

HANDEL: CONCERTI GROSSI OP. 6

CHANDOS

# Handel

Concerti grossi Op. 6

CHANDOS



I MUSICI DE MONTREAL/TUROVSKY

CHAN 9004/5/6

I Musici de Montréal  
**Yuli Turovsky**

DIGITAL

**CHANDOS** DIGITAL CHAN 9004/5/6



Nigel Luckhurst

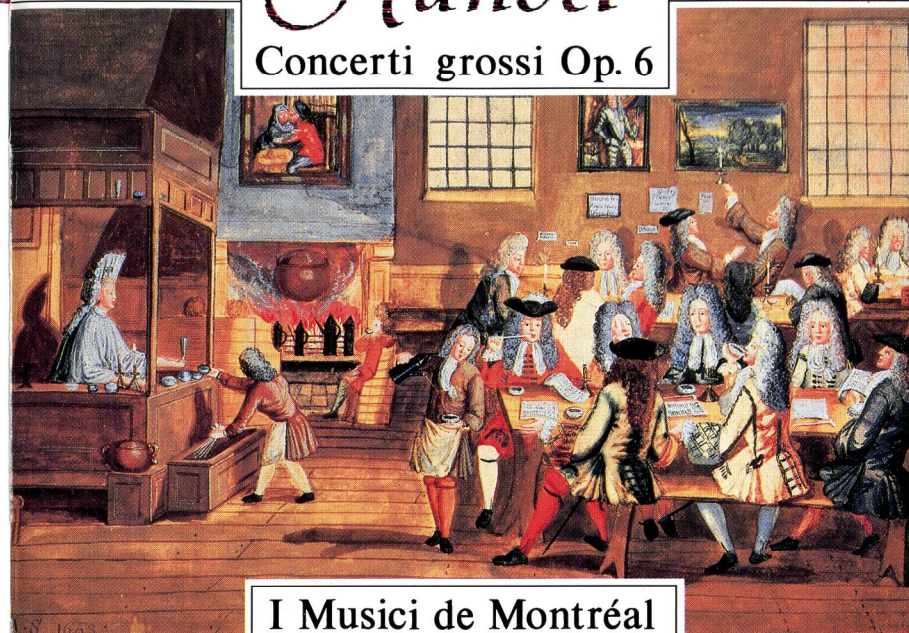
**YULI TUROVSKY**

**CHANDOS RECORDS LTD.**  
Colchester · Essex · England

© 1991 Chandos Records Ltd.  
© 1991 Chandos Records Ltd.

**Handel**  
Concerti grossi Op. 6

**CHANDOS**



**I Musici de Montréal**  
**Yuli Turovsky**

**DIGITAL**

George Frideric Handel (1685-1759)  
 Concerti grossi Op. 6

COMPACT DISC ONE

TT = 47:38

**No. 1 in G major** *G-Dur; sol majeur*

11:22

- |   |     |                |      |
|---|-----|----------------|------|
| 1 | I   | A tempo giusto | 1:49 |
| 2 | II  | Allegro        | 1:38 |
| 3 | III | Adagio         | 2:40 |
| 4 | IV  | Allegro        | 2:28 |
| 5 | V   | Allegro        | 2:42 |

**No. 2 in F major** *F-Dur; fa majeur*

12:03

- |   |     |                        |      |
|---|-----|------------------------|------|
| 6 | I   | Andante larghetto      | 4:19 |
| 7 | II  | Allegro                | 2:32 |
| 8 | III | Largo                  | 2:42 |
| 9 | IV  | Allegro, ma non troppo | 2:29 |

**No. 3 in E minor** *e-Moll; mi mineur*

12:39

- |    |     |                        |      |
|----|-----|------------------------|------|
| 10 | I   | Larghetto              | 1:29 |
| 11 | II  | Andante                | 1:51 |
| 12 | III | Allegro                | 2:18 |
| 13 | IV  | Polonaise: Andante     | 5:34 |
| 14 | V   | Allegro, ma non troppo | 1:23 |

**No. 4 in A minor** *a-Moll; la mineur*

11:13

- |    |     |                      |      |
|----|-----|----------------------|------|
| 15 | I   | Larghetto affettuoso | 2:32 |
| 16 | II  | Allegro              | 3:15 |
| 17 | III | Largo, e piano       | 2:38 |
| 18 | IV  | Allegro              | 2:47 |

I Musici de Montréal  
 Yuli Turovsky

COMPACT DISC TWO

TT = 59:32

**No. 5 in D major** *D-Dur; ré majeur*

15:02

- |   |     |                           |      |
|---|-----|---------------------------|------|
| 1 | I   |                           | 2:06 |
| 2 | II  | Allegro                   | 1:56 |
| 3 | III | Presto                    | 3:11 |
| 4 | IV  | Largo                     | 2:19 |
| 5 | V   | Allegro                   | 2:18 |
| 6 | VI  | Menuet: Un poco larghetto | 3:07 |

**No. 6 in G minor** *g-Moll; sol mineur*

15:34

- |    |     |                        |      |
|----|-----|------------------------|------|
| 7  | I   | Larghetto e affettuoso | 3:24 |
| 8  | II  | Allegro, ma non troppo | 1:33 |
| 9  | III | Musette: Larghetto     | 5:06 |
| 10 | IV  | Allegro                | 2:52 |
| 11 | V   | Allegro                | 2:36 |

**No. 7 in B flat major** *B-Dur; si bémol majeur*

13:31

- |    |     |                |      |
|----|-----|----------------|------|
| 12 | I   | Largo          | 1:04 |
| 13 | II  | Allegro        | 2:21 |
| 14 | III | Largo, e piano | 2:41 |
| 15 | IV  | Andante        | 3:58 |
| 16 | V   | Hornpipe       | 3:25 |

**No. 8 in C minor** *c-Moll; ut mineur*

15:02

- |    |     |                    |      |
|----|-----|--------------------|------|
| 17 | I   | Allemande: Andante | 4:45 |
| 18 | II  | Grave              | 1:54 |
| 19 | III | Andante allegro    | 1:59 |
| 20 | IV  | Adagio             | 1:25 |
| 21 | V   | Siciliana: Andante | 3:45 |
| 22 | VI  | Allegro            | 1:11 |

COMPACT DISC THREE

TT = 56:23

	<b>No. 9 in F major <i>F-Dur; fa majeur</i></b>	13:52
1	I Largo	1:48
2	II Allegro	3:28
3	III Larghetto	3:22
4	IV Allegro	1:45
5	V Menuet	1:31
6	VI Gigue	1:49
	<b>No. 10 in D minor <i>d-Moll; ré mineur</i></b>	13:33
7	I Overture	1:49
8	II Allegro	1:56
9	III Air: Lento	3:22
10	IV Allegro	1:57
11	V Allegro	2:49
12	VI Allegro moderato	1:34
	<b>No. 11 in A major <i>A-Dur; la majeur</i></b>	16:45
13	I Andante larghetto, e staccato	4:25
14	II Allegro	1:31
15	III Largo, e staccato	0:36
16	IV Andante	4:41
17	V Allegro	5:30
	<b>No. 12 in B minor <i>b-Moll; si mineur</i></b>	11:51
18	I Largo	2:04
19	II Allegro	2:50
20	III Larghetto, e piano - Variatio	3:46
21	IV Largo	1:10
22	V Allegro	2:00

DDD



GEORGE FRIDERIC HANDEL Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

*Soloists*

Eleonora Turovsky, First Violin  
 Natalya Turovsky, Second Violin  
 Alain Aubut, Cello  
 Catherine Perrin, Harpsichord

*Violins*

Sofia Gentile  
 Florence Mallette  
 Madeleine Messier  
 Françoise Morin  
 Christian Prévost  
 Catherine Sansfaçon Bolduc

*Violas*

Anne Beaudry  
 Suzanne Carreau  
 Jacques Proulx

*Cello*

Yegor Dyachkov

*Double Bass*

Costantino Greco

In the nineteenth century Handel was important solely as the creator of sumptuous oratorios, his instrumental music being regarded as a relatively small and not particularly significant part of his vast output. Several external factors seem at first to support such a critical view, for it was the voice above all that attracted and inspired Handel. In his early years he produced a number of chamber and keyboard works — partly to fulfil professional duties; he also published many concertos, but most of them were written for performance during the intervals within large-scale vocal works.

Nowadays, however, we tend to consider Handel's instrumental pieces as genuine and fully independent compositions, on a level with both his oratorios and the corresponding works of his Italian predecessors and contemporaries. For example the twelve *Concerti grossi Op. 6*, which have been hailed by Christopher Hogwood as 'the finest and most polished of Handel's instrumental works', are now seen to represent the summit of Baroque orchestral compositions, ranked only with Corelli's own *Opus 6* and Bach's famous *Brandenburg Concertos*.

Like the six *Concerti grossi Op. 3*, published in 1734 and commonly called the 'Oboe Concertos', the 'Grand Concertos' Op. 6 (to use Handel's own anglicization of the Italian term) were composed as interval music for oratorios; but unlike Handel's first set of concertos, which are loosely constructed assemblages of movements from old works, the 'Grand Concertos' were produced in an astonishingly short period, and specifically designed for publication: the composer, who at that time needed to restore his finances, aimed at an immediate artistic and commercial success. All the manuscripts bear, in Handel's own writing, the date when each (but one) of the concertos was completed:

No. 1: 29 September 1739;	No. 7: 12 October;
No. 2: 4 October;	No. 8: 18 October;
No. 3: 6 October;	No. 9: undated;
No. 4: 8 October;	No. 10: 22 October;
No. 5: 10 October;	No. 11: 30 October;
No. 6: 15 October;	No. 12: 20 October.

Despite such ebullient creative energy, Handel's *Concerti grossi* show no sign of hasty work. Not a single movement is prosaic; not a single concerto fails to suggest fervour

and joy in the process of creation; no scores of the period are so magically sensuous within the bounds of grandeur and dignity. In short, Handel's *Concerti grossi* number among the most powerful and important works of their kind in the entire Baroque era.

### The Baroque Concerto

The genesis of the concerto grosso is to be found in the sonatas of composers affiliated with the Bologna School during the last quarter of the seventeenth century. *Concerti grossi* were in fact extensions of the trio sonata for violins and cello, which the Bolognese musicians incorporated into their concertos by associating it with an orchestral *tutti*.

The first *concerti grossi* crowned more than half a century of Italian devotion to violin playing that followed an earlier devotion to singing, for the concertos written by Torelli, Corelli and Vivaldi mark a golden age of the string ensemble that is comparable with the previous golden age of vocal ensemble. Even before the beginning of the seventeenth century, the instrumental body had been divided into two groups contrasting with each other both in terms of timbre and of dynamics. The shape of the concerto grosso was ultimately determined by this form of music-making in two sections: a large family of instrumentalists, or *ripieno*, is contrasted with a smaller group of soloists, the *concertino*.

The Baroque concerto form acquired its final and almost 'classical' shape in the *concerti grossi* of Arcangelo Corelli (1653-1713), who was associated with the Bologna school, and of Antonio Vivaldi (1678-1741), who represented the Venetian school. The concerto grosso of the kind developed by Corelli represents an amalgam of the solo concerto and the French orchestral suite, which is exclusively based on tutti sound. It contains four, five, or even more movements and follows the sequence Adagio-Allegro-Adagio-Allegro modelled after the *sonata da chiesa*. In the concerto grosso this structure takes on greater variety, but behind the diversity of tempi which can occur, the alternation of slow and fast movements remains characteristic. Another feature of Corelli's style is the combination of the solo trio with the orchestra; he joins the two groups in action, the thematic material belonging equally to *ripieno* and *concertino*.

Whereas a rich variety in the number of movements characterizes Corelli's concertos, the Venetians generally enshrined their concertos in a strict three-movement form (fast-slow-fast), to which Bach also turned for his *Brandenburg Concertos*. Vivaldi rapidly

became the favourite in Germany, for Venice had been a Mecca of German music-lovers in the seventeenth century and continued to be so in the eighteenth. As regards Corelli...

#### **Corelli in England**

... Corelli erected his temple in England, where fashion was then synonymous with tradition; the more modern concertos of Vivaldi and his Venetian colleagues had of course been published and performed in London, but the favourite composer of concertos remained Corelli. British veneration for Corelli's style was in fact carefully fostered by his pupil, Francesco Geminiani, who lived in London and seems most to have moulded the taste of English amateur performers and concert-goers on Corellian principles. He had arranged Corelli's violin sonatas as concertos and published three sets of his own concerti grossi. Several English imitators subsequently helped to solidify the Bologna tradition.

Handel had met Corelli during his stay in Italy (1706-1710), and his writing for strings undoubtedly benefited from this acquaintance. His *Concerti grossi Op. 6* are all heirs to the Bologna tradition and they constitute an exquisite tribute to Corelli. Yet Handel's *Opus 6* is far from a mere imitation or modification of Corelli's own *Opus 6*. For Handel was also well aware of the European penchant for the newer three-movement Venetian layout so brilliantly developed by Vivaldi, but he was nevertheless especially attracted by the Corellian model, in which a variety of movements in differing styles allowed him the freedom of action required by his cosmopolitan genius.

#### **Handel's musical cosmopolitanism**

In the first place Handel seems to have been fascinated by Corelli's broad formal conception; some of his *Concerti grossi* follow the sonata scheme slow-fast-slow-fast (Nos. 2 and 4), some have five movements (Nos. 1, 3, 6, 7, 11, 12) and some have six (Nos. 5, 8, 9, 10). In fact the concertos show a surprising variety of form, with no two quite alike.

As a rule Handel's cosmopolitanism gathered elements from every existing musical genre, large and small: the French overture, the Italian sinfonia, the German fugue (each of the concertos features a fugue except No. 8), the trio sonata, the theme and variations, and many dances of various origins and national character (siciliana, allemande, polonaise, musette, minuet, and gigue).

Handel adopted the same scoring as Corelli (a trio sonata combination, with string ripieno and harpsichord continuo), but his conservatism sometimes boldly stepped outside the codified pattern: Concerto No. 7, for instance, is a purely orchestral work, and the composer's autograph for Concertos Nos. 1, 2, 5, and 6 shows parts for two oboes, which, in all likelihood, were later additions. These concertos were used as interludes for the *Ode for St. Cecilia's Day* as well as for the serenata *Acis and Galatea*, and since oboes were required for the vocal works, the composer probably also wanted to make use of them in the entr'actes. They did not, however, make their way either in the published text or in the present recording...

As we have seen, Handel's *Concerti grossi* are by no means a passive pastiche of Corelli's: rather, they constitute a highly personal achievement in which Corelli appears as the dominating influence. This is perhaps one of the hallmarks of Handel's cosmopolitan genius: he always imparted his own distinctive hue to whatever he chose to confront, and he did so to such an extent as to render the 'original' unmistakably Handelian. The set of twelve 'Grand concertos' could in fact be compared to a well-researched essay on Handel's personality, in which musical materials taken from several of his earlier compositions are freely reworked. That Handel frequently used ideas more than once or transferred movements from one work to another is not really surprising; composers of all periods have resorted to similar economies, and never was such practice more prevalent than in the first half of the eighteenth century. Concerto No. 9, for example, draws its four central movements from the Organ Concerto in F in the second set of organ concertos (composed in April 1739) and from the overture to the opera *Imeneo*. No. 11 is also a new incarnation of an organ concerto from the second set, whereas No. 5 draws on the *Ode for St. Cecilia's Day*, several thematic ideas of which were themselves borrowed from a work by Gottlieb Muffat published earlier in 1739. Finally, the last movement of Concerto No. 12 was taken from Friedrich Wilhelm Zachow, the composer's teacher in Halle; it seems that Handel, even in his mature years, had not totally forgotten the stimulating German impulses he had received in his early youth. Thus the *Concerti grossi Op. 6*, although grounded in Italian 'old style', undoubtedly bear the signature of a composer who felt at ease in the spirit of tradition, but did not always conform to the letter. This letter was unmistakably his own...

### **‘With His Majesty’s Royal Licence and Protection’**

When Handel came to entertain his audiences with the ‘Grand concertos’ he had just completed, he was literally beset by adversity: firstly the war against Spain was keeping the public’s preoccupations far away from music, and secondly Mother Nature was stubbornly conspiring against him. London was indeed experiencing at that time the worst cold in recorded history, and as early as 17 November 1739, the *London Daily Post* even assured Handel’s refractory subscribers to the Theatre Royal in Lincoln’s Inn Fields that ‘Particular Preparations are making to keep the House warm; and the Passage from the Fields to the House will be cover’d for better Conveniency.’ Ten of the twelve *Concerti grossi Op. 6* were nevertheless premiered during that exceptionally severe winter (Concertos Nos. 9 and 11 were safely kept in Handel’s study, for the audiences would certainly have recognized them as merely fresh adaptations of old concertos).

In April 1740, a leading London publisher, John Walsh, issued the whole set on a subscription basis; from an advertisement in the *Daily Post* of 29 October 1739, we learn that ‘This Day are Publish’d, *Proposals* for Printing by Subscription, With His Majesty’s Royal Licence and Protection. *Twelve Grand Concerto’s*, in Seven Parts, for four Violins, a Tenor, a Violoncello, with a Thorough-Bass for the Harpsichord. Compos’d by Mr *Handel*! Both war and weather contrived to postpone the announced publication and to lessen Handel’s chances of success. The subscription list in *Opus 6* included members of the royal family, a number of musicians, Handel’s friends and patrons, London theatre managers, and many musical societies. This was no more than a respectable list, with 106 subscribers in all, and any hopes that Handel might have had for a commercial success must inevitably have been dashed. The twelve *Concerti grossi Op. 6* have nonetheless up to the present day enjoyed an enormous popularity, which is largely owed to Handel’s healthy and vigorous musical language. Emotional expression, as Handel could very well learn from Corelli, had to be the most significant element of any music that aimed at an immediate effect on a wide public. The effect was not immediate; the effect was immortal.

© 1991 Marie-Claude Beauchamp

Im 19. Jahrhundert sah man Händel einzig als den Schöpfer von prächtigen Oratorien an, während seine Instrumentalmusik als ein ziemlich geringer und nicht sehr bedeutender Teil seiner reichen Produktion galt. Mehrere äußere Umstände scheinen zuerst diese kritische Ansicht zu unterstützen, denn Händel reizte und inspirierte vor allem die Stimme. In seinen frühen Jahren komponierte er eine Reihe von Kammer- und Klavierwerken — teils um seinen professionellen Verpflichtungen entgegenzukommen. Obwohl er auch viele Konzerte veröffentlichte, wurden die meisten zur Aufführung während der Pausen zwischen den großangelegten Vokalwerken geschrieben.

Heute jedoch sehen wir Händels Instrumentalwerke vielmehr als echte und unabhängige Kompositionen an, mit seinen Oratorien, wie auch entsprechenden Werken seiner italienischen Vorgänger und Zeitgenossen gleichgestellt. Die zwölf *Concerti grossi Op. 6* zum Beispiel, die von Christopher Hogwood als “die schönsten und geschliffendsten Instrumentalwerke Händels” gepriesen wurden, verkörpern heute den Höhepunkt der Orchesterwerke des Barock, gleichzustellen nur mit Corellis eigenem *Opus 6* und Bachs berühmten *Brandenburgischen Konzerten*.

Wie die sechs *Concerti grossi Op. 3*, herausgegeben im Jahre 1734 und gewöhnlich die “Oboenkonzerte” genannt, wurden die *Grand Concertos Op. 6* (um sich Händels eigener Verenglichung des italienischen Ausdrucks zu bedienen) als Zwischenspiele für Oratorien komponiert; aber im Gegensatz zu Händels erster Sammlung von Konzerten, die lose Zusammensetzungen von Sätzen aus alten Werken darstellen, wurden die *Großen Konzerte* in einer erstaunlich kurzen Zeitspanne geschrieben und waren ausdrücklich zur Veröffentlichung bestimmt: der Komponist, zur der Zeit um seine Finanzen besorgt, zielte auf einen unmittelbaren künstlerischen wie auch kommerziellen Erfolg. Jedes der Manuskripte (außer einem) trägt, in Händels eigener Handschrift, das Datum, an welchem das jeweilige Konzert vollendet wurde:

Nr. 1: 29. September 1739;	Nr. 7: 12. Oktober;
Nr. 2: 4. Oktober;	Nr. 8: 18. Oktober;
Nr. 3: 6. Oktober;	Nr. 9: ohne Datum;
Nr. 4: 8. Oktober;	Nr. 10: 22. Oktober;
Nr. 5: 10. Oktober;	Nr. 11: 30. Oktober;
Nr. 6: 15. Oktober;	Nr. 12: 20. Oktober.

Trotz solch überschäumender schöpferischer Energie zeigen Händels *Concerti grossi* kein Anzeichen voreiliger Arbeit. Nicht ein einziger Satz ist trocken; nicht ein einziges Konzert verfehlt, die Inbrunst und Freude beim Prozess ihrer Schöpfung zu verraten; keine anderen Partituren aus dieser Zeit zeigen solch eine zauberhafte Sinnenfreudigkeit innerhalb der Grenzen der Erhabenheit und Würde. Kurz, Händels *Concerti grossi* zählen zu den mächtigsten und bedeutendsten Werken ihrer Art des gesamten Zeitalters des Barock.

#### **Das Konzert des Barock**

Die Geburt des Concerto grosso kann auf die Sonaten der Komponisten der bolognesischen Schule während des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts zurückgeführt werden. Die Concerti grossi waren eigentlich Ausdehnungen der Triosonate für Violine und Cello, welche die bolognesischen Musiker in ihre Konzerte einbezogen, indem sie sie mit einem orchestralen *Tutti* verbanden.

Die ersten Concerti grossi krönten mehr als ein halbes Jahrhundert italienischer Hingabe an das Violinspiel, welches einer früheren Hingabe an den Gesang folgte, denn die von Torelli, Corelli und Vivaldi geschriebenen Konzerte kennzeichnen ein goldenes Zeitalter des Streichensembles, das mit dem vorhergehenden goldenen Zeitalter des Gesangensembles vergleichbar ist. Selbst vor dem Anfang des 17. Jahrhunderts war das Instrumentalensemble in zwei Gruppen geteilt worden, die sich voneinander im Klang wie auch in der Dynamik unterschieden. Diese Art Tonkunst bestimmte zu guter Letzt die zweiteilige Form des Concerto grosso: eine große Gruppe von Instrumentalisten, genannt *Ripieno*, ist einem kleineren *Concertino* entgegengestellt.

Diese Form des Barockkonzerts erwarb ihre endgültige und fast "klassische" Gestalt in den Concerti grossi von Arcangelo Corelli (1653-1713), der mit der bolognesischen Schule verbunden war, und von Antonio Vivaldi (1678-1741), der die venezianische Schule vertrat. Die von Corelli entwickelte Art des Concerto grosso stellt eine Verschmelzung des Solokonzertes mit der ausschließlich auf den Tutti-Klang gegründeten französischen Suite für Orchester dar. Diese besteht aus vier, fünf oder mehr Sätzen mit der Reihenfolge Adagio-Allegro-Adagio-Allegro, modelliert nach der *Sonata da chiesa*. Im Concerto grosso nimmt diese Struktur eine noch größere Mannigfaltigkeit an, doch hinter der manchmal vorkommenden Vielfalt der Tempi bleibt die charakteristische Abwechslung

von langsamen und schnellen Sätzen bestehen. Ein weiteres Merkmal von Corellis Stil ist die Verbindung des Solo-Trio mit dem Orchester; Corelli vereint diese zwei Gruppen während der Handlung, wobei das thematische Material in gleicher Weise dem Ripieno und dem Concertino angehört.

Während Corellis Konzerte von einer reichen Vielfalt von Sätzen gekennzeichnet sind, schließen die Venezianer gewöhnlich ihre Konzerte in eine strenge dreisätzig Form ein (schnell-langsam-schnell), zu welcher sich Bach für seine *Brandenburgischen Konzerte* wandte. Vivaldi wurde sehr bald der Liebling Deutschlands, da Venedig im 17. Jahrhundert ein Mekka für deutsche Musikliebhaber geworden war und es weiterhin im 18. Jahrhundert war. Was Corelli anbetrifft...

#### **Corelli in England**

...Corelli baute sein Reich in England auf, wo zu der Zeit die Mode der Tradition gleichgestellt war; die moderneren Konzerte von Vivaldi und dessen venezianischen Kollegen waren natürlich in London herausgegeben und aufgeführt worden, doch der beliebteste Konzertkomponist blieb Corelli. Die britische Verehrung von Corellis Stil wurde in der Tat sorgfältig von seinem Schüler, Francesco Geminiani genährt, der in London lebte und am stärksten den Geschmack der englischen Musiker und des englischen Publikums an corellianischen Prinzipien geformt zu haben scheint. Er hatte Corellis Sonaten für Violine als Konzerte arrangiert und drei Sammlungen seiner eigenen Concerti grossi herausgegeben. Mehrere englische Nachahmer halfen anschließend, die bolognesische Tradition zu befestigen.

Händel hatte Corelli während seines Aufenthalts in Italien (1706-1710) kennengelernt, und seine Werke für Streichinstrumente waren zweifellos von dieser Bekanntschaft beeinflusst. Seine *Concerti grossi Op. 6* sind alle Erben der bolognesischen Tradition und bilden eine Huldigung an Corelli. Dennoch ist Händels Opus 6 weit von einer reinen Nachahmung oder Abänderung von Corellis eigenem Opus 6 entfernt. Denn Händel war sich ebenfalls gut der europäischen Vorliebe für den neueren, so glänzend von Vivaldi entwickelten, dreisätzig-venezianischen Aufbau bewußt, war aber trotzdem stark von dem Modell Corellis angezogen, in welchem die Vielfalt der Sätze in unterschiedlichem Stil ihm die von seinem kosmopolitischen Genie geforderte künstlerische Freiheit erlaubte.

### Händels musikalisches Weltbürgertum

Händel scheint an erster Stelle von Corellis breiter Vorstellung der Form fasziniert gewesen zu sein; einige seiner *Concerti grossi* folgen dem Sonatenschema langsam-schnell-langsam-schnell (Nr. 2 und 4), einige haben fünf Sätze (Nr. 1, 3, 6, 7, 11, 12) und einige sogar sechs (Nr. 5, 8, 9, 10). In der Tat weisen die Konzerte eine überraschende Vielfalt von Formen auf, und keines gleicht dem anderen.

In der Regel nahm Händels Weltbürgertum Elemente aus jeder vorhandenen musikalischen Stilart auf, sei sie groß oder klein: aus der französischen Ouvertüre, der italienischen Sinfonia, der deutschen Fuge (außer Nr. 8, enthält jedes der Konzerte eine Fuge), der Triosonate, dem Thema mit Variationen, sowie vielen Tänzen verschiedener Herkunft und verschiedenen nationalen Charakters (Siziliana, Allemande, Polonaise, Musette, Menuett und Gigue).

Während Händel sich Corellis Instrumentierung zu eigen machte (eine Kombination der Triosonate mit Streich-Ripieno und einem Teil für Cembalo), trat sein Konservatismus manchmal kühn aus dem festgelegten Muster heraus: das Konzert Nr. 7 zum Beispiel ist ein reines Orchesterwerk, und die Handschrift des Komponisten für die Konzerte Nr. 1, 2, 5 und 6 enthält Partien für zwei Oboen, die allem Anschein nach später hinzugefügt worden waren. Diese Konzerte dienten als Zwischenspiele für die *Ode für den Tag der hl. Cäcilia* und die Serenade *Acis und Galatea*, und da Oboen für diese Vokalwerke benötigt wurden, wollte sie der Komponist wahrscheinlich auch für die Zwischenspiele benutzen. Sie finden sich allerdings weder in dem herausgegebenen Text noch in der vorliegenden Aufnahme wieder...

Wie wir sehen, sind Händels *Concerti grossi* keineswegs eine passive Nachahmung Corellis; sie stellen vielmehr eine hohe persönliche Leistung dar, in welcher Corelli als der Haupteinfluß erscheint. Dies ist vielleicht eines der Stempel von Händels kosmopolitischem Genie: allem, was er unternahm, verlieh er immer seine eigene besondere Färbung, und zwar zu solch einem Ausmaß, daß das "Original" in einer unverkennbaren händelschen Weise wiedergegeben wurde. Die Sammlung der zwölf "Großen Konzerte" kann in der Tat mit einem gut erforschten Aufsatz über Händels Persönlichkeit verglichen werden, in welchem musikalisches Material einer Reihe seiner früheren Kompositionen entnommen und frei bearbeitet wurde. Daß Händel oft Ideen mehrmals benutzte oder Sätze von Werk zu Werk übertrug, verwundert eigentlich kaum;

Komponisten aller Zeiten haben immer wieder zu ähnlichen Sparmaßnahmen gegriffen, und nie war dieser Brauch so verbreitet, wie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Konzert Nr. 9 zum Beispiel entnimmt seine vier mittleren Sätze dem Orgelkonzert in F aus der Zweiten Sammlung der Orgelkonzerte (komponiert im April 1739) und aus der Ouvertüre zu der Oper *Imenoco*. Nr. 11 ist ebenfalls eine neue Verkörperung eines Orgelkonzertes aus der Zweiten Sammlung, während Nr. 5 sich an die *Ode für den Tag der hl. Cäcilia* anlehnt, in welcher mehrere thematische Ideen schon einem 1739 erschienenen Werk Gottlieb Muffatts entliehen waren. Schließlich wurde der letzte Satz des Konzerts Nr. 12 dem Lehrer des Komponisten in Halle, Friedrich Wilhelm Zachow, entnommen; es scheint, daß Händel selbst in seinen reifen Jahren die anregenden deutschen Impulse, die er in seiner frühen Jugend erhalten hatte, nicht gänzlich vergessen konnte. Somit tragen zweifellos die *Concerti grossi Op. 6*, obwohl fest im italienischen "alten Stil" verwurzelt, den Stempel eines Komponisten, der sich zwar im Geist der Tradition wohlfühlte, sich jedoch nicht immer nach ihrem buchstäblichen Sinn richtete. Dieser Sinn war eindeutig sein eigener...

### "Mit der königlichen Genehmigung und Protektion Seiner Majestät"

Als Händel sein Publikum mit den gerade beendigten "Großen Konzerten" zu unterhalten beabsichtigte, wurde er buchstäblich vom Unglück verfolgt; erstens hielt der Krieg gegen Spanien die Gedanken des Publikums fern von der Musik, und zweitens verschwörte sich die Natur hartnäckig gegen ihn. London erlebte zur Zeit die fürchterlichste Kälte seiner Geschichte, und schon am 17. November 1739 versicherte die *London Daily Post* Händels widerspenstigen Abonnenten des in den Lincolns Inn Fields gelegenen Theatre Royal, daß "Besondere Maßnahmen getroffen werden, um das Haus warm zu halten; und der Weg von den Feldern zum Haus wird zur größeren Bequemlichkeit überdeckt werden." Trotz allem erlebten zehn der zwölf *Concerti grossi Op. 6* während dieses außergewöhnlich harten Winters ihre Uraufführung (die Konzerte Nr. 9 und 11 wurden gut in Händels Arbeitszimmer verwahrt, da das Publikum sie sicherlich als lediglich neue Bearbeitungen alter Konzerte erkannt hätte).

Im April 1740 gab John Walsh, ein führender Verleger Londons, die ganze Sammlung als Abonnement heraus; aus einer Anzeige in der *Daily Post* vom 29. Oktober 1739 erfahren wir, daß "An diesem Tage sind herausgegeben worden *Angebote* zum Druck

nach Abonnement, Mit der königlichen Genehmigung und Protektion Seiner Majestät. *Zwölf Große Konzerte*, in Sieben Teilen, für vier Violinen, einen Tenor, ein Violoncello, mit einem Generalbaß für das Cembalo. Komponiert von Herr *Händel*”. Krieg und Wetter brachten es fertig, die angekündigte Herausgabe zu verschieben und Händels Aussichten auf Erfolg zu vermindern. Die Liste der Abonnenten für das Opus 6 enthielt Mitglieder der königlichen Familie, eine Reihe von Musikern, Händels Freunde und Gönner, Theaterdirektoren aus London und zahlreiche Musikvereine. Dies war nichts weiter als eine ansehnliche Liste, mit insgesamt 106 Abonnenten, und jede Hoffnung von seiten Händels auf einen gewerbsmäßigen Erfolg hätte somit zerstört werden müssen. Trotzdem erfreuen sich die zwölf *Concerti grossi Op. 6* bis heute großer Beliebtheit, was zum großen Teil Händels gesunder und lebhafter musikalischen Sprache zu verdanken ist. Ein gefühlsvoller Ausdruck mußte, wie Händel sehr gut von Corelli lernen konnte, der bedeutendste Bestandteil jeder Musik sein, die einen unmittelbaren Eindruck auf ein breites Publikum erzielen wollte. Der Eindruck war nicht unmittelbar; er war aber unsterblich.

© 1991 Marie-Claude Beauchamp  
Übersetzung: Alexander Schelechow

Au dix-neuvième siècle la renommée de Haendel ne reposait que sur ses somptueux oratorios, car sa musique instrumentale était à cette époque considérée comme une infime et insignifiante partie de son énorme catalogue. Divers facteurs semblent à première vue étayer une telle opinion, puisque c’est d’abord et avant tout la voix qui attirait et inspirait Haendel. Certes il a produit dans sa jeunesse plusieurs belles pages de musique de chambre et plusieurs pièces pour clavecin, mais ces compositions répondaient généralement à des obligations professionnelles; il a aussi publié de nombreux concertos, dont la majorité, cependant, était destinée à servir d’interludes à ses œuvres vocales.

Or ce jugement critique n’a plus aujourd’hui beaucoup de partisans, la musique instrumentale de Haendel s’étant hissée dans l’esprit de nos contemporains au niveau de ses oratorios et des œuvres concertantes produites au dix-huitième siècle par les Italiens. Ainsi les douze *Concerti grossi Op. 6*, que Christopher Hogwood considère comme “les pièces instrumentales les plus belles et les plus raffinées que Haendel ait écrites”, ont maintenant trouvé place au sommet de l’art orchestral baroque, avec l’*Opus 6* de Corelli et les célèbres *Concertos Brandebourgeois* de Bach.

Comme les six *Concerti grossi Op. 3*, publiés en 1734 et souvent connus sous le nom de “Concertos pour hautbois”, les “Grand Concertos” (pour reprendre le formule anglicisée de Haendel) ont été écrits pour divertir le public pendant les entractes des oratorios; mais contrairement au premier recueil de concertos, qui consiste en un assemblage de compositions dispersées dans le temps et disparates dans le style, les “Grand Concertos” ont été composés en un temps record et en vue d’une publication immédiate: Haendel, à cette époque, se préoccupait en effet de ses finances et brigait une opération commerciale majeure. Tous les manuscrits portent, de la main du compositeur, la date à laquelle les concertos ont été complétés:

No. 1: 29 septembre 1739;	No. 7: 12 octobre;
No. 2: 4 octobre;	No. 8: 18 octobre;
No. 3: 6 octobre;	No. 9: sans date;
No. 4: 8 octobre;	No. 10: 22 octobre;
No. 5: 10 octobre;	No. 11: 30 octobre;
No. 6: 15 octobre;	No. 12: 20 octobre.

Malgré cette explosion d'énergie créatrice, les *Concerti grossi* ne sont manifestement pas le fruit d'un travail bâclé. Pas un mouvement n'est prosaïque; pas un concerto ne dissimule la ferveur et la joie qui ont présidé à sa création; pas une partition de cette période n'exprime une sensualité aussi magique sans pour autant violer les règles de la grandeur et de la dignité. Bref les *Concerti grossi* de Haendel comptent parmi les œuvres instrumentales les plus puissantes et les plus importantes de l'ère baroque.

### Le Concerto baroque

Le concerto grosso plonge ses racines dans les sonates des compositeurs qui étaient affiliés à l'École de Bologne à la fin du dix-septième siècle. Ce type de concerto était en fait une extension de la sonate en trio pour violons et violoncelle, sonate que les Bolognais incorporaient à leurs œuvres concertantes en l'associant au *tutti* orchestral.

Les premiers *concerti grossi* ont couronné un culte que les Italiens, après avoir porté la voix aux nues, vouaient au violon depuis plus d'un demi-siècle; les concertos de Torelli, de Corelli et de Vivaldi marquent ainsi un âge d'or des instruments à cordes qui pourrait être comparé au précédent âge d'or des "instruments vocaux". Dès avant le début du dix-septième siècle, la masse orchestrale avait par ailleurs été divisée en deux groupes contrastants qui opposaient leur timbre et leur dynamique. Et c'est précisément ce duel sonore qui a par la suite déterminé la structure du concerto grosso: une grande famille d'instrumentistes, ou *ripieno*, contraste avec un petit groupe de solistes, le *concertino*.

Ce type de concerto a été consacré par les *concerti grossi* d'Arcangelo Corelli (1653-1713), qui était associé à l'École de Bologne, et d'Antonio Vivaldi (1678-1741), qui appartenait à l'École de Venise. Les *concerti grossi* produits par Corelli marient le concerto pour soliste à la suite française, laquelle était essentiellement fondée sur les *tutti*. Ces concertos contiennent parfois quatre mouvements, parfois cinq ou plus, et suivent l'ordre Adagio-Allegro-Adagio-Allegro propre à la *sonata da chiesa*. Dans le concerto grosso cette structure est très flexible, mais en dépit de la variété des tempi qui la caractérise, l'alternance de mouvements lents et rapides demeure typique. Le style de Corelli se distingue en outre par l'étroite association du *concertino* et du *ripieno*; le compositeur allie effectivement les deux groupes en leur confiant le même matériel thématique.

Alors que les concertos de Corelli se reconnaissent à la riche variété de leur mouvements, ceux des Vénitiens sont généralement enchâssés dans une forme tripartite (rapide-lent-rapide), à laquelle Bach a adhéré dans ses *Concertos Brandebourgeois*. Les œuvres concertantes de Vivaldi et des Vénitiens se sont vite mérité les faveurs des mélomanes germaniques qui, depuis le dix-septième siècle, considéraient Venise comme une véritable Mecque musicale. En ce qui concerne Corelli...

### Corelli en Grande Bretagne

... Corelli a érigé son temple en Angleterre, où "mode" était alors synonyme de "tradition". Les concertos plus modernes de Vivaldi et de ses collègues avaient évidemment été publiés et joués à Londres, mais l'enfant chéri du concerto demeurait sans contredit Corelli. La vénération britannique de Corelli était en fait soigneusement entretenue par son élève, Francesco Geminiani, qui vivait à Londres et semble avoir façonné le goût des musiciens et mélomanes anglais sur des principes corelliens; il a métamorphosé en concertos plusieurs sonates de Corelli et publié trois recueils de ses propres *concerti grossi*. Divers imitateurs britanniques se sont subséquentement joints à lui et ont collaboré à l'implantation, en Angleterre, de la tradition bolognaise.

Haendel avait fait la connaissance de Corelli lors d'un séjour en Italie (1706-1710), et cette rencontre a très certainement exercé sur son style une influence bénéfique. Ses *Concerti grossi Op. 6* sont tous héritiers de la tradition bolognaise et constituent de ce fait un magnifique hommage à Corelli. Il serait injuste, toutefois, de prétendre que l'*Opus 6* de Haendel ne fait qu'imiter ou modifier l'*Opus 6* de Corelli. Haendel était de toute évidence conscient de l'engouement que les concertos vénitiens suscitaient en Europe, mais il a néanmoins préféré le modèle corellien, dont la diversité des formes et des styles offrait à son génie cosmopolite toute la liberté qu'il réclamait.

### Le cosmopolitisme musical de Haendel

Haendel semble avoir été fasciné par les jeux formels de Corelli, auxquels il s'est lui-même livré allègrement; certains de ses *Concerti grossi* suivent l'ordre lent-rapide-lent-rapide (nos 2 et 4), certains ont cinq mouvements (nos 1, 3, 6, 7, 11, 12), alors que d'autres en ont six (nos 5, 8, 9, 10). Les concertos présentent en fait une étonnante variété formelle, qui confère à chacun une personnalité bien particulière.

D'autre part le cosmopolitisme de Haendel puise librement son inspiration dans les différents genres musicaux qui étaient en vogue à cette époque: l'ouverture française, la sinfonia italiana, la fugue allemande (tous les concertos, à l'exception du no 8, comportent une fugue), les thèmes et variations, la sonate en trio ainsi que plusieurs danses d'origine et de caractère différents (siciliana, allemande, polonaise, musette, menuet et gigue).

Bien que Haendel ait adopté l'orchestration de Corelli (deux violons, un violoncelle, un continuo pour clavecin et un orchestre à cordes), son conservatisme sort parfois hardiment des sentiers battus: le concerto no 7, par exemple, est une œuvre purement orchestrale, et l'autographe des concertos nos 1, 2, 5, et 6 indique deux parties pour hautbois — vraisemblablement des ajouts. Ces quatre concertos ayant joué le rôle d'intermèdes lors d'une production de l'*Ode pour la Sainte-Cécile* et de *Acis et Galatée*, Haendel a probablement voulu que deux hautbois ajoutés à l'effectif des concertos fassent pendant aux hautbois des œuvres vocales. Quoi qu'il en soit, ces parties ne figurent ni sur la partition originale ni sur le présent enregistrement...

Comme nous l'avons déjà souligné, les *Concerti grossi* de Haendel ne font pas que pasticher ceux de Corelli; ils sont plutôt une création tout à fait personnelle, dans laquelle Corelli agit comme influence dominante. Ce fait constitue sans doute un des points saillants du génie de Haendel, lequel appliquait toujours ses propres couleurs au matériel qu'il empruntait, de sorte que l'"original" devenait entre ses mains indéniablement Haendelien. Le recueil de douze "Grand Concertos" pourrait en fait être comparé à un brillant essai sur la personnalité de Haendel, un essai dans lequel quelques compositions antérieures sont reprises et retravaillées. Il n'y a en fait rien d'étonnant à ce que Haendel ait réutilisé ses idées musicales ou transféré certains mouvements d'une œuvre à une autre; les compositeurs ont de tout temps eu recours à ce genre de procédé qui, incidemment, était monnaie courante au début du dix-huitième siècle. Le concerto no 9, par exemple, tire ses quatre mouvements médians du Concerto pour orgue en fa majeur (issu de la deuxième série et composé en avril 1739), et de l'ouverture de l'opéra *Imeneo*. Le concerto no 11 est également une réincarnation d'un concerto pour orgue appartenant au second recueil, alors que le no 5 s'inspire de l'*Ode pour la Sainte-Cécile*, qui doit elle-même certains de ses thèmes à une composition de Gottlieb Muffat publiée un peu plus tôt en 1739. Enfin le dernier mouvement du concerto no 12 est emprunté à une

œuvre de Friedrich Wilhelm Zachow, qui avait autrefois enseigné au compositeur; il semble que Haendel, même parvenu au cœur de la maturité, n'avait pas tout à fait oublié les stimuli allemands qu'il avait reçus au cours de sa jeunesse. Bref les douze *Concerti grossi Op. 6*, bien qu'enracinés dans le style "archaïque" italien, portent indéniablement la signature d'un compositeur qui se sentait à l'aise dans l'esprit de la tradition, sans pour cela toujours se conformer à la lettre. Cette lettre était incontestablement la sienne...

#### **"Avec Licence et Protection de Sa Majesté"**

Lorsque Haendel voulut offrir à son public les "Grands concertos" qu'il venait à peine de terminer, il se heurta brutalement aux caprices du mauvais sort: d'une part la guerre contre l'Espagne gardait les préoccupations du public éloignées de la musique, d'autre part Mère Nature conspirait malicieusement contre lui. Londres dut effectivement affronter cette année-là le pire froid de son histoire, et dès le 17 novembre 1739 le *London Daily Post* prenait la peine d'assurer les abonnés du théâtre royal de Lincoln's Inn Fields que "des précautions ont été prises pour chauffer la salle; et pour plus de confort un passage couvert a été aménagé entre la place et le théâtre". Dix des douze *Concerti grossi Op. 6* ont malgré tout été créés pendant cet hiver exceptionnellement rigoureux (Haendel avait sagement laissé ses concertos nos 9 et 11 sur sa table de travail, car il savait très bien que le public les accueillerait comme de simples versions enrichies de compositions antérieures).

En avril 1740 un éditeur de marque, John Walsh, publia le recueil, qu'il vendit par abonnements; une insertion dans le *Daily Post* du 29 octobre 1739 nous apprend qu'"en ce jour sont publiés, avec licence et protection de Sa Majesté, Douze Grand Concertos, en sept parties, pour quatre violons, un alto, un violoncelle et une basse continue au clavecin. Composés par Mr. Haendel". La guerre et le froid ont forcé Mr. Walsh à reporter la date de publication, et Mr. Haendel à accepter un succès limité. La liste d'abonnés à l'*Opus 6* inclut des membres de la famille royale, de nombreux musiciens, des amis et mécènes de Haendel, des directeurs de théâtres londoniens et plusieurs sociétés musicales. Cette liste, avec ses 106 abonnés, était tout juste respectable selon les critères de l'époque, et les espoirs d'un flamboyant succès que nourrissait Haendel ont certainement dû être déçus. Les *Concerti grossi Op. 6* jouissent néanmoins

depuis longtemps d'une enviable popularité, laquelle survit en partie grâce à l'écriture saine et vigoureuse du compositeur. La charge émotionnelle, comme Haendel l'avait sûrement appris de Corelli, était l'atout essentiel d'une musique qui visait à produire un effet immédiat sur un vaste public. L'effet n'a pas été immédiat; l'effet a été immortel.

© 1991 Marie-Claude Beauchamp



- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer: Ralph Couzens
- Sound Engineer & Editor: Ben Connellan
- Recorded in the Eglise de la Nativité de la Sainte Vierge, La Prairie, Quebec on 21-26 September 1990 & 3-4 June 1991
- Front Cover Painting: *An Early London Coffee House*, 1668, signed A.S., courtesy of the Bridgeman Art Library, London
- Sleeve Design: Penny Olymbios • Art Direction: Vicky Langdale

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom, licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd, Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB.

Printed in England

HANDEL: CONCERTI GROSSI OP. 6

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL 3-disc set CHAN 9004/5/6

George Frideric Handel (1685-1759)  
Concerti grossi Op. 6



I MUSICI DE MONTREAL/TUROVSKY

CHAN 9004/5/6

COMPACT DISC ONE

TT = 47:38

- |         |   |       |
|---------|---|-------|
| 1 - 5   | No. 1 in G major <i>G-Dur; sol majeur</i> | 11:22 |
| 6 - 9   | No. 2 in F major <i>F-Dur; fa majeur</i>  | 12:03 |
| 10 - 14 | No. 3 in E minor <i>e-Moll; mi mineur</i> | 12:39 |
| 15 - 18 | No. 4 in A minor <i>a-Moll; la mineur</i> | 11:13 |

COMPACT DISC TWO

TT = 59:32

- |         |   |       |
|---------|---|-------|
| 1 - 6   | No. 5 in D major <i>D-Dur; ré majeur</i>            | 15:02 |
| 7 - 11  | No. 6 in G minor <i>g-Moll; sol mineur</i>          | 15:34 |
| 12 - 16 | No. 7 in B flat major <i>B-Dur; si bémol majeur</i> | 13:31 |
| 17 - 22 | No. 8 in C minor <i>c-Moll; ut mineur</i>           | 15:02 |

COMPACT DISC THREE

TT = 56:23

- |         |  |       |
|---------|--|-------|
| 1 - 6   | No. 9 in F major <i>F-Dur; fa majeur</i>   | 13:52 |
| 7 - 12  | No. 10 in D minor <i>d-Moll; ré mineur</i> | 13:33 |
| 13 - 17 | No. 11 in A major <i>A-Dur; la majeur</i>  | 16:45 |
| 18 - 22 | No. 12 in B minor <i>h-Moll; si mineur</i> | 11:51 |

I Musici de Montréal  
Yuli Turovsky

nt northern  
telecom

Official sponsor  
1991-1992

DDD

CHANDOS RECORDS LTD.  
Colchester · Essex · England

© 1991 Chandos Records Ltd. © 1991 Chandos Records Ltd.  
Printed in England and made in Austria