Finger a larger scope for colourful instrumental and vocal sonorities, of which the beguiling sleep scene *Morpheus, gentle god* (track 27) from *Alexander the Great*, for four solo voices and recorder consort with continuo, is an especially fine example. It is an innovative take on the predominantly French genre of *sommeil* or 'sleep scene', to which Finger brings a decidedly central-European approach. Despite the musical promise of these works, things would take an unexpected turn for Finger in the controversial 'Prize Musick' competition of 1701, intended to identify the best opera composer in London by setting Congreve's *The*

Judgement of Paris. From the four finalists: Finger, Eccles, Daniel Purcell and the 19-year old John Weldon, the latter was the surprise winner; with the veteran Finger only managing fourth. Writing in 1728 Roger North (who clearly knew Finger personally) criticised the entire endeavour: 'So much a mistake it is to force artists upon a competition, for all but one are sure to be malecontents', adding that 'having lost the cause, [Finger] declared he was mistaken in his musick, for he thought he was to be judged by men, and not by boys, and thereupon left England and has not bin seen since.'

VIENNA, BERLIN AND SOPHIA CHARLOTTE

Finger drew upon his previous experience and connections with music in diplomatic circles and by the autumn of 1701 he was organising music for the Viennese residence of the British envoy, George Stepney (1663–1707), who wrote to Lord Halifax that Finger was a regular feature there: 'I hope to make good use of him this winter; six days ago He gave me a very good Concert when I entertain'd the Venetian Embassr & some Ladyes.' By 1702 Finger was a musician at the court of Sophia Charlotte of Hanover, the Queen of Prussia, and it was probably here (and perhaps again for the oboist La Riche, by this time based in Dresden, but making occasional appearances in Berlin) that Finger composed his *Sonata a 5* (tracks 3–6)—an oboe concerto in all but name. The style of the slow movements is similar to his late works for London, though the unusual second movement (*Presto*, track 4) sounds more like the

‘Amen’ section of a Mass setting than a modern Italianate concerto. Probably dating from the first years of the eighteenth century, it is amongst the earliest concerto-like works for the new French oboe. The end of Finger’s activity at Berlin seems to have been initiated by Sophie Charlotte’s premature death in 1705; his final involvement was being contributing some music as *Kapellmeister* for the wedding of Frederick William I and Sophia Dorothea of Hanover on 28 November 1706.

The Prussian court had long employed horn players for the hunt, but they had been separate from the professional court musicians. By the early 1700s, however, the court added horns to their ensemble of *Hautboisten*—a portable wind ensemble that, musically speaking, sat somewhere between a military band and a court *cappella*. The novel admixture of horns, recorders and oboes is confirmed in an advertisement from 1704 in London, which announced ‘several new entertainments of music performed in consort by seven young men (upon hautboys, flutes [i.e. recorders], and German horns) lately brought over by their master, the famous Godfrede Pepusch, musician in ordinary to His Majesty the King of Prussia.’ One of the few surviving works that points clearly to the Berlin ensemble with horns, recorders and oboes is the *Concerto a 6* (tracks 14–17), attributed to ‘Sigr I Taliano’—a version of a humorous pseudonym used by Finger on at least two previous occasions. Like Finger’s wind music for Princess Anne in England, this ‘concerto’ relies on dialoging

pairs of instruments. Although the central *Adagio* (track 16) is striking for its melodic charm and distinctive instrumental sonority, the ceremonial and military character is seldom far beneath the surface. Using wind bands for royal balls was also common in England by the 1690s—but the inclusion of horns was not. In 1717 Lady Montagu commented on public balls in Vienna that ‘They are magnificently furnished and the music good, if they had not that detestable custom of mixing hunting horns with it.’

THE COURT OF KARL PHILIPP

Meanwhile, in 1702, Finger had dedicated his final published collection of music (Op. 5 trio sonatas) to Johann Wilhelm II, the Elector Palatine. Finger describes himself in the dedication as a ‘most devoted servant’, though his exact role at the court is unclear. Whatever the case, he was certainly appointed *Kammermusiker* by 1706—the same time as Silvius Leopold Weiss—at the court of the Elector’s brother, Karl Philipp, at Brieg (Brzeg) castle near Breslau in Silesia (modern-day Wrocław in Poland). When Karl Philipp was promoted to Governor of Tyrol in 1707, the court relocated to Innsbruck. By the time of the Italian ‘festa teatrale’ *L'allegrezza dell'Eno* in May 1708, for which Finger had composed the overture, he had been promoted to *Konzertmeister* (and *Consigliere*). Following the death of Johann Wilhelm in 1717, Karl Philipp was made Elector and the court moved to Neuburg an der Donau, then Heidelberg, and finally to Mannheim in 1720—where Finger became the first *Konzertmeister* of this much celebrated

orchestra. Finger contributed overtures to a number of important occasional works during this period, his last seems to have been the *Eingang* for the serenata *Das fünfte Element der Welt* by Carlo Luigi Pi-tragrua in 1718.

The *Sonata a 6* (track 12) for 2 trumpets, tim-pani, strings and continuo is probably from the Karl Philipp period. It was likely intended as a church sonata, though may have functioned as the open-ing *sinfonia* to one of the Italian theatrical works ascribed to Finger in libretti; such as the opening *sinfonia* for *L'allgrezza dell'Eno* (Innsbruck 1708), *Rinaldo Richiamate al Campo* (Innsbruck 1714) or *L'Amicizia in Terzo Overo II Dionigio* (Neuburg 1718). The multi-section layout and frequent inter-locking of internal sections offers clear evidence of its central-European credentials, and the presence of trumpets and timpani (and the musical character) suggests a piece for a special occasion.

The remarkable *Fantasia* in G minor (tracks 18–24) is a baroque *tour de force* that exemplifies the wide variety of musical styles and experiences of Finger's long and varied career. The Italianate and energetic opening Allegro soon gives way to a linking Adagio which cadences directly into a *Passepiéd* which is not at all a French one, but rather an English hornpipe in disguise. The trio for oboes and bassoon in the middle is followed by another linking Adagio to a movement of similar character to the opening—but this time in the parallel major (G major!) before

concluding with a short, tuneful French-type of minuet. In this *Fantasia*, Finger used the ingredients of a concerto, an orchestral suite and a trio sonata, but seems to have followed the recipe for an Austro-Bohemian violin sonata. In terms of its quirky and innovative concept and layout, the remarkable result has no other similar models of its time and must be amongst the first orchestral fantasias.

Finger remained in Karl Philipp's service for the rest of his life. He last appears amongst the mu-sicians at Mannheim in 1723 and was buried there on 31 August 1730. Like many of his contemporar-ies, Finger could switch between faithful versions of the dominant French and Italian styles, but broadly speaking his primary style is really a 'style of styles', a truly pan-European phenomenon. Although Italian music was his main inspiration, it is often difficult to assign Finger consistently to any kind of national style or regional school—his experiences across such a wide geography, variety of musical styles, languag-es and cultures, serve as a tuneful reminder to our present day that it is in the strength of its diversity—not uniformity—that Finger's quirky and colourful approach to a broader 'European music' finds its true musical identity. At long last, one of the pioneering and international voices of both public concerts and courtly musical life is heard once again.

A BRIEF NOTE ON OUR PERFORMANCE

In recent decades audiences have become ac-customed to hearing music from Restoration-era

England performed one-to-a-part. The discovery of the sale catalogue of Finger's personal music library from 1701 reveals that the parts for much of his concert music were often trebled. To reinforce such an ensemble, Finger owned and played a double bass (measurements and details taken by James Talbot in the early 1690s) and this instrument was sold by Finger, along with much of his concert music, when he left England in 1701. We have followed conventions preserved in several manuscript sources of theatre music whereby oboes and bassoons were added to the strings for concert performances of theatre music and that strings and winds alternate on the repeats for some airs. In keeping with general concerto practice in Germany and Austria at the time, we've performed the *Sonata a 5* (tracks 3–6) with single strings. The music composed for Prussian *Hautboisten* (*Concerto a 6*, tracks 14–17) was typically performed outdoors or in large halls, usually without continuo; but it was often added for concert performances indoors—as we have done here; also with the addition of a bowed bass.

Robert G. Rawson

DER GENIALE HERR FINGER

Gottfried Finger wurde um 1655 in Olomouc, dem kulturellen Zentrum Mährens, geboren. Er trat erstmals als Musiker am prunkvollen Hof des Fürstbischofs Karl von Liechtenstein-Kastelkorn (1624–1695) in Erscheinung, der eine beeindruckende Residenz und Kathedrale in Olomouc sowie einen extravaganten italienischen Palast im nahen Kroměříž unterhielt. Vermutlich lernte Finger bei Heinrich Biber (1644–1704) Gambe und Violine spielen, und Trompete unter der Leitung des Kapellmeisters und Virtuosen Pavel Josef Vejvanovský (1633/39–1693). Diese frühen Erfahrungen hatten auf ihn einen tiefgreifenden Einfluss und seine Musik wurde eine eigentümliche Mischung aus italienischer Hofmusik, mitteleuropäischen Instrumentalidiomen, der rustikalen Melodik seiner Heimat Mähren sowie den späteren Einflüssen von Lully und Purcell.

ENGLAND

Finger scheint Mitte der 1680er Jahre auf dem Weg nach London durch München gekommen zu sein. Ab 1687 gehörte er zu den Musikern der (katholischen) Chapel Royal am Hof von König Jakob II., dem er seine Sonaten Op. 1 (1688) für zwei bis vier Streichinstrumente mit Continuo widmete, mit ausdrücklicher Bestimmung für die Chapel Royal. Als Katholik war Finger jedoch nach der „Glorreichen Revolution“ von 1688 ein Platz in der neuen (anglikanischen) Chapel Royal verwehrt; stattdessen erwarb er die Gönnerschaft von Charles Montagu (Earl, spä-

ter Herzog von Manchester), einem wohlhabenden und ergebenen Italophilen, dem Finger seine *Six Sonatas or Solos*, drei für Violine, drei für Flöte (1690) widmete – die ersten Solosonaten, die in England veröffentlicht wurden. In der Widmung an Montagu beklagte Finger die schleppende Verbreitung des italienischen Stils in England und bemerkte, dass die italienische Musik, „obwohl die beste der Welt, erst kürzlich in England eingeführt wurde“.

Ab November 1693 (oder sogar schon ab 1689) veranstaltete Finger gemeinsam mit Giovanni Battista Draghi (1640–1708), seinem früheren Kollegen aus der katholischen Chapel Royal, eine beliebte Konzertreihe in den York Buildings in London. Möglicherweise ist die *Sonata a tre chori* (Nr. 2) dort aufgeführt worden, ein gutes Beispiel für Fingers Verschmelzung neuerer Stile mit dem älteren mitteleuropäischen Typus der polychoralen Ensemble-Sonate, wie man sie von Komponisten wie Biber, Schmelzer, Vejvanovský und Bertali kennt. Das Ensemble gliedert sich in drei Chöre, einen vierstimmigen Streichersatz, einen Doppelrohrblatt-Chor (zwei Oboen, eine Taille und ein Fagott) und einen dritten Chor mit zwei Trompeten und Pauken. Der strahlende Eröffnungsteil trägt starke mitteleuropäische Züge, während es deutliche Anzeichen für einen französischen Einfluss im Mittelteil gibt, der von F-Dur nach C-Dur moduliert, um die Rückkehr der Trompeten zu ermöglichen und den abschließenden energetischen Fugal-Teil wieder in der Grundtonart C-Dur aufzusetzen. Die *Sonata a 6* in D-Dur (Nr. 25) zeich-

net sich durch den Einsatz von Trompeten-, Oboen- und Geigenpaaren mit Continuo aus, ein Ansatz, der auch in Fingers Musik für das Bläserensemble von Prinzessin (später Königin) Anne von Bedeutung ist.

Die köstlich eigenartige *Chaconne a 5* (Nr. 13) für Solovioline, Streicher und Continuo entspricht Fingers Vorliebe für die Mischung von Stilen und Genres: Sie ist teils italienisches Konzert *a cinque*, teils anglo-französische Chaconne und teils Solosonate. In der Art der von seinen mährischen und böhmischen Landsleuten so geliebten *Bizarrerie* teilt Finger der einen Geigengruppe den für französische Chaconnes charakteristischen punktierten lang-kurzen Rhythmus zu, während die anderen Geigen gleichzeitig deren Spiegelbild, den kurz-langen Scotch-Snap-Rhythmus, spielen. Auf eine ähnliche Weise beginnt die *Chaconne a 4* (Nr. 7), aus der Zeit vor 1697, mit stark Lullyisch-Purcellschen Zügen und geht im weiteren Verlauf in ein Stück im italienischen Stil über, mit einigen Anleihen in einem heroischen *stile concitato* und mit einem für Finger so typischen humoristischen Abschluss.

Nach Henry Purcells plötzlichem Tod 1695 komponierte Finger eine große Ode, *Weep all ye Muses* (verschollen), die am 13. Januar 1696 in York Buildings aufgeführt wurde. In Ankündigungen zu Fingers Konzerten wurde Purcells Musik weiterhin ausdrücklich erwähnt. Unter den dort aufgeführten Werken befand sich wahrscheinlich auch seine Umarbeitung von *How happy the lover* aus *King*

Arthur (1691) in ein konzertartiges Stück (*Sonata 9*, Nr. 26), in welchem die Tenorstimme auf die Solo-Oboe übertragen ist und die anderen Gesangs- und Instrumentalstimmen auf das übrige Ensemble verteilt sind. Diese Sonata ist ein wichtiges und frühes Beispiel für die Umarbeitung einer Opernszene in ein einziges Werk speziell für die Aufführung in einem öffentlichen Konzert – und ein elegisches Gedenkstück für einen verlorenen Freund.

1695 war auch das Jahr, in dem Fingers Karriere als Theaterkomponist ernsthaft ins Rollen kam und er faktisch als Hauskomponist in Lincolns Inn Fields und später in Drury Lane fungierte. Seine Musik für William Congreves *The Mourning Bride* von 1697 (Nr. 8–11) brachte ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte der Theatermusik ein und wurde in Henry Home's einflussreichem Werk *Elements of Criticism* (Grundsätze der Kritik, 1762) mit Lob gewürdigt. Die Ouvertüre folgt dem typisch französischen Muster, zeigt aber im letzten Abschnitt auch einen starken Purcellschen Einfluss. Wir haben vier von insgesamt 15 überlieferten Stücken dieser Bühnenmusik aufgenommen, die Fingers Beherrschung und Mischung der Stile demonstrieren: Das *Air* (Nr. 11) erinnert stark an einige Sätze aus Biber's *Mensa Sonora* (1680), und die *Gavotte* (Nr. 10) zeigt, wie gut Finger das Purcellsche Idiom beherrschte. Das durchkomponierte *Air* für Solo-Oboe und Streicher (Nr. 9) mochte für den französischen Oboisten François La Riche (gest. 1732) komponiert worden sein, der Fingers Kollege in der katholischen Chapel Royal

unter Jakob II. war. Deutlich beeinflusst durch das venezianische *concerto a cinque*, wurde es wahrscheinlich unmittelbar nach der Ouvertüre aufgeführt, wo laut Szenario „sich der Vorhang langsam zu sanfter Musik erhebt“ und Almeira die beeindruckenden Anfangszeilen von Congreve spricht: „Musik hat den Charme, eine wilde Brust zu beruhigen, Steine zu erweichen oder eine knotige Eiche zu biegen.“

Fingers Beiträge auf der Londoner Bühne betrafen vor allem die Instrumentalmusik, aber er komponierte auch einzelne Lieder für seine Konzerte sowie für das Theater. Sein kurzes und überschwängliches *Come all, with moving songs prepare* (Nr. 1) waren die ersten gesungenen Worte Eratos aus dem Prolog von Pierre-Antoine Motteux's *The Loves of Mars and Venus* (1696) – ein weiteres schönes Beispiel für den Biberschen Einfluss auf Fingers Werk, mit seinen langen Haltenoten unter improvisatorischen und flamboyanten Läufen, die an den Beginn einer österreichisch-böhmischen Violinsonate (aber mit Text) erinnern. In seinen letzten Monaten in London wandte sich Finger dem englischen Genre der „dramatischen Oper“ (oder „Semi-Oper“) zu: gesprochene Stücke mit extravaganten Musik- und Tanzeinlagen zwischen den Akten. Zwei dieser „Opern“ sind von Finger vollständig erhalten: *Alexander the Great* (20. Februar 1701, mit Daniel Purcell komponiert) und *The Virgin Prophetess* (12. Mai 1701). Einer Anzeige zufolge ist *The Virgin Prophetess* „für die Größe, die Dekoration, die Bewegung der Szenen [...] der größten Aufführung dieser Art in jedwedem auslän-

dischen Theater ebenbürtig. Die Musik ist ein Werk des genialen Herrn Finger“. Dramatische Opern gaben Finger einen großen Spielraum für vielfältige instrumentale und vokale Klangfarben, wovon die bezaubernde Schlafszene *Morpheus, gentle god* (Nr. 27) aus *Alexander the Great*, für Vokalquartett und Blockflötenkonsort mit Continuo, ein besonders schönes Beispiel ist. Es handelt sich um eine innovative Auseinandersetzung mit dem vornehmlich französischen Genre des *Sommeil* (Schlafszene), dem Finger einen entschieden mitteleuropäischen Akzent verleiht. Trotz des musikalischen Potentials dieser Werke sollte sich die Situation für Finger in dem umstrittenen Wettbewerb *Prize Musick* von 1701 unerwartet ändern. Es galt, den besten Opernkomponisten in London durch die Vertonung von Congreve's *The Judgement of Paris* zu ermitteln. Von den vier Finalisten Finger, Eccles, Daniel Purcell und dem 19jährigen John Weldon wurde letzterer der Überraschungssieger, wobei der Veteran Finger nur den vierten Platz errang. Roger North (der Finger zweifellos persönlich kannte) kritisierte 1728 das gesamte Unterfangen: „Es ist ein großer Fehler, Künstler zu einem Wettbewerb zu zwingen, denn am Ende sind alle bis auf einen mit Sicherheit unzufrieden.“ Er fügte hinzu, dass Finger, „nachdem er die Sache verloren hatte, erklärte, dass er sich in seiner Musik missverstanden sah, denn er hatte erwartet, von Männern und nicht von Jünglingen beurteilt zu werden, und verließ daraufhin England und ward seither nicht mehr gesehen“.

VIENNA, BERLIN UND SOPHIE CHARLOTTE

Finger nutzte seine bisherigen Erfahrungen und Verbindungen in diplomatischen Kreisen und war ab Herbst 1701 für die Musik des britischen Gesandten George Stepney (1663–1707) in dessen Wiener Residenz zuständig. Stepney schrieb an Lord Halifax, dass Finger dort regelmäßig zu Gast sei: „Ich hoffe, ihn diesen Winter gut gebrauchen zu können; vor sechs Tagen gab er mir ein sehr gutes Konzert, als ich den venezianischen Botschafter und einige Damen unterhielt.“ Ab 1702 war Finger Musiker am Hof von Sophie Charlotte von Hannover, Königin von Preußen, und wahrscheinlich komponierte er hier (und vielleicht wieder für den Oboisten La Riche, der zu diesem Zeitpunkt in Dresden ansässig war, aber gelegentlich in Berlin auftrat) seine *Sonata a 5* (Nr. 3–6) – ein wahrhaftes Oboenkonzert, wenn auch nicht als solches betitelt. Der Stil der langsamen Sätze ähnelt seinen späten Werken für London, obwohl der ungewöhnliche zweite Satz (*Presto*, Track 4) eher wie das Amen einer Messvertonung klingt, als wie ein modernes italienisches Konzert. Die *Sonata* stammt wahrscheinlich aus den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts und gehört zu den ersten konzertartigen Werken für die neue französische Oboe. Das Ende von Fingers Tätigkeit in Berlin scheint durch den frühen Tod von Sophie Charlotte im Jahr 1705 verursacht worden zu sein; seine letzte Aufgabe bestand darin, als Kapellmeister etwas Musik für die Hochzeit von Friedrich Wilhelm I. und Sophia Dorothea von Hannover am 28. November 1706 beizusteuern.

Der preußische Hof hatte lange Zeit Hornbläser für die Jagd eingesetzt, die aber nichts mit den professionellen Hofmusikern zu tun hatten. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erweiterte der Hof jedoch sein Ensemble von Hautboisten um Hörner – ein bewegliches Bläserensemble, das musikalisch gesehen zwischen einer Militärkapelle und einer Hofkapelle angesiedelt war. Die neuartige Mischung von Hörnern, Blockflöten und Oboen wird in einer Anzeige aus dem Jahr 1704 in London bestätigt, die „mehrere neue musikalische Vergnügungen“ ankündigt, „von sieben jungen Männern auf Hautboys, [Block-] Flöten und deutschen Hörnern im Consort dargeboten, kürzlich überbracht von ihrem Meister, dem berühmten Godfrede Pepusch, Musiker Seiner Majestät des Königs von Preußen“. Eines der wenigen erhaltenen Werke, das mit Hörnern, Blockflöten und Oboen deutlich auf das Berliner Ensemble verweist, ist das *Concerto a 6* (Nr. 14–17), das 'Sigr I Taliano' zugeschrieben wird – Finger verwendete dieses humoristische Pseudonym bei mindestens zwei früheren Gelegenheiten. Wie Fingers Bläsermusik für Prinzessin Anne in England basiert dieses *Concerto* auf dem Dialog von Instrumentenpaaren. Obwohl das zentrale *Adagio* (Nr. 16) durch seinen melodischen Charme und seinen unverwechselbaren Instrumentalklang besticht, ist ein feierlicher und militärischer Charakter unterschwellig immer präsent. Die Verwendung von Bläserensembles für königliche Bälle war in den 1690er Jahren auch in England üblich, jedoch nicht die Verwendung von Hörnern. 1717 kommentierte Lady Montagu die öffentlichen Bälle in Wien: „Sie

sind prächtig gestaltet und die Musik ist gut – wenn sie nicht diese verabscheuungswürdige Gewohnheit hätten, Jagdhörner darunterzumischen.“

DER HOF VON KARL PHILIPP

Unterdessen hatte Finger 1702 seine letzte veröffentlichte Musiksammlung (Triosonaten Op. 5) dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz gewidmet. Finger beschreibt sich in der Widmung als „ergebenster Diener“, doch seine genaue Rolle am Hof ist unklar. Wie dem auch sei, er wurde 1706 – zur selben Zeit wie Silvius Leopold Weiss – am Hof des Kurfürstenbruders Karl Philipp auf Schloss Brieg bei Breslau in Schlesien (heute Brzeg bei Wrocław in Polen) zum Kammermusiker ernannt. Als Karl Philipp 1707 zum Gouverneur von Tirol befördert wurde, zog der Hof nach Innsbruck um. Im Mai 1708, zur Zeit der italienischen „Festa teatrale“ *L'allegrezza dell'Eno*, für die Finger die Ouvertüre komponiert hatte, wurde er zum Konzertmeister (und *Consigliere*) befördert. Nach dem Tod von Johann Wilhelm im Jahre 1717 wurde Karl Philipp zum Kurfürsten ernannt und der Hof zog nach Neuburg an der Donau, dann nach Heidelberg und schließlich 1720 nach Mannheim, wo Finger der erste Konzertmeister dieses äußerst berühmten Orchesters wurde. Finger steuerte in dieser Zeit Ouvertüren zu einer Reihe wichtiger Gelegenheitswerke bei, seine letzte scheint der „Eingang“ für die Serenata *Das fünfte Element der Welt* von Carlo Luigi Pietragnua im Jahr 1718 gewesen zu sein.

Die *Sonata a 6* (Nr. 12) für zwei Trompeten, Pauken, Streicher und Continuo stammt wahrscheinlich aus der Zeit bei Karl Philipp. Sie war vermutlich als Kirchensonate gedacht, diente aber möglicherweise als Eröffnungssinfonia für eines der italienischen Theaterwerke, die Finger in diversen Libretti zugeschrieben werden, wie z.B. die Eröffnungssinfonias zu *L'allgrezza dell'Eno* (Innsbruck 1708), *Rinaldo Richiamate al Campo* (Innsbruck 1714) oder *L'Amicizia in Terzo Overo Il Dionigio* (Neuburg 1718). Die mehrteilige Anlage und die fließenden Übergänge der einzelnen Teile ineinander sind ein klares Indiz für die mitteleuropäische Prägung. Die Verwendung von Trompeten und Pauken und der musikalische Charakter lassen vermuten, dass das Stück für einen besonderen Anlass geschrieben wurde.

Die bemerkenswerte *Fantasia* in g-Moll (Nr. 18–24) ist eine barocke Meisterleistung, die Fingers Beherrschung einer großen Vielfalt von Musikstilen und die Erfahrungen seiner langen und vielseitigen Karriere beispielhaft veranschaulicht. Das kraftvolle italienische Eröffnungs-Allegro weicht bald einem überleitenden Adagio, das direkt in einen Passepied übergeht, der keineswegs ein französischer ist, sondern eher eine verkappte englische Hornpipe. Dem Trio für Oboe und Fagott in der Mitte folgt ein weiteres Adagio, das zu einem Satz mit ähnlichem Charakter wie dem der Eröffnung führt (diesmal jedoch in der parallelen Durtonart G-Dur), bevor das Stück mit einem kurzen, melodischen französischen Menuett endet. In dieser *Fantasia* verwendete Finger die Zu-

taten eines Konzerts, einer Orchestersuite und einer Triosonate, scheint aber dem Rezept für eine österreichisch-böhmische Geigensonate gefolgt zu sein. Hinsichtlich seines eigenwilligen und innovativen Konzepts und Aufbaus gibt es für dieses bemerkenswerte Werk keine vergleichbaren Beispiele aus dieser Zeit, es ist wahrscheinlich eine der ersten Fantasien für Orchester.

Finger blieb für den Rest seines Lebens im Dienst von Karl Philipp. 1723 war er letztmalig unter den Musikern in Mannheim vertreten und wurde dort am 31. August 1730 begraben. Wie viele seiner Zeitgenossen konnte Finger zwischen den dominanten französischen und italienischen Stilen wechseln, aber im Großen und Ganzen ist sein Stil wirklich ein „Stil der Stile“, ein wahrhaft paneuropäisches Phänomen. Wenngleich die italienische Musik seine Hauptinspirationsquelle war, ist es in der Regel schwierig, Finger einwandfrei einem nationalen Stil oder einer regionalen Schule zuzuordnen. Seine Erfahrungen in einer derartigen Vielfalt von geographischen Regionen, Musikstilen, Sprachen und Kulturen sind uns heute eine klangvolle Erinnerung daran, dass die wahre musikalische Identität von Fingers eigenwilliger und bunter Herangehensweise an eine „europäische Musik“ in ihrer Mannigfaltigkeit liegt – und nicht ihrer Einförmigkeit. Endlich ist wieder eine der wegweisenden und internationalen Stimmen der öffentlichen Konzerte und des höfischen Musiklebens zu hören.

EINE KURZE ANMERKUNG ZU UNSERER EINSPIELUNG

In den letzten Jahrzehnten hat sich das Publikum daran gewöhnt, Musik aus der Zeit der Stuart-Restauration mit einem Instrument pro Stimme zu hören. Die Entdeckung des Verkaufskatalogs von Fingers persönlicher Musikbibliothek von 1701 brachte jedoch an Tageslicht, dass für einen Großteil seiner Konzertmusik die Stimmen verdreifacht waren. Um ein solches Ensemble zu verstärken, besaß und spielte Finger einen Kontrabass (Messungen und Details von James Talbot aus den frühen 1690er Jahren), den er ebenfalls 1701 verkaufte, als er England verließ. Den in mehreren Theatermusik-Manuskriptquellen beschriebenen Konventionen für Konzertaufführungen zufolge haben wir den Streichern Oboen und Fagotte hinzugefügt und die Streicher und Bläser in den Wiederholungen einiger *Airs* alternieren lassen. Gemäß der allgemeinen Concerto-Tradition in Deutschland und Österreich haben wir die *Sonata a 5* (Nr. 3–6) mit einem Streicher pro Stimme aufgeführt. Die für preußische Hautboisten komponierte Musik (*Concerto a 6*, Nr. 14–17) wurde typischerweise im Freien oder in großen Sälen meist ohne Continuo aufgeführt; bei Aufführungen in geschlossenen Räumen jedoch wurde ein solches oftmals hinzugefügt – und so haben wir es ebenfalls mit einem gestrichenen Bass gehalten.

Robert G. Rawson
(Übersetzung: Rainer Arndt)

L'INGÉNIEUX MR FINGER

Né à Olomouc, centre culturel de la Moravie, vers 1655, Gottfried Finger apparaît pour la première fois parmi les musiciens de la somptueuse cour du prince-évêque Karl Liechtenstein-Castelcorno (1624-1695), qui possédait une résidence et une cathédrale impressionnantes à Olomouc ainsi qu'un palais italien extravagant dans les environs de Kroměříž. Finger aurait appris la viole de gambe et le violon avec Heinrich Biber (1644-1704) ainsi que la trompette auprès du *Kapellmeister* et virtuose Pavel Josef Vejvanovský (1633/39-1693). Ces premières expériences l'impactèrent profondément et sa musique resterait ce curieux mélange de musique de cour italienne, d'idiomes instrumentaux d'Europe centrale, de mélodies rustiques de sa Moravie natale et, plus tard, d'influences de Lully et de Purcell.

ANGLETERRE

Finger semble être passé par Munich au milieu des années 1680, alors qu'il était en route pour Londres où, en 1687, il se trouva parmi les musiciens de la Chapelle royale (catholique) à la cour du roi Jacques II, à qui il dédia ses *Sonates* op. 1 (1688) pour 2 à 4 instruments avec continuo, indiquant qu'elles étaient destinées à la chapelle de la cour. En tant que catholique, Finger fut exclu de la nouvelle Chapelle royale (anglicane) après la « Glorieuse Révolution » de 1688 ; il acquit alors le soutien de Charles Montagu (comte, puis duc de Manchester), un italophile riche et dévoué à qui Finger dédia ses *Six Sonatas or Solos*

– 3 pour violon, 3 pour flûte à bec –, les premières sonates solos publiées en Angleterre. Dans sa dédicace à Montagu, Finger déplore la trop lente adoption du style italien en Angleterre, notant que la musique italienne, « bien que la meilleure au monde, n'a que récemment été naturalisée en Angleterre ».

En novembre 1693 (ou peut-être déjà en 1689), Finger dirigea, avec Giovanni Battista Draghi (1640-1708), son ancien collègue à la Chapelle catholique, une série de concerts populaires à York Buildings à Londres. La *Sonata a tre chori* (page 2) est un bon exemple de l'intégration par Finger des nouveaux styles à la sonate pour ensemble polychoral typique d'Europe centrale que l'on associe à des compositeurs comme Biber, Schmelzer, Vejvanovský et Bertali. L'ensemble est divisé en trois chœurs : un chœur de cordes à quatre parties, un chœur d'anches doubles (deux hautbois, taille et basson) et un troisième chœur de deux trompettes et timbales. La brillante ouverture est de caractère très typiquement centre-européen, tandis que le mouvement central montre des signes clairs d'influence française, modulant de *fa* à *do* pour permettre le retour des trompettes et mettre en place l'énergique mouvement fugué final dans la tonalité initiale de *do* majeur. La *Sonata a 6* en *ré* majeur (page 25) se distingue par l'utilisation de paires de trompettes, hautbois et violons avec continuo, une approche également très présente dans sa musique pour l'ensemble à vent de la princesse (et future reine) Anne.

La charmante et originale *Chaconne a 5* (page 13) pour violon solo, cordes et continuo s'inscrit dans la volonté de Finger de mêler styles et genres : c'est à la fois un *concerto a cinque* italien, une chaconne anglo-française et une sonate solo. À la manière de la « bizarrerie » si prisée de ses compatriotes moraves et bohémiens, Finger assigne à un groupe de violons le rythme pointé long-court caractéristique des chaconnes françaises, tandis que les autres violons jouent en même temps l'image en miroir, le rythme « Scotch Snap » court-long. Dans le même ordre d'idées, la *Chaconne a 4* (page 7), écrite avant 1697, commence d'une manière très « lullienne-purcellienne » et se transforme progressivement en une œuvre de style italien, avec une écriture en *stile concitato* héroïque ; sa fin humoristique est typique de Finger.

Suite au décès soudain d'Henry Purcell en 1695, Finger composa une grande ode, *Weep all ye Muses* (perdue), qui fut jouée à York Buildings le 13 janvier 1696. Les annonces des concerts de Finger continuaient à mentionner spécifiquement la musique de Purcell ; son arrangement de *How happy the lover* de *King Arthur* (1691), transformé ici en œuvre de type concertant (*Sonata 9*, page 26), le hautbois solo remplaçant la voix de ténor et les autres parties vocales et instrumentales étant partagées entre le reste de l'ensemble, fait probablement partie de ces œuvres jouées en concert. Voilà un exemple précoce de la transformation d'une scène d'opéra en une œuvre unique spécifiquement destinée au concert public – et le souvenir élégiaque d'un ami décédé.

C'est en 1695 que la carrière de Finger comme compositeur de théâtre décolla pour de bon : il devint alors le compositeur du théâtre de Lincoln's Inn Fields et plus tard de celui de Drury Lane. Sa musique pour *The Mourning Bride* de William Congreve (1697, pages 8-11), distinguée dans l'influent ouvrage *Elements of Criticism* (1762) de Henry Home, lui valut une place dans l'histoire de la musique de théâtre. L'ouverture suit un modèle typiquement français, mais présente également une forte influence purcellienne dans la section finale. Nous avons inclus trois airs de cette musique de scène (sur un total de quinze conservés) qui témoignent de la maîtrise et illustrent le mélange des styles de Finger : l'Air (page 11) rappelle certaines parties de la *Mensa Sonora* de Biber (1680) et la Gavotte (page 10) démontre à quel point Finger a adopté l'idiome purcellien. L'Air pour hautbois solo et cordes (page 9), qui se développe d'une traite, sans reprise ni redite, doit avoir été composé pour le hautboïste français François La Riche († 1732), qui avait été le collègue de Finger à la Chapelle royale catholique de Jacques II. Clairement influencé par le *concerto a cinque* vénitien, la pièce était probablement jouée juste après l'ouverture, où, selon le texte, « le rideau se lève lentement sur une douce musique » et où Almeira dit les célèbres premiers mots de Congreve : « La musique possède des charmes capables d'apaiser un cœur sauvage, d'attendrir les rochers, ou de plier un chêne nouveau. »

Les contributions de Finger à la scène londonienne se firent principalement dans le domaine de

la musique instrumentale, mais il composa également des chansons individuelles pour ses concerts comme pour le théâtre. Sa courte et exubérante *Come all, with moving songs prepare* (page 1) est la première musique chantée par Erato dans le prologue de *The Loves of Mars and Venus* de Pierre-Antoine Motteux (1696) ; voilà un autre exemple de l'influence biberesque sur l'écriture de Finger, avec ses longues notes de pédale sous des traits improvisés et flamboyants qui rappellent l'ouverture d'une sonate austro-bohémienne – mais avec des mots. Au cours de ses derniers mois à Londres, l'attention de Finger se porta sur le genre anglais de l'« opéra dramatique » (ou « semi-opéra »), des pièces parlées avec d'extravagants spectacles de musique et de danse entre les actes. Deux de ces « opéras » sont conservés intégralement : *Alexander the Great* (20 février 1701), composé avec Daniel Purcell, et *The Virgin Prophetess* (12 mai 1701). Selon une annonce, *The Virgin Prophetess*, « par sa grandeur, ses décors, le mouvement des scènes [...] égalera la plus grande représentation de ce genre dans les théâtres étrangers. La musique est composée par l'Ingénieux Mr Finger ». Les opéras dramatiques permirent à Finger de faire une large place aux sonorités instrumentales et vocales riches en couleurs, dont la séduisante scène du sommeil *Morpheus, gentle god* (page 27) d'*Alexander the Great*, pour voix de soprano, alto, ténor et basse et pour un même effectif de consort de flûtes à bec avec continuo, est un exemple particulièrement relevant. Elle témoigne d'une approche novatrice du genre à prédominance française du « sommeil », auquel

Finger apporta une touche résolument centre-européenne. Mais malgré les promesses musicales de ces œuvres, les choses allaient prendre un tournant inattendu pour Finger lors du concours – particulièrement controversé – « Prize Musick » de 1701, destiné à identifier le meilleur compositeur d'opéra à Londres. *The Judgement of Paris* de Congreve devait être mis en musique. Parmi les quatre finalistes – Finger, Eccles, Daniel Purcell et John Weldon, âgé de 19 ans –, c'est ce dernier qui, à la surprise générale, fut désigné vainqueur ; le vétéran Finger fut classé quatrième. En 1728, Roger North (qui connaissait visiblement Finger personnellement) critiqua l'entreprise : « C'est une telle erreur de forcer les artistes à participer à un concours, car tous sauf un sont assurés d'être mécontents », ajoutant qu'« ayant perdu la cause, [Finger] déclara qu'il était mal compris dans sa musique, car il pensait être jugé par des hommes, et non par des jeunes garçons, et quitta ensuite l'Angleterre et ne fut jamais revu ».

VIENNE, BERLIN ET SOPHIE-CHARLOTTE

Finger profita de son expérience et de ses liens dans les cercles diplomatiques et dès l'automne 1701, il organisait la musique de la résidence viennoise de l'émissaire anglais, George Stepney (1663-1707), qui écrivit à Lord Halifax que Finger était un invité régulier : « J'espère faire bon usage de lui cet hiver ; il y a six jours, il m'a offert un très bon concert quand j'ai reçu l'ambassadeur vénitien et quelques dames. » En 1702, Finger était musicien à la cour de Sophie-Charlotte de Hanovre, la reine de Prusse, et c'est probablement là

(et peut-être à nouveau pour le hautboïste La Riche, à l'époque basé à Dresde mais se produisant à Berlin à l'occasion) que Finger composa sa *Sonata a 5* (pages 3-6) – à tous égards un concerto pour hautbois, sauf de nom. Le style des mouvements lents est similaire à celui de ses dernières œuvres londoniennes, bien que le second mouvement, inhabituel (Presto, page 4), sonne plus comme l'Amen de la mise en musique d'une messe que comme un concerto italien moderne. Datant probablement des premières années du XVIII^e siècle, il fait partie des plus anciennes œuvres dans le style concertant pour le nouvel hautbois français. La fin des activités de Finger à Berlin semble avoir été causée par la mort prématurée de Sophie-Charlotte en 1705 ; son ultime contribution fut de fournir de la musique en tant que *Kapellmeister* pour le mariage de Frédéric-Guillaume I^{er} et Sophie-Dorothée de Hanovre le 28 novembre 1706.

La cour prussienne employait depuis longtemps des sonneurs pour la chasse, mais ils étaient séparés des musiciens de cour professionnels. Au début des années 1700, cependant, la cour ajouta des cors à ses *Hautboisten* – un ensemble de vents portatifs, à mi-chemin entre une fanfare militaire et une *cappella* de cour. Le nouveau mélange de cors, flûtes à bec et hautbois est confirmé dans une annonce londonienne de 1704, qui stipule que « plusieurs nouveaux divertissements de musique [seront] joués en consort par sept jeunes hommes (sur les hautbois, les flûtes à bec et les cors allemands) récemment apportés par leur maître, le fameux Godfrede Pepusch, musicien de

l'ordinaire de Sa Majesté le roi de Prusse ». L'une des rares œuvres conservées, clairement destinée à l'ensemble berlinois avec cors, flûtes à bec et hautbois, est le *Concerto a 6* (pages 14-17), attribué au « Sigr I Taliano » – version d'un pseudonyme humoristique utilisé par Finger au moins en deux occasions auparavant. Comme sa musique pour vent pour la princesse Anne en Angleterre, ce « concerto » repose sur des paires d'instruments qui dialoguent. Bien que l'Adagio central (page 16) frappe par son charme mélodique et sa sonorité instrumentale particulière, le caractère cérémoniel et militaire est rarement bien loin. L'utilisation de bandes de vents pour les bals royaux était également courante en Angleterre dans les années 1690 – mais pas la présence de cors. En 1717, Lady Montagu affirma, à propos des bals publics à Vienne, qu'« ils sont magnifiquement fournis et la musique serait bonne s'ils n'avaient pas la détestable habitude d'y mêler des cors de chasse ».

LA COUR DE KARL PHILIPP

Entre-temps, en 1702, Finger avait dédié sa dernière collection de musique publiée (*Sonates en trio* op. 5) à Johann Wilhelm II, l'électeur palatin. Finger se décrit lui-même dans la dédicace comme un « serviteur très dévoué », bien que son rôle exact à la cour reste peu clair. Quoi qu'il en soit, il fut certainement nommé *Kammermusiker* en 1706 – en même temps que Sylvius Leopold Weiss – à la cour du frère de l'électeur, Karl Philipp, au château de Brieg (Brzeg) près de Breslau en Silésie (aujourd'hui Wrocław en Pologne). Quand Karl Philipp fut promu gouverneur

du Tyrol en 1707, la cour déménagea à Innsbruck. Au moment de la représentation de la *festa teatrale* italienne *L'Allegrezza dell'Eno* en mai 1708, pour laquelle il avait composé l'ouverture, Finger avait été promu *Konzertmeister* (et *consigliere*). Après la mort de Johann Wilhelm en 1717, Karl Philipp fut élu électeur et la cour déménagea à Neubourg-sur-le-Danube, puis à Heidelberg, et finalement à Mannheim en 1720, où il devint le premier *Konzertmeister* de ce très célèbre orchestre. Finger contribua aux ouvertures de nombre d'œuvres de circonstance importantes ; la dernière semble avoir été l'« *Eingang* » de la sérénade *Das fünfte Element der Welt* de Carlo Luigi Pietragnua en 1718.

La *Sonata a 6* (page 12) pour deux trompettes, timbales, cordes et continuo date vraisemblablement de la période où il était au service de Karl Philipp. Elle fut probablement conçue comme sonate d'église, bien qu'elle puisse avoir servi de sinfonia d'ouverture pour l'une des œuvres théâtrales italiennes attribuées à Finger dans des livrets, tout comme la sinfonia d'ouverture pour *L'Allegrezza dell'Eno* (Innsbruck, 1708), *Rinaldo Richiamate al Campo* (Innsbruck, 1714) et *L'Amicizia in Terzo Overo II Dionigio* (Neubourg, 1718). La disposition en plusieurs sections et l'emboîtement fréquent des sections internes témoignent clairement de ses références en Europe centrale, et la présence des trompettes et des timbales (comme le caractère) laisse penser que la pièce a été écrite pour une occasion particulière.

La remarquable *Fantasia* en *sol* mineur (pages 18-24) est un tour de force baroque qui illustre la grande variété des styles musicaux et témoigne de la carrière longue et diversifiée de Finger. L'Allegro d'ouverture italien et énergique cède bientôt la place à un Adagio de liaison qui mène directement à un Passe-pied fort peu français – plutôt un hornpipe anglais déguisé. Le trio pour hautbois et basson au milieu est suivi par un autre Adagio de liaison vers un mouvement de caractère similaire à celui de l'ouverture, mais cette fois dans la tonalité parallèle de *sol* majeur, avant de conclure avec un menuet court et mélodieux de type français. Finger utilise les ingrédients d'un concerto, d'une suite orchestrale et d'une sonate en trio, mais semble avoir suivi la recette d'une sonate pour violon austro-bohémienne. De par son concept et son agencement original et novateur, cette œuvre remarquable n'a pas de modèle semblable à l'époque et figure probablement parmi les plus anciennes « fantaisies » pour orchestre.

Finger resta au service de Karl Philipp jusqu'à la fin de sa vie. Il apparut pour la dernière fois parmi les musiciens à Mannheim en 1723 et y fut enterré le 31 août 1730. Comme nombre de ses contemporains, il pouvait basculer entre les styles français et italien, mais de manière générale, son écriture est réellement un « style des styles », un phénomène véritablement paneuropéen. Bien que la musique italienne fût son inspiration principale, il est souvent difficile de le lier systématiquement à un style national ou à une école régionale – ses expériences à travers un si vaste

territoire géographique, une telle variété de styles musicaux, de langages et de cultures nous rappellent aujourd'hui que c'est dans la force de sa diversité – et non de son uniformité – que l'approche originale et colorée d'une « musique européenne » par Finger trouve sa véritable identité. Enfin, l'une des voix pionnières et internationales à la fois des concerts publics et de la vie musicale de cour se fait entendre à nouveau.

À PROPOS DE NOTRE INTERPRÉTATION

Au cours des dernières décennies, le public s'est habitué à entendre la musique anglaise de l'époque de la Restauration jouée à un instrument par voix. La découverte du catalogue de vente de la bibliothèque musicale personnelle de Finger en 1701 révèle que les parties de bon nombre de ses pièces de musique de concert étaient souvent triplées. Pour renforcer un tel ensemble, Finger possédait et jouait de la contrebasse ; cet instrument, dont les mesures ont été prises par James Talbot au début des années 1690, fut vendu par Finger, avec une grande partie de sa musique de concert, lorsqu'il quitta l'Angleterre en 1701. Nous avons respecté les conventions mentionnées dans plusieurs sources manuscrites de musique de théâtre selon lesquelles des hautbois et des bassons étaient joints aux cordes pour les concerts et les cordes et les vents alternaient pour la répétition de certains airs. Conformément à la pratique générale du concerto en Allemagne et en Autriche à l'époque, nous avons enregistré la *Sonata a 5* (pages 3-6) avec des cordes seules. La musique composée pour les *Hautboisten*

prussiens (*Concerto a 6*, pages 14-17) était typiquement jouée à l'extérieur ou dans de grandes salles, généralement sans continuo ; celui-ci était cependant souvent rajouté pour des prestations en intérieur – c'est ce que nous avons fait ici –, ainsi qu'une basse d'archet.

Robert G. Rawson
(Traduction : Catherine Meeùs)

SUNG TEXTS

1. COME ALL, WITH MOVING SONGS PREPARE (Peter Motteux)

Come all, with moving songs prepare
To charm the witty and the fair;
The trumpets softly breath or cease,
Love may in Britain raise a war,
But 'twill be sweeter far than peace.

27. OH MORPHEUS, GENTLE GOD (Anonymous, after Nathaniel Lee)

Oh Morpheus, gentle God who dwells
In cottages and smoky cells,
From thy soft retirement move
To court the pleasing sense of love,
To ease a monarch of his pain
And give him the sweet rest of humble swains.

Kommt alle, mit bewegenden Liedern bereitet euch,
Den Geistreichen und den Gerechten zu bezaubern;
Die Trompeten blasen sanft oder verhallen,
Liebe kann in Britannien einen Krieg auslösen,
Aber er wird süßer sein als Frieden.

Venez tous avec des chants émouvants, préparez-vous
À charmer le spirituel et le juste,
Les trompettes sonnent doucement ou se taisent,
L'amour, en Grande-Bretagne, peut déclencher une guerre,
Mais elle sera plus douce que la paix.

Oh Morpheus, sanftmütiger Gott, der du
In Hütten und rauchigen Klausen weilst,
Aus deiner sanften Zurückgezogenheit
Bringe zu Hof das freudige Gefühl der Liebe,
Einen Monarchen von seiner Pein zu erlösen
Und ihm die süße Ruhe demütiger Liebhaber zu schenken.

Oh, Morphée, doux dieu qui demeure
Dans des chalets et des cellules enfumées,
De ta douce retraite, apporte
À la cour le joyeux sentiment d'amour,
Pour soulager un roi de sa douleur
Et lui offrir le doux repos des humbles amants.

^MENU

Recorded in July, 2018 at St Mary the Virgin, Bishopsbourne, Kent, UK

Artistic direction, recording & mastering: Rainer Arndt

Editing: Marcin Lasia / Rainer Arndt

Production: Rainer Arndt / Outhere

Graphic concept: Laurence Drevard

Cover Design: Éléonore Meeùs

Layout: Rainer Arndt

Cover: Sundial, Paris, eighteenth century

Photos: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi (cover)

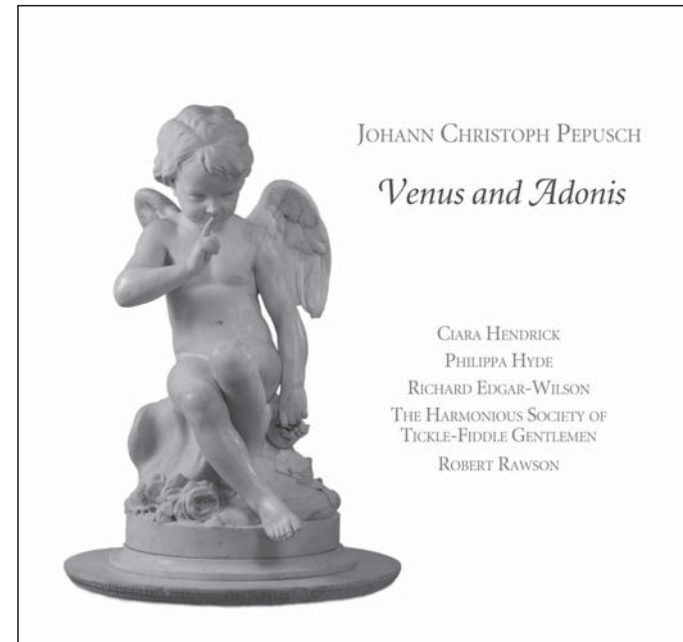
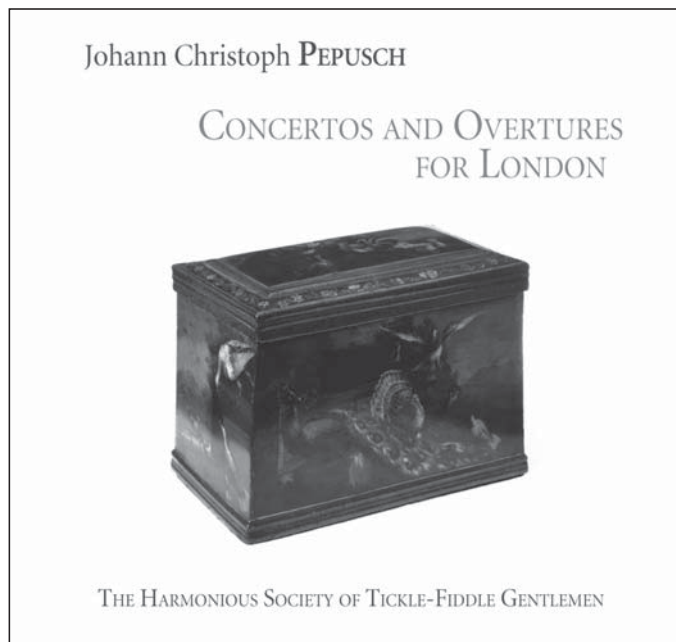
© Cait Walker, David Joignaux, Tom Bowles (p 5)



Robert Rawson is especially grateful to the Dvořák Society UK for their support of this recording and also to the Gottfried Finger Gesellschaft Nürnberg for additional financial support. Further thanks to the School of Music and Performing Arts at Canterbury Christ Church University for helping to ensure this recording was made. Additional generosity came in the form of people who donated to our Crowdfunder campaign during the recording sessions; and we would like to thank the following: Alice and Robert F. Rawson, Patrica and David Carlson, Patrica Rawson, Peter Herbert, David Igoldsby, Michaela Cottee, Pamela Mullaly Kocher, Derek Carlson, Bill Hunt, Geoffrey Lamb and Meghan Mayday (and other anonymous donors). We could not have done it without your support.

Special thanks to following for hosting musicians during the recording: Tania Hoser (whose house was over-run by tickle-fiddlers!), David Flood, Nicholas Thurston, Charlotte Sleigh, Adelina Comas-Herrera, Marilyn Sansom and Jeremy Kendall. Our heartfelt thanks to the Rev Stefan Thomas for allowing us to use St Mary the Virgin in Bishopsbourne and to Mrs Pat Austin for her kind hospitality and helpfulness throughout the recording. Warm thankyou's to Our Ladye Star of the Sea in Greenwich for use during rehearsals.

PREVIOUSLY RELEASED WITH THE HARMONIOUS SOCIETY OF TICKLE-FIDDLE GENTLEMEN:



RAMÉE

RAM 1802

www.ramee.org

© & © 2019 Outhere

outhere
MUSIC

www.outhere-music.com



www.facebook.com/outheremusic

