

**Concerti Grossi**

No. 94.001

**G E O R G F R I E D R I C H  
H Ä N D E L**

(1685 – 1759)

CONCERTO GROSSI, OP. 6, NO. 1  
G-Dur/G Major/sol majeur/sol major

CONCERTO GROSSO OP. 6, NO. 2  
F-Dur/F Major/fa majeur/fa major

CONCERTO GROSSO OP. 6, NO. 8  
c-Moll/C minor/do mineur/do menor

CONCERTO GROSSO OP. 6, NO. 9  
F-Dur/F Major/fa majeur/fa major

CONCERTO GROSSO OP. 6, NO. 10  
d-Moll/D minor/rémineur/re menor

CONCERTO GROSSO OP. 6, NO. 12  
h-Moll/B minor/si mineur/si menor

Academy of St. Martin in the Fields

Iona Brown  
Violine/Violin

## **ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS**

### **Violine/Violin/Violon/Violin**

Iona Brown  
Robert Atchison, Declan Daly  
Harvey de Souza, Elizabeth Edwards  
Josef Frohlich, Darrell Kok  
Alan Loveday, Andrew McGee  
Jane Murdoch, Helen Paterson  
Helena Rathbone, Jonathan Rees  
Jan Schmolck, Simon Smith  
Marilyn Taylor, Julian Tear

### **Viola/Viola/Violon alto/Viola**

Anthony Jenkins, Rachel Bolt  
Judith Busbridge, Matthew Souter  
Marina Ascherson

### **Violoncello/Cello/Violoncelle/Violonchelo**

Lionel Handy, Naomi Butterworth  
Joanne Cole, David Daniels  
Susan Dorey, Jane Salmon

### **Kontrabaß/Double Bass/Contrebasse/Contrabajo**

Paul Marrion

### **Oboe/Oboe/Hautbois/Oboe**

Christopher Cowie, Josephine Lively

### **Fagott/Bassoon/Basson/Fagot**

Graham Sheen, Gavin McNaughton  
Rachel Gough

### **Cembalo, Orgel/Harpsichord, Organ/Clavecin, Orgue/Clavicémbalo/Órgano**

John Constable

## DEUTSCH

### G. F. HÄNDEL: 12 CONCERTI GROSSI OPUS 6

Ein Großteil der barocken Orchestermusik, die wir kennen, wurde zu neuem Leben erweckt nach einer Zeit des Vergessens, die oft bis zu zwei Jahrhunderte angedauert hatte. Händels „Twelve Grand Concertos“ (dies ist ihr Originaltitel) jedoch waren immer, seit ihren Uraufführungen während Händels Konzertsaison im Jahre 1740, Teil des Standard-Konzertrepertoires.

Händel schrieb sie im Herbst des Jahres 1739. Er pflegte seine Kompositionen für gewöhnlich zu datieren, und so können wir seinen Angaben entnehmen, daß er das erste Konzert am 29. September fertigstellte; die letzte Datierung (für Nr. 11) ist der 30. Oktober; Nr. 12 wurde früher in demselben Monat geschrieben. Dies mag als kurzer Zeitraum für so viel Musik - von der Qualität ganz abgesehen - erscheinen, spiegelt aber in Wahrheit Händels normale Gewohnheiten wider. Er widmete gewöhnlich Spätsommer und Herbst der Komposition dessen, was er für die folgende Saison brauchen würde, wobei er für das Schreiben einer Oper oder eines Oratoriums normalerweise drei bis vier Wochen ansetzte: zwei Jahre später sollte „Der Messias“ 24 Tage in Anspruch nehmen.

Dank der Popularität Bachs und Vivaldis erwarten wir von einem Werk, das den Namen „Konzert“ trägt, daß es drei Sätze hat. Das war das gewöhnliche venezianische Muster, wie Vivaldi es praktizierte, mit zwei schnellen Sätzen in Ritornellform, getrennt durch einen einfacheren und lyrischeren Mittelsatz. Bach lernte diese Form kennen, als er in den Jahren 1713/14 seinem Verwandten Johann Gottfried Walther bei der Umschreibung von Konzerten Vivaldis und anderer Komponisten für den Prinzen Johann Ernst von Weimar half, und er benutzte sie im weiteren für sozusagen alle seine Konzerte (die bekannteste Ausnahme bildet hier das Erste Brandenburgische Konzert). Händel war einige Jahre zuvor selbst in Venedig gewesen: seine Oper „Agrippina“ wurde dort am 26. Dezember 1709 uraufgeführt. Bald darauf schrieb er seine „Sonata a 5“ in B-Dur, ein wahres venezianisches Violinkonzert. Er hatte jedoch längere Zeit in Rom

als in Venedig verbracht, so daß er die dort gebräuchliche Form übernahm.

Der führende Instrumentalkomponist in Rom war Corelli. Seine „Concerti Grossi opus 6“ wurden erst direkt nach seinem Tode im Januar 1713 veröffentlicht, fünf Jahre nachdem Händel Rom verlassen hatte. Er muß jedoch einige davon gehört, sie vielleicht sogar während seines Aufenthaltes unter der Leitung Corellis gespielt haben. (Umgekehrt weiß man von Corelli, daß er in Aufführungen Händels Musik gespielt hat.) Aber zusätzlich zu seiner Erfahrung mit diesen Werken in ihrer Heimat wird Händel wohl die englische Begeisterung für sie geteilt haben. Obgleich Corellis Musik keinen Einfluß auf das damals modernste Zentrum professionellen

Musizierens, die Theaterwelt, ausübte, wurde sie dennoch mehr als die irgendeines anderen Komponisten aufgeführt und unter Musikliebhabern allgemein anerkannt. Vielleicht war der Grund dafür, daß es für die aus professionellen und Laien-Musikern zusammengesetzten Musikgesellschaften, wie sie in den Provinzstädten im Überfluß vorhanden waren, vergleichsweise einfach war, diese Konzerte zu spielen, deren Ripienostimmen den Fähigkeiten vieler Amateurgeiger angemessen waren. Händels Konzerte verdankten ihre Langlebigkeit derselben Tatsache.

Es ist unklar, warum Händel diese Konzerte schrieb. Ist es mehr als Zufall, daß sie die gleichen Opusnummern wie Corellis berühmte Serie tragen? Händels Opus 5 erschien im Februar 1739. Wie viele seiner früheren Instrumentalkompositionen, besonders die früheren Orchesterkonzerte opus 3, war es ein Sammelurium aus Chandos Hymnen und anderen, teilweise bis zu 20 Jahren alten Werken. Händel schrieb gewöhnlich für Aufführungen, nicht für Publikationen. Es ist bemerkenswert, daß die „Concerti Grossi“ ungewöhnlich schnell nach ihrer Entstehung im Druck erschienen; sie wurden ab April 1740 zum Kauf angeboten (wenige zeitgenössische Herausgeber würden sich darauf einlassen, Orchesterstimmen für 12 Konzerte innerhalb von sechs Monaten drucken zu lassen!). Händel war sich vielleicht bewußt, daß seine nächste Publikation Opus 6 sein würde und beschloß, Corelli nachzuahmen. Hier dürfte bei den modernen Wissenschaftlern allerdings

der Wunsch der Vater des Gedankens gewesen sein, da es doch merkwürdig scheint, daß die Opusnummer „Opera Sexta“ erst auf der Titelseite der zweiten Auflage im Jahre 1741 erschien. Die schnelle Publikation legt indes nahe, daß Händel sich über das Verkaufspotential seiner Musik sehr wohl im klaren war. Bestellungen für die Herausgabe wurden schon angenommen, bevor noch das letzte Konzert fertiggestellt war.

Abgesehen von ihrem potentiellen Marktwert nutzte Händel die Musik für seine eigenen Zwecke. Nachdem er die meiste Zeit seines Lebens als Opernkomponist zugebracht hatte, begann er zu erkennen, daß die Form, die er fast zufällig entdeckt hatte, nämlich das Oratorium, dem englischen Geschmack mehr entsprach. Man pflegte zwischen den Akten von Oratorien Orchestermusik zu spielen. Überlieferte Information ist gewöhnlich zu vage, um festzustellen, welches Konzert genau zu einer bestimmten Gelegenheit gespielt wurde, dies kann aber oft aus den Umständen geschlossen werden. Presseankündigungen für Händels Konzerte während der 1739/40-Saison erwähnen neue Konzerte zu zehn Anlässen. Opus 6 Nr. 5, 9 und 11 waren Umschreibungen von Werken, die im Jahre 1739 schon zu anderen Anlässen aufgeführt worden waren; sie können also nicht als neu bezeichnet worden sein. Es ist wahrscheinlich, daß die anderen 9 aus Opus 6 in dieser Saison gespielt wurden.

Die Nummern 9 und 11 hatten ihre Existenz als Orgelkonzerte begonnen (HWV 295 und 296, auch bekannt als Orgelkonzerte 13 und 14 oder Satz II Nummern 1 und 2). Ihre Umarbeitung war so überzeugend, daß bis vor kurzem angenommen wurde, sie seien ursprünglich für opus 6 geschrieben und erst später für Orgel adaptiert worden. Die Nummer 9 ist in der Tat typisch für die Weise, in der Händel oft neue Werke schuf. Es beginnt mit einem einleitenden Largo, möglicherweise inspiriert vom Eingangssatz der Dritten Suite aus Gottlieb Muffats „Componimenti Musicali“. Darauf folgt ein Allegro, dessen Struktur im Vergleich zur Orgelversion gestrafft ist, unter anderem durch das Weglassen der Vogelstimmen, denen es den Titel „Der Kuckuck und die Nachtigall“ verdankt, sowie ein Larghetto, ebenfalls verbessert. Der vierte Satz ist eine Fuge, überraschend an dieser späten Stelle im Werk, die Händel der Ouver-türe zum bislang unaufgeführten „Imeneo“ entnommen hatte. Das Menuett entstammt derselben Quelle,

obgleich verwandelt durch die Umsetzung der zweiten Phrase nach Moll - eine Eingebung, die vielleicht dem unerwarteten Moll-Takt entsprang, der das Leitthema des zweiten Satzes unterbricht. Das Konzert endet mit einer Gigue, ursprünglich für Konzert 2, das Händel jedoch letztendlich als lang genug auch ohne diesen Satz erachtete. Diese Art der komplexen Entstehung ist trotz allem ungewöhnlich für opus 6; ein Großteil der Musik wurde neu komponiert.

Für Komponisten dieser Zeit war es ganz normal, ihre eigene Musik wiederzuverarbeiten. Bach adaptierte seine weltlichen Kantaten für den Kirchengebrauch. (Ein wohlbekanntes Beispiel ist der erste Chorsatz des „Weihnachtsoratoriums“, dessen Eröffnungsmotiv ein Relikt des Originaltextes „Tönet, ihr Pauken“ ist.) Bach verwandte auch Musik anderer Komponisten, vor allem Konzerte von Vivaldi; dies war jedoch eine gesondert zu betrachtende Tätigkeit, er beanspruchte diese Konzerte niemals als seine eigenen Werke. Händel jedoch kopierte ohne Anerkennung der Quellen. Es handelte sich oft um kleine Teile aus der Musik anderer Komponisten, und selten verarbeitete er etwas, ohne es zu verändern. Einigen war diese Praxis zu Händels Lebzeiten bekannt. Charles Jennens, ein Bewunderer, der den Text zu „Saul“ und „Der Messias“ schrieb, wußte, daß Händel Ideen aus den Partituren italienischer Opern zusammengetragen hatte, die er besaß. Der englische Komponist William Crotch (1775-1847) schrieb auf seine Kopie der Partitur zu opus 6 über den Eingangssatz: „Die Themata dieses Satzes stammen aus der Oper „Numitor“ von Porta, der ersten an der Royal Academy aufgeführten Oper, die Händel dirigierte.“ Neuere Forschungen haben das weite Ausmaß solcher Aktivität enthüllt, die er sein Leben lang fortsetzte. Die nächstliegende Erklärung ist, daß Händel Schwierigkeiten hatte, auf einem leeren Bogen Papier zu beginnen: er brauchte Ideen, um seinen Geist zu aktivieren. Er war berühmt für seine Improvisationen am Tasteninstrument. Die Herausforderung hierbei liegt in der Originalität, strukturellen Kontrolle und Virtuosität beim Behandeln bekannter, nicht neuer Themata. Beim Komponieren scheint Händel einer ähnlichen Annäherung bedürftig zu haben.

Zwei zeitgenössische Veröffentlichungen stehen hinter einem großen Teil des thematischen Materials in opus 6. Wir erwähnten bereits Muffats „Componimenti Musicali“. Es er-

schien im Jahre 1739, aber Händel scheint unabhängig davon Zugang zu diesem Werk durch eine handgeschriebene Kopie gehabt zu haben. Er benutzte es vorzugsweise für seine „Ode for St. Cecilia's Day“ (im September 1739 geschrieben), deren Ouvertüre wiederum einen Teil des Konzerts Nr.5 ergab. Ein Beispiel für Händels Nutzung desselben zeigt sich im zweiten Satz des Konzerts Nr.1. Die einleitende Fantasie von Muffats 6. Suite in G-Dur bietet eine Ausweitung des ersten Themas, die Händel benutzt, um das erste Thema seines Satzes auszuweiten (ebenfalls in G-Dur).

Händel war Domenico Scarlatti enger verbunden. Sie hatten sich in ihrer Jugend in Italien kennengelernt: tatsächlich scheint so etwas wie ein Wettbewerb zwischen ihnen stattgefunden zu haben, aus dem Scarlatti als der bessere Cembalist hervorging, während Händel ihn auf der Orgel übertrumpfte. Der Anlaß für seine „Anleihen“ war jedoch die Anfang 1739 erfolgte Veröffentlichung von 30 Sonaten Scarlattis (Essercizi per Gravicembalo). Der letzte Satz von Händels Konzert Nr. 1 leitet sich beispielsweise deutlich aus der Sonate Nr. 2 ab.

Auch wenn Händel mehr als nur eine einzelne Idee übernahm, macht seine Verarbeitung üblicherweise die Musik sehr viel interessanter. Der erste Satz der Nr. 3 von Kuhnaus „Frische Klavier-Früchte“ ist eine recht attraktive Zusammenstellung von acht Takten langen Phrasen. Händel verändert ihn, indem er weitere zwei Takte hinzufügt, um eine weniger vorher-sagbare Zehn-Takt-Phrase zu erzeugen und verändert den Baß raffiniert, mit dem Erfolg, daß die Musik eindeutig interessanter wird: es ist in der Tat eine Phrase, die einem nicht mehr aus dem Sinn geht. Das ist typisch Händel; irgendwie schafft er es, Musik aus fremder Hand seine eigene Handschrift auf-zuprägen. Erst wenn wir die ursprüngliche Quelle kennen, können wir erkennen, daß Händels Material nicht von ihm ist.

In Händels Handschrift wurden diese Konzerte ursprünglich nur für Streicher und Continuo

gesetzt. Er fügte später Bläser für Nr. 1, 2, 6 und einen Teil von Nr. 5 hinzu. Laienorchester spielten sie wahrscheinlich nur mit Streichern, professionelle Orchester jedoch setzten immer Oboen und Fagotte ein, vermutlich um die Violinen und Bässe zu verstärken, sofern nicht gegenteilige Instruktionen gegeben waren. Ich vermute, daß Händel wahrscheinlich in all diesen Konzerten Bläser einsetzte, vielleicht, indem er einem Schreiber mündliche Anweisungen gab, wie die Oboennoten zu setzen seien. Die Handschrift hat keine Oboennoten für die ersten zwei Sätze des Konzerts Nr. 5, da diese direkt von der „Ode for St. Cecilia's Day“ übernommen werden konnten.

In der vorliegenden Aufnahme werden Oboen und Fagott nur in diesen vier Konzerten eingesetzt.

Das größte Vergnügen an diesen Werken bereitet ihre Unvorhersagbarkeit. Die formale Struktur der meisten Sätze vermeidet alles, was in einem Lehrbuch als Standardform beschrieben sein könnte, und gleichermaßen gibt es keine gleichmäßige Zahl und Reihenfolge der Sätze in den verschiedenen Konzerten. Es empfiehlt sich in der Tat, wenn der Zuhörer zumindest beim ersten Hören der Aufnahme nicht die Liste der Sätze mitliest sondern sich von der unterschiedlichen Abfolge der Sätze überraschen läßt.

Der Titel „Grand Concertos“ ist eine direkte Übersetzung des italienischen Begriffs „Concerti Grossi“ und bezieht sich auf den Unterschied zwischen dem Concertino, einer kleinen Solistengruppe (2 Violinen und Cello - wobei nicht alle Sätze Soli beinhalten) und dem Concerto Grosso, dem größeren Ensemble. Mindestens ebenso angemessen ist hier jedoch eine Übersetzung im übertragenen Sinne: grand gleichbedeutend mit edel, großartig, einer Bedeutung, die die englische Umgangssprache diesem Begriff schon lange gegeben hat.

Clifford Bartlett 1994

Deutsche Übersetzung: Almut Laing

## IONA BROWN

Iona Brown ist Künstlerische Direktorin zweier international anerkannter Kammerorchester. Zusätzlich zu ihren zahlreichen Konzerten und Tourneen mit der Academy of St. Martin in the Fields leitet Frau Brown das Norwegische Kammerorchester.

Iona Brown stammt aus Salisbury und ist Kind einer hochmusikalischen Familie - ihre Geschwister sind durchweg professionelle Musiker. Sie studierte in Rom, Brüssel und Wien sowie in Paris bei Henryk Szeryng.

Im Jahre 1974 wurde Iona Brown zur Künstlerischen Direktorin der Academy of St. Martin in the Fields ernannt. Sie produzierte eine glanzvolle Serie von Plattenaufnahmen mit der Academy, sowohl als Dirigentin als auch als Solistin. Diese Serie umfaßt unter anderem Vivaldis „Vier Jahreszeiten“, die gesamten Violinkonzerte von Mozart, Händels Concerti Grossi, das Violinkonzert von Beethoven, Vaughan Williams „Lark Ascending“ und Mozarts „Sinfonia Concertante“ mit dem Solobratscher Josef Suk.

Zusätzlich zu den Aufnahmen, die sie mit der Academy gemacht hat, spielte Iona Brown David Blakes Violinkonzert ein - ein eigens für sie geschriebenes und ihr gewidmetes Stück. Ebenso spielte sie zusammen mit der Philhar-

monia unter Simon Rattle Bartoks Violinkonzert Nr. 2 ein.

Im Jahre 1981 wurde Iona Brown Künstlerische Direktorin des Norwegischen Kammerorchesters. Seither unternahm sie mit diesem Orchester viele erfolgreiche Tourneen in Ländern wie Deutschland, Holland, Spanien, Norwegen, Schweden und den Vereinigten Staaten sowie in Großbritannien - hier unter anderem Aufführungen bei den Henry Wood Promenade Concerts in der Royal Albert Hall.

Von 1987 bis 1992 fungierte Iona Brown als Musikdirektorin des Los Angeles Chamber Orchestra. Ihre Leitung führte dieses Orchester zu unglaublichem Erfolg, wie in letzter Zeit bei ihrem Debut in Hollywood Bowl, wo ihnen die Aufführung der „Brandenburgischen Konzerte“ und der „Vier Jahreszeiten“ große Anerkennung der Kritiker einbrachte. Desgleichen dirigierte Iona Brown in den Vereinigten Staaten die nationalen Symphonieorchester von Detroit, San Francisco und St. Louis.

Bei der New Year's Honours List der Königin wurde Frau Brown im Jahre 1986 der OBE für Dienste an der Musik verliehen. Vor kurzem wurde sie vom König von Norwegen mit dem Ritterverdienstorden erster Klasse ausgezeichnet als Anerkennung ihres Beitrags zu Norwegens Musikleben.

## JOHN CONSTABLE

John Constable wurde in London geboren und studierte an der Royal Academy of Music bei Harold Craxton.

Er spielte eine große Anzahl von Lied- und Kammermusikaufnahmen ein. Neueren Datums sind Produktionen wie „Cabaret Classics“, dem der Deutsche Schallplattenkritikpreis verliehen wurde, eine Anthologie des englischen Liedes, Aufnahmen von Kammermusik von Britten und Gorecki, Lieder von Milhaud und eine Sammlung spanischer Lieder. Er begleitet regelmäßig in Europa, Japan und den Vereinigten Staaten, am Musikverein Wien, dem Concertgebouw Amsterdam, beim Prager Frühlingfestival, an der Ferenc Liszt Akademie Budapest, dem Metropolitan Museum New York, Carnegie Hall, Suntory Hall Tokyo und den Opernhäusern von Paris, Brüssel, Köln und Genf. Im Jahre 1993 begleitete er bei den Barbican's Britten und Messiaen

Festivals, in Madrid, Brüssel, London, Tokyo, Rom und Warschau und nahm verschiedene Liederabende für CDs auf.

Als Cembalist nahm John Constable mit Argo, Decca, EMI, Philips und Deutsche Grammophon auf. Er spielte Konzerte und machte Aufnahmen unter David Atherton, Sir Colin Davis, Henze, Elgar Howarth, Oliver Knussen und Simon Rattle. Er spielt in zwei Philips-Serien von Mozart-Opern unter der Leitung von Sir Colin Davis und Sir Neville Marriner; eben so erschienen Aufnahmen mit dem Bayerischen Rundfunk-Symphonieorchester, dem Polnischen Kammerorchester und dem Concertgebouw Kammerorchester.

John Constable ist erster Pianist der London Sinfonietta seit ihrer Gründung und ist gleichermaßen erster Cembalist der Academy of St. Martin in the Fields. Er ist Professor am Royal College of Music in London.

## JONATHAN REES

Jonathan Rees begann das Violinspiel mit sieben Jahren. Er studierte an der Jehudi Menuhin School und an der Julliard School.

In den letzten Jahren erwarb er sich einen ausgezeichneten Ruf als einer der führenden britischen Geiger seiner Generation und trat als Solist bei Festivals in Bath, London, Brighton, Perth, Salisbury und Cheltenham auf. Er gab Konzerte in Wigmore Hall, dem South Bank Centre, St. David's Hall in Cardiff und

Queen's Hall in Edinburgh. Abgesehen von seiner Arbeit mit der Academy of St. Martin in the Fields trat Jonathan Rees mitournemouth Sinfonietta, Guildhall String Ensemble, der Philharmonia und dem Royal Philharmonic Orchestra auf. Von 1987 bis 1993 fungierte er als Künstlerischer Direktor des Scottish Ensemble.

Jonathan Rees nahm mehrere CDs als Solist und Dirigent auf, so zum Beispiel die gesamten „Brandenburgischen Konzerte“ und Solokonzerte von Bach sowie einige der vielen Violinkonzerte von Vivaldi.

## LIONEL HANDY

Lionel Handy hat sich den Ruf eines der vielseitigsten Cellisten seiner Generation erworben, indem er erfolgreich Solokarriere mit Kammermusik, Lehren und Orchestermusik zu kombinieren verstand, was ihn auf Tourneen durch die ganze Welt führte. Er war Stipendiat an der Royal Academy of Music, wo er sämtliche Preise für Cello und Kammermusik gewann, und erhielt weitere zahlreiche Stipendien, unter anderem Meisterstipendien für Studien bei Pierre Fournier in Genf und Janos Starker in Kanada.

Lionel Handy gab mehrere Solokonzerte in Wigmore Hall und South Bank Centre und tritt regelmäßig in Konzerten bei Festivals in Groß-

britannien auf, wobei sein Repertoire von Haydn bis zu zeitgenössischer Musik reicht. Er lehrt an der Royal Academy of Music sowie regelmäßig bei Sommerkursen in Dänemark und Griechenland.

Als Kammermusiker spielt er häufig für BBC Radio 3 und realisierte zahlreiche Aufnahmen wie zum Beispiel sämtliche Klaviertrios von Spohr.

Lionel ist Erster Cellist der Academy of St. Martin in the Fields unter der Leitung von Iona Brown. Er spielt ein venezianisches Cello von Montagnana, das ihm freundlicherweise von der Familie Poulton zur Verfügung gestellt wurde.

## DIE ACADEMY OF ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS

Die Academy of St. Martin-in-the-Fields wurde 1959 von Sir Neville Marriner und einer Gruppe führender Orchestermusiker Londons gegründet. Ursprünglich als kleines Streichensemble ohne Dirigent konzipiert, spielte sie eine führende Rolle im Wiederaufleben der Barockmusik in den 50er Jahren.

Seit ihren frühen Anfängen ist die Academy beträchtlich gewachsen und blickt auf weitreichende Projekte zurück. Heute widmet sie ihre Zeit zu gleichen Teilen internationalen Tourneen, Konzerten in Großbritannien und Studioaufnahmen.

Nach wie vor wird das Orchester von Sir Neville Marriner als künstlerischem und musikalischem Leiter geführt.

Iona Brown und Kenneth Sillito haben die künstlerische Leitung des Kammerorchesters, und Kenneth Sillito ist auch Dirigent des Streichensembles der Academy of St. Martin-in-the-Fields.

Die Academy ist häufig zu Gast in den USA, Frankreich, Deutschland, der Schweiz, Skandinavien und Japan. Das Londoner Publikum hat Gelegenheit, die Academy in Konzerten in South Bank and Barbican Centres zu hören; außerdem spielt das Orchester überall in Großbritannien in den bedeutenderen Zentren der Musik.

Die Academy betreibt ein gutgehendes Ausbildungsprogramm, und ihre Interpreten nehmen an vielen verschiedenen Bildungsprojekten für Schulen und Kommunalgruppen teil. Die Pro-

jekte sind so ausgerichtet, daß sie jeder Gruppe entgegenkommen und Menschen verschiedener Altersgruppen und mit unterschiedlichen Fähigkeiten die Möglichkeit bieten, mit vielen der besten Musiker des Landes zusammenzuarbeiten.

Da Großbritannien auf dem Gebiet der Musikausbildung durch Projekte führend ist, ist die Academy jetzt auch an der Entwicklung von Auslandsprojekten beteiligt. Mit über 1000 Aufnahmen - von den Meisterwerken des Barock und der Klassik bis hin zu den großen Werken der Romantik und des 20. Jahrhunderts - ist die Academy das am häufigsten auf Platte aufgenommene Kammerorchester der Welt.

Die Academy hat viele internationale Auszeichnungen erhalten - darunter acht Edison-Preise, den kanadischen Grand Prix und unzählige Goldene Schallplatten - allein 13 für den Soundtrack zu Milos Formans Film „Amadeus“.

Im Gegensatz zu anderen großen Orchestern Großbritanniens wird die Academy nicht direkt vom Staat subventioniert. Ihr Erfolg beruht einzig und allein auf ihrer künstlerischen Integrität und den damit zusammenhängenden werblichen Aktivitäten.

Im April 1993 erhielt die Academy of St. Martin-in-the-Fields als erstes Orchester eine königliche Auszeichnung, die den übergroßen Erfolg des Orchesters außerhalb der Grenzen Großbritanniens würdigt.



## ENGLISH

### HAENDEL: 12 GRAND CONCERTOS OPUS 6

Most of the Baroque orchestral music that we hear has been revived after a period of neglect, a period often lasting as long as two centuries. But Handel's Twelve Grand Concertos (to use their original title) have stayed as part of the standard concert fare continuously since their first performances in Handel's 1740 concert season.

He wrote them in the Autumn of 1739. Handel usually dated his compositions, and we can see from his autograph that the first Concerto was completed on 29 September; the last date (for no. 11) is 30 October; no. 12 was written earlier in the month. This may seem a short time for so much music (irrespective of its quality), but it accords with Handel's normal practice. He generally devoted late summer and autumn to writing what he would require for the following season, and three or four weeks was the time he usually took to write an opera or an oratorio: two years later, *Messiah* was to take 24 days.

Thanks to the popularity of Bach and Vivaldi, we expect works called 'concertos' to have three movements. That was the standard Venetian pattern, as practiced by Vivaldi, with two quick movements in ritornello form separated by a simpler and more lyrical central movement. Bach encountered the form when, in 1713/14, he helped his relative Johann Gottfried Walther transcribe Vivaldi and other concertos for Prince Johann Ernst of Weimar and used it for virtually all his concertos (the most notable exception being the first of the *Brandenburgs*). Handel had been in Venice in person a few years earlier: his opera *Agrippina* was first performed there on 26 December 1709. Soon after he wrote his *Sonata a 5 in B flat*, which is virtually a Venetian violin concerto. But he had spent longer in Rome than in Venice, and it was the form that prevailed there which he adopted.

The leading instrumental composer in Rome was Corelli. His *Concerti grossi* opus 6 were not published until just after his death in January 1713, five years after Handel left Rome. But he must have heard some of them, perhaps even played them under Corelli's di-

rections during his stay there. (Corelli is known to have played in performances of Handel's music.) But in addition to his experience of the works on their home ground, Handel will have partaken of the English enthusiasm for them. Even though it did not impinge on the world of the theatre, the most fashionable centre of professional musicmaking, Corelli's music was more widely performed and accepted among musiclovers in general than that of any other composer. This may perhaps have been because it was comparatively easy for the mixed professional-amateur music societies which proliferated in provincial towns to play these concertos, whose ripieno parts were within the capabilities of many amateur fiddlers. Handel's concertos owed their longevity in part to the same virtue.

It is difficult to know why Handel wrote these concertos. Is it more than coincidence that they have the same opus number as Corelli's famous set? Handel's opus 5 was published in February 1739. Like several of his previous instrumental publications, notably the earlier orchestral concertos, opus 3, it was a bit of a rag-bag, with movements assembled from Chandos Anthems and other works as much as twenty years old. Handel normally wrote his music for performance, not for publication. It is notable that the *Grand Concertos* appeared in print remarkably quickly after their composition; they were on sale by April 1740. (Few modern publishers would undertake to get orchestral parts of 12 concertos printed in six months!) So perhaps Handel noticed that his next publication would be opus 6 and decided to emulate Corelli. This may, however, be wishful thinking by modern scholars, since if that had been Handel's intent, it is odd that the opus number, 'Opera Sexta', did not appear on the title page until the second edition in 1741. The rapid publication does, however, suggest that Handel was aware of the sale potential of his music. Subscriptions for the edition were invited even before the last concerto had been written.

Whatever the potential market on publication, Handel needed the music for his own purposes. After spending most of his life as an operatic composer, he had begun to realise that the form he had almost accidentally discovered, the oratorio, was more congenial to English taste. It was customary for orchestral music to be played between the Acts of orato-

rios. Surviving information is usually too vague to state which particular concerto was played on any specific occasion, but this can often be deduced. Press announcements for Handel's concerts in the 1739 – 40 season mention new concertos on ten occasions. Opus 6 nos 5, 9 and 11 were rewritings of works performed in other contexts during 1739, so may not have been called new. It is likely that the other nine of opus 6 were played during that season.

Numbers 9 and 11 had begun life as an organ concerto (HWV 295 & 296, otherwise known as Organ Concertos 13 and 14 or Set II nos. 1 & 2). Their remodelling was so convincing that until recently it was assumed that they were originally written for opus 6 and only later adapted for organ. No. 9 is, in fact, typical of the way Handel often created new works. It begins with an introductory Largo which was perhaps inspired by the opening movement of the 3rd Suite of Gottlieb Muffat's *Componimenti Musicali*. Then follows an Allegro, whose structure was made tauter than the organ version, with removal of the birdnoises which gave it the title *The Cuckoo and the Nightingale* and a Larghetto, which is also improved. The fourth movement is, surprisingly so late in the work, a fugue, taken from the overture to the as yet unperformed *Imeneo*. The Menuet is from the same source, though transformed by changing the second phrase to the minor – an idea perhaps suggested by the unexpected minor bar that interrupts the main theme of the second movement. The concerto ends with a Gigue that had originally been written for Concerto 2 but which Handel evidently considered quite long enough without it. This sort of complex origin is, however, unusual for opus 6; most of the music is freshly composed.

It was quite normal for composers of the period to recycle their own music. Bach adapted his secular cantatas for church use (a well-known example is the first chorus of the *Christmas Oratorio*, whose opening gesture on the timpani is a relic of the original text ('Tönet, ihr Pauken').) Bach also adapted music by other composers, most notably concertos by Vivaldi; but that was a separate activity and he did not claim they were his works. Handel, however, borrowed without acknowledgement. Often it was just short snatches of other composers' music, and rarely did he incorporate anything unchanged. This practice was known to some during Handel's lifetime. Charles Jennens, an admirer who provided the words for *Saul and Messiah*, was aware that Handel had

quarried ideas from scores of Italian operas which he owned. The English composer William Crotch (1775 – 1847) wrote on his copy of the score of opus 6 above the opening movement: 'The subjects of this movement are from the Opera of *Numitor* by Porta, the 1st opera performed at the Royal Academy and at which Handel presided'. Recent scholarship has revealed the vast extent of such activity, ranging throughout Handel's life. The most likely explanation is that Handel found it difficult to react to a blank sheet of paper: he needed ideas to get his mind working. He was famous as a keyboard improviser. Often the task of an improviser is to show originality, structural control and virtuosity in the treatment of familiar, not original themes. Handel seems to have needed to behave similarly when composing.

Two recent publications lie behind much of the thematic material in opus 6. Muffat's *'Componimenti Musicali'* has already been mentioned. It was published in 1739, though Handel seems to have had independent access to the music in a manuscript copy. Handel used it particularly for his *Ode for St. Cecilia's Day* (written in September 1739), whose Overture became part of Concerto 5. An example of Handel's use of it comes in the second movement of Concerto 1. The opening *Fantasia* from Muffat's 6th Suite in G has an extension to its first theme which Handel used to extend the first theme of that movement (also in G). Handel was more beholden to Domenico Scarlatti. They had met in Italy in their youths: indeed, there seems to have been some sort of competition between them, Scarlatti being found the better harpsichordist while Handel excelled on the organ. The impetus for the borrowings, however, was the publication early in 1739 of thirty of Scarlatti's *Sonatas (Esercizi per gravicembalo)*. The last movement of Handel's Concerto 1, for instance, derives closely from Sonata II.

Even when Handel borrowed more extensively than taking a single idea, his reworking usually makes the music far more interesting. The first movement of No. 3 of Kuhnau's *Frische Klavier-Früchte* is an attractive enough assembly of eight-bar phrases. Handel transforms it by adding another two bars to make a less predictable ten-bar phrase and subtly changes the bass to raise the music to a higher level of interest: indeed, it is a phrase that lingers poignantly in the mind. It is characteristically Handelian in manner; somehow, Handel manages to impose his own personality on

music taken from a variety of sources. Only when we know the source can we recognise that Handel's material is not his own.

In Handel's autograph, these concertos were originally scored for strings and continuo only. He later added wind parts for numbers 1, 2, 6 and part of 5. Amateur orchestras will probably have played them on strings only, but professional orchestras always included oboes and bassoons, and they will have doubled the violin and bass part if there were no instruction otherwise. I suspect that Handel probably used wind in all these concertos, perhaps just giving verbal instructions to a copyist on how to produce the oboe parts. The autograph lacks oboe parts for the first two movements of Concerto 5 because they could be taken direct from the Ode for St Cecilia's Day. On this recording, oboes and bassoon are used just in those four concertos.

## IONA BROWN

Iona Brown is the Artistic Director of two internationally renowned chamber orchestras. In addition to her many concerts and tours with the Academy of St. Martin in the Fields, Miss Brown also directs the Norwegian Chamber Orchestra.

Iona Brown was born in Salisbury into a highly musical family - her brothers and sister are all professional musicians. She studied in Rome, Brussels, Vienna and with Henryk Szeryng in Paris.

In 1974 Iona Brown was appointed Artistic Director of the Academy of St. Martin in the Fields. She has made a glittering series of records with the Academy, both as director and soloist. These include Vivaldi's „The Four Seasons“, the complete Mozart Violin Concertos, Handel's Concerti Grossi, the Beethoven Violin Concerto, Vaughan Williams „Lark Ascending“ and Mozart's „Sinfonia Concertante“ with the viola player Josef Suk.

In addition to the recordings she has made with the Academy, Iona Brown has recorded David Blake's Violin Concerto - a piece written for and dedicated to her. She has also re-

One of the great delights of these works is their unpredictability. The formal structure of most movements avoids anything that might be laid down in a textbook as a standard form, and similarly there is no regular number and order of movements within each concerto. It is, in fact, much better if the listener, at least the first time he plays the recording, does not read the list of movements but lets himself be surprised by the varied sequences of music that he hears. The title 'Grand Concertos' is really a translation of Concerti grossi and refers to the contrast between the concertino, the small group of soloists (2 violins and cello - though not all movements include solos) and the concerto grosso, the larger body of players. But 'grand' in the more general sense of the word (noble, distinguished) is an appropriate description, as is the dialect meaning of 'very good'.

© Clifford Bartlett 1994

corded Bartok's Violin Concerto No 2 with the Philharmonia and Simon Rattle.

In 1981 Iona Brown became Artistic Director of the Norwegian Chamber Orchestra. Since that time she has made many successful tours with them in countries such as Germany, Holland, Spain, Norway, Sweden and the United States and has made numerous tours of the UK including performances at the Henry Wood Promenade Concerts in the Royal Albert Hall.

From 1987 to 1992 she was Music Director of the Los Angeles Chamber Orchestra. Under Iona Brown's direction, they achieved tremendous success, most recently in their Hollywood Bowl debut, giving performances of the Brandenburg Concertos and the Four Seasons to enormous critical acclaim. Also in the USA, Iona Brown has directed concerts by the Detroit, San Francisco, St Louis and National Symphony Orchestras.

In the Queen's 1986 New Year's Honours list Miss Brown was awarded an OBE for services to music. More recently she was honoured by the King of Norway with an award of Knight of the First Class of the Order of Merit, in recognition of her contribution to Norway's musical life.

## JOHN CONSTABLE

John Constable was born in London and studied with Harold Craxton at the Royal Academy of Music.

He has made a great many recital records of songs and chamber music. Recent releases include 'Cabaret Classics' which was awarded the Deutsche Schallplattenkritik Prize, an anthology of English song, discs of chamber music by Britten and Gorecki, songs by Milhaud and a collection of Spanish songs. He accompanies regularly in Europe, Japan and the USA, at the Musikverein Vienna, the Concertgebouw Amsterdam, the Prague Spring Festival, the Ferenc Liszt Academy Budapest, the Metropolitan Museum New York, Carnegie Hall, Suntory Hall Tokyo and the opera houses of Paris, Brussels, Cologne and Geneva. In 1993 he accompanied at the Barbican's Britten and Messiaen festivals, in Madrid,

Brussels, London, Tokyo, Rome and Warsaw and made several recital discs.

As a harpsichordist John Constable has recorded for Argo, Decca, EMI, Philips and Deutsche Grammophon. He has performed and recorded concertos with David Atherton, Sir Colin Davis, Henze, Elgar Howarth, Oliver Knussen and Simon Rattle. He plays in two Philips cycles of Mozart operas conducted by Sir Colin Davis and Sir Neville Marriner and has also recorded with the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Polish Chamber Orchestra and the Concertgebouw Chamber Orchestra.

John Constable has been principal pianist of the London Sinfonietta since its formation and is also principal harpsichordist of the Academy of St. Martin in the Fields. He is a professor at the Royal College of Music, London.

## JONATHAN REES

Jonathan Rees began playing the violin when he was seven years old. He studied at the Yehudi Menuhin School and at the Juilliard School.

In recent years he has established a growing reputation as one of the leading British violinists of his generation with solo appearances at the festivals of Bath, City of London, Brighton, Perth, Salisbury and Cheltenham. He has given recitals at the Wigmore Hall, the South Bank Centre, St. David's Hall in Cardiff and the

Queen's Hall in Edinburgh. As well as being a member of the Academy of St. Martin in the Fields, Jonathan Rees has performed with Bournemouth Sinfonietta, the Guildhall String Ensemble, the Philharmonia and the Royal Philharmonic Orchestra. From 1987 until 1993 he was the Artistic Director of the Scottish Ensemble.

Jonathan Rees has recorded several CDs as soloist/director, including the complete Brandenburg Concertos and the solo concertos of Bach, together with some of the many Vivaldi violin concertos.

## LIONEL HANDY

Lionel Handy has established himself as one of the most versatile cellists of his generation, successfully combining a solo career with chamber music, teaching and orchestral playing, which has taken him on tours throughout the world. He was a scholarship student at the Royal Academy of Music where he won all the prizes for cello and chamber music and was awarded numerous scholarships including post-graduate scholarships to study with Pierre Fournier in Geneva and Janos Starker in Canada.

Lionel Handy has given several solo recitals at the Wigmore Hall and the South Bank Centre,

and he gives regular concerto performances in festivals throughout the UK, his repertoire ranging from Haydn to the present day. He teaches at the Royal Academy of Music, in addition to regular summer schools in Denmark and Greece.

As a chamber musician, he has been invited to broadcast frequently for BBC Radio 3 and he has made numerous commercial recordings including the complete piano trios of Spohr.

Lionel Handy is principal cello with the Academy of St. Martin in the Fields directed by Iona Brown. He plays on a Venetian cello by Montagnana kindly lent by the Poulton family.

## THE ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS

The Academy of St. Martin-in-the-Fields was founded in 1959 by Sir Neville Marriner and a group of London's leading orchestral players. Originally formed as a small conductorless string group, it spearheaded the 1950's Baroque revival.

Since those early days, the Academy has expanded and experimented widely and now divides its time equally between international tours, UK concerts and sessions in the recording studio.

Sir Neville Marriner continues as the orchestra's Artistic and Music Director and as conductor of the symphony orchestra. Iona Brown and Kenneth Sillito are Artistic Directors of the chamber orchestra and Kenneth Sillito also directs the Academy of St. Martin-in-the-Fields Chamber Ensemble. The Academy makes regular visits to USA, France, Germany, Switzerland, Scandinavia and Japan.

Audiences in London have the opportunity to hear the Academy in concerts at the South Bank and Barbican Centres, and the orchestra performs throughout the UK at the major musical centres.

The Academy has a flourishing education programme and players take part in a wide range of educational projects with schools and community groups throughout the U.K. Projects are tailored to suit each group and provide people of all ages and abilities with the opportunity to work with many of the country's finest musicians.

With Britain leading the way in music education projects, the Academy are now involved in developing projects abroad. With over 1000 releases to its credit, ranging from Baroque and Classical masterpieces to the major Romantic and 20th Century works, the Academy remains the most recorded chamber orchestra in the world. It has won many coveted international awards – including 8 Edisons, the Canadian Grand Prix and a multitude of gold discs – thirteen alone for the soundtrack of Milos Forman's film „Amadeus“.

Unlike any other major British orchestra, the Academy receives no direct government subsidy and relies solely on its artistic integrity and commercial initiative for its continued success.

In April 1993 the Academy of St. Martin-in-the-Fields became the first orchestra to be honoured with the Queen's Award for Export Achievement.

## FRANÇAIS

### HAENDEL : 12 GRAND CONCERTOS OPUS 6

Si la plus grande partie de la musique baroque que nous entendons aujourd'hui a été remise au goût du jour après être tombée en disgrâce depuis parfois deux siècles, les Twelve Grand Concertos (titre original) de Haendel sont, eux, régulièrement restés au programme de multiples concerts depuis leur première audition publique en 1740, lors de la saison des concerts de Haendel.

Il les écrivit à l'automne 1739. Haendel avait l'habitude de dater ses compositions et son autographe permit de savoir que le premier Concerto avait été achevé le 29 septembre; la dernière date mentionnée (pour le n° 11) est le 30 octobre; le n° 12 fut composé plus tôt dans le mois. Bien que ce temps de création paraisse très court pour une oeuvre d'une telle importance (indépendamment de sa qualité), il semble que cette rapidité soit bel et bien en accord avec le personnage de Haendel. C'est à la fin de l'été et à l'automne que ce dernier se consacrait généralement à l'écriture des pièces dont il aurait besoin pendant la saison à venir; trois à quatre semaines lui suffisaient alors pour composer un opéra ou un oratorio. Deux ans plus tard, il n'aurait d'ailleurs besoin que de vingt-quatre jours pour Le Messie.

Si nous nous référons à Bach et Vivaldi, les oeuvres appelées „concertos“ se divisent en trois mouvements. C'est là le modèle dit vénitien adopté par Vivaldi, qui comprend deux mouvements rapides de forme ritornello, séparés par un mouvement central à la fois plus simple et plus lyrique. Bach découvrit cette forme en 1713-14, lorsqu'il aida l'un de ses proches, Johann Gottfried Walther, à transcrire Vivaldi et d'autres concertos pour le prince Johann Ernst de Weimar. Il devait reprendre ce schéma pour presque tous ses concertos (l'exception la plus notable étant le premier des Concertos brandebourgeois). Haendel s'était également rendu à Venise quelques années auparavant; c'est même dans cette ville que son opéra Agrippina fut joué pour la première fois le 26 décembre 1709. Peu après, il écrivit sa Sonate a 5 en si bémol qui s'avéra un véritable concerto vénitien pour violon. Il était cependant resté plus longtemps à Rome qu'à Venise et il opta fi-

nalement pour la forme en vigueur dans la capitale italienne.

Le compositeur instrumental le plus renommé de Rome avait nom Corelli. Ses Concerti Grossi opus 6 ne furent publiés que juste après sa mort, en janvier 1713, cinq ans après que Haendel eut quitté Rome. Il est cependant probable que ce dernier eut l'occasion d'entendre quelques-uns des concertos de Corelli; peut-être même les joua-t-il sous la direction de leur créateur pendant son séjour italien (Corelli joua également des pièces de Haendel lors de certains concerts). Outre l'intérêt que présentaient pour lui les ouvrages de Corelli dans leur propre pays, Haendel aura certainement contribué à l'engouement des Anglais pour elles. Si l'oeuvre du compositeur romain n'empiétait pas sur le monde du théâtre, alors considéré comme le centre de musique professionnelle par excellence, elle était cependant davantage jouée et acceptée parmi les amateurs de musique en général que celle de n'importe quel autre compositeur. Cette popularité trouve peut-être son origine dans le fait que sa musique était assez facilement déchiffrable pour les sociétés musicales composées à la fois de professionnels et d'amateurs qui, à l'époque, proliféraient dans les villes de province. Ainsi les parties en ripieno de ces concertos étaient-elles à la portée de maints violonistes dilettantes. Les concertos de Haendel doivent leur passage à la postérité en partie aux mêmes propriétés.

Il est difficile de connaître les raisons qui poussèrent Haendel à écrire ces concertos. Devons-nous voir plus qu'une simple coïncidence dans le même numéro d'opus que la célèbre série de Corelli? L'opus 5 de Haendel fut publié en février 1739. A l'instar de plusieurs de ses publications instrumentales précédentes, en particulier les concertos précoces pour orchestre, opus 3, l'opus 5 se révèle quelque peu hétéroclite, avec des mouvements empruntés aux Chandos Anthems et à d'autres ouvrages composés parfois vingt ans auparavant. Haendel écrivait généralement sa musique en premier lieu pour l'entendre jouer et non pour la voir publiée. Il est notable que les Grand Concertos ont été imprimés si rapidement après leur composition: ils furent mis en vente dès avril 1740. (Peu d'éditeurs commanderaient aujourd'hui les parties orchestrales de douze concertos im-

primés en l'espace de six mois!) Peut-être Haendel remarqua-t-il alors que sa prochaine publication serait l'opus 6 et décida-t-il de concurrencer Corelli. C'est là en tout cas la version que les érudits aimeraient aujourd'hui voir accréditée même si, en admettant que ce fût véritablement l'intention de Haendel, il est étrange que le numéro d'opus, „Opera Sexta“, n'apparût sur la page de couverture qu'à la seconde édition, en 1741. La rapidité avec laquelle l'opus fut publié suppose cependant que Haendel était parfaitement conscient du potentiel de vente de sa musique. Des souscriptions à l'édition furent enregistrées avant même que le dernier concerto ne soit écrit.

Quel qu'ait été le marché potentiel de ses publications, Haendel avait également besoin de sa musique pour lui-même. Après avoir passé une partie de sa vie à composer des opéras, il avait entrevu que la forme qu'il avait presque découverte par hasard, l'oratorio, était au goût des Anglais. Il était alors d'usage que de la musique orchestrale soit jouée entre les Actes des oratorios. L'information qui nous est parvenue est en général trop vague pour savoir quel concerto fut joué à quelle occasion mais il est souvent possible de le déduire. La presse qui, en 1739-40, annonça la saison de concerts de Haendel mentionna les nouveaux concertos à dix reprises. Les numéros 5, 9 et 11 de l'opus 6 étaient une reprise d'œuvres déjà jouées en d'autres circonstances au cours de l'année 1739 et ne peuvent donc avoir été considérés comme „nouveaux“. Il est, par contre, probable que les neuf autres numéros de l'opus 6 furent présentés pendant cette saison.

A l'origine, les numéros 9 et 11 étaient des concertos pour orgue (HWV 295 & 296, connus également sous les noms de concertos pour orgues numéro 13 et 14 ou Set II, numéros 1 & 2). Leur remaniement était cependant si convaincant que ce n'est que récemment que des spécialistes supposèrent qu'ils avaient initialement été écrits pour l'opus 6 et par la suite adaptés pour l'orgue. En fait, le numéro 9 se révèle caractéristique de la manière dont Haendel créait de nouvelles pièces. Il commence par un Largo d'introduction qui fut peut-être inspiré par le mouvement d'ouverture de la troisième suite du *Componimenti Musicali* de Gottlieb Muffat. Suivent un Allegro dont la structure fut rigidifiée par rapport à la version pour orgue, notamment en supprimant les bruits d'oiseaux (qui lui avaient donné le titre „Le cou-cou et le rossignol“) et

un Larghetto qui fut également retravaillé. Le quatrième mouvement, qui débute étonnamment tard, est une fugue, empruntée à l'ouverture de *Imeneo*, œuvre restée inachevée. Le Menuet a la même origine, malgré le passage de la seconde phrase au ton mineur - une idée peut-être suggérée par la mesure mineure inattendue qui interrompt le thème principal du second mouvement. Le concerto s'achève sur une Gigue, initialement écrite pour le Concerto 2 qui, manifestement, en fut privé pendant longtemps. Ce type d'origine complexe est cependant exceptionnel pour l'opus 6; la plus grande partie de la musique est en effet inédite.

A l'époque, il était très courant que les compositeurs adaptent leur propre musique. Ainsi Bach retravailla-t-il ses cantates profanes pour qu'elles puissent être jouées à l'église (l'un des exemples les plus connus est le premier chœur de l'Oratorio de Noël, dans lequel le geste d'ouverture sur les timbales est en fait un vestige du texte original „Tönet, ihr Pauken“). Bach reprit également la musique d'autres compositeurs, en particulier des concertos de Vivaldi; pour lui, il s'agissait cependant d'une tâche bien distincte de son métier de compositeur et il ne s'approprija jamais les œuvres en question. Haendel, par contre, emprunta sans le reconnaître. Ses ouvrages renferment souvent des fragments de la musique d'autres compositeurs, de courts mouvements qu'il reprenait rarement tels qu'ils avaient été écrits. De son vivant déjà, cette pratique fut percée à jour par un certain nombre de personnes. Ainsi, Charles Jennens, l'admirateur qui fournit les paroles de Saül et Le Messie, savait que Haendel avait fait siennes des idées tirées de livrets d'opéras italiens dont il était en possession. Le compositeur anglais William Crotch (1775-1847) écrivit sur sa copie de l'orchestration de l'opus 6, au-dessus du mouvement d'ouverture : „Les thèmes de ce mouvement sont ceux de l'opéra de Numitor de Porta, le premier opéra joué à la Royal Academy et auquel présida Haendel.“ Des études récentes ont révélé la portée de ces pratiques et montré que Haendel y eut recours pendant toute sa vie. L'explication la plus probable est celle qui prétend que le compositeur était frappé d'impuissance face à une feuille blanche; il lui fallait des idées pour amener son esprit à travailler. Ses talents d'improvisateur au clavier étaient indéniables. Les improvisateurs sont réputés pour faire preuve d'originalité, de contrôle structurel et de virtuosité dans l'adaptation de thèmes familiers

non originaux. Il semble que Haendel ait fait montre du même type de comportement lorsqu'il composait.

Le matériel thématique de l'opus 6 renferme deux publications datant de cette même époque. Les *Componimenti Musicali* ont déjà été mentionnés. L'oeuvre fut publiée en 1739 mais les spécialistes s'accordent à reconnaître que Haendel eut librement accès à la musique grâce à une copie manuscrite. Il en reprit surtout des fragments pour son Ode à sainte Cécile (écrite en septembre 1739), dont l'ouverture devait devenir une partie du Concerto 5. La manière dont Haendel incorpora le mouvement à son oeuvre apparaît dans le second mouvement du Concerto 1. La Fantaisie d'ouverture de la sixième suite en sol de Muffat se prolonge par son premier thème, lequel est repris par Haendel pour continuer le premier thème de ce mouvement (également en sol). Haendel était surtout redevable à Domenico Scarlatti. Les deux hommes s'étaient rencontrés en Italie dans leur jeunesse; il semble qu'une certaine concurrence les ait liés: Scarlatti passait pour le meilleur claveciniste tandis que la réputation de Haendel était surtout à l'orgue. Les trente sonates de Scarlatti (*Essercizi per gravicembalo*), publiées au début de l'année 1739, firent l'objet du premier emprunt. Ainsi le dernier mouvement du Concerto 1 de Haendel est-il par exemple une reprise assez fidèle de la Sonata II.

Même lorsque Haendel faisait plus qu'emprunter une simple idée, son remaniement du fragment rendait généralement la musique beaucoup plus intéressante qu'elle ne l'était auparavant. Le premier mouvement du numéro 3 de *Frische Clavier-Früchte* de Kuhnau se compose d'un bel arrangement de phrases de huit mesures. Haendel le transforma en lui ajoutant deux autres mesures pour en faire, donc, une phrase de dix mesures, moins prévisible, et modifia subtilement la basse afin de rendre la musique plus émouvante. Il faut reconnaître que la phrase cause effectivement une émotion très vive. L'une des particularités de Haendel réside dans le fait que, d'une manière ou d'une autre et quelles que soient ses sources, il est toujours parvenu à imposer sa propre personnalité à la musique. Ce n'est que lorsque nous savons de quelle source le com-

positeur s'est inspiré que nous pouvons reconnaître que le matériel utilisé n'est pas le sien.

L'autographe de Haendel a permis de savoir que ces concertos étaient à l'origine pour cordes et basse continue seulement. Plus tard, il ajouta des parties pour instruments à vent aux numéros 1, 2, 6 et partiellement au 5. Les orchestres d'amateurs auront probablement joué ces concertos sur cordes seulement mais les orchestres professionnels ont toujours intégré des hautbois et des bassons et auront doublé la partie violon et basse, sauf indication contraire. Je pense que Haendel avait recours aux instruments à vent pour tous ces concertos, peut-être uniquement en donnant des instructions verbales à un copiste sur la manière de produire les parties pour hautbois. L'autographe ne mentionne pas les parties pour hautbois dans les deux premiers mouvements du Concerto 5 parce qu'ils pouvaient être directement repris de l'Ode à sainte Cécile. Dans cet enregistrement, les hautbois et le basson ne résonnent que dans ces quatre concertos.

L'imprévisibilité constitue l'un des éléments les plus délicieux de ces oeuvres. La structure formelle de la plupart des mouvements évite tout ce qui, dans un manuel, pourrait être présenté comme forme standard et, de la même manière, il n'existe aucun nombre ou ordre régulier de mouvements au sein de ces concertos. L'auditeur aura beaucoup de plaisir à se laisser surprendre par la variété des séquences musicales sans avoir lu la liste de mouvements, du moins la première fois qu'il entendra cet enregistrement. Le titre „Grand Concertos“ est une traduction littérale de *Concerti grossi* et fait référence au contraste entre le concertino qui ne comprend qu'un petit groupe de solistes (deux violons et un violoncelle - même si tous les mouvements n'incluent pas systématiquement de solo) et le concerto grosso qui réclame un corps beaucoup plus important de musiciens. Cependant, pris dans un sens plus général, le terme de „grand“ s'applique également à quelque chose de noble et distingué et, par extension, à une oeuvre pouvant être qualifiée de grandiose.

Clifford Bartlett 1994 Traduction français: Florence Papillon



## IONA BROWN

Iona Brown est directrice artistique de deux orchestres de chambre de renommée mondiale. Outre ses nombreux concerts et tournées avec l'Academy of St. Martin in the Fields, Miss Brown dirige également l'orchestre de chambre de Norvège. Iona Brown est née à Salisbury dans une famille très musicienne; ses frères et soeur sont tous musiciens professionnels. Elle a fait ses études à Rome, Bruxelles, Vienne et a été l'élève de Henryk Szeryng à Paris.

Iona Brown est nommée directrice artistique de l'Academy of St. Martin in the Fields en 1974. Elle compte à son actif une extraordinaire série d'enregistrements avec l'Academy, à la fois comme directrice et comme soliste. Citons entre autres „Les Quatre Saisons“ de Vivaldi, l'intégralité des concertos pour violon de Mozart, les Concerti Grossi de Haendel, le concerto pour violon de Beethoven, „Lark Ascending“ de Vaughan Williams et la „Symphonie concertante“ de Mozart avec l'alto Josef Suk.

En plus des oeuvres citées précédemment, elle a également enregistré le Concerto pour violon de David Blake, un ouvrage écrit pour elle et qui lui a été dédié. Mentionnons encore l'enregistrement du Concerto pour vio-

lon N° 2 de Bartok avec l'orchestre philharmonique sous la direction de Simon Rattle. En 1981, Iona Brown devient directrice artistique de l'Orchestre de chambre de Norvège. De nombreuses tournées avec ce dernier la conduisent tour à tour en Allemagne, Hollande, Espagne, Norvège, Suède et aux Etats-Unis où elle remporte de nombreux succès. Elle se rend également à de multiples reprises au Royaume Uni où elle se produit, entre autres, dans le cadre des concerts Pro-menade Henry Wood au Royal Albert Hall.

De 1987 à 1992, Iona Brown est directrice musicale de l'Orchestre de chambre de Los Angeles. Sous sa direction, l'orchestre remporte d'éclatants succès, le plus récent lors de ses débuts au Hollywood Bowl. L'exécution d'oeuvres telles que les Concertos brandebourgeois et les Quatre Saisons fait par exemple l'objet de critiques enthousiastes. Aux Etats-Unis également, Iona Brown a dirigé des concerts donnés par les orchestres symphoniques nationaux de Detroit, San Francisco et St Louis. Dans la liste d'honneurs 1986 de la Reine, Miss Brown a reçu l'„Order of the British Empire“ pour les services qu'elle a rendus à la musique. Plus récemment, elle a été décorée de la distinction de Chevalier de Première Classe de l'Ordre du Mérite par le roi de Norvège, en reconnaissance de sa contribution à la vie musicale norvégienne.

## JOHN CONSTABLE

John Constable est né à Londres et a été l'élève de Harold Craxton à la Royal Academy of Music.

Il a enregistré un nombre très important de récitals de chants et musique de chambre. Les publications les plus récentes comprennent entre autres „Cabaret Classics“, récompensé par le prix de la critique du disque allemand, une anthologie de chansons anglaises, des disques de musique de chambre par Britten et Gorecki, des mélodies de Milhaud ainsi qu'un recueil de chansons espagnoles. Il accompagne régulièrement en Europe, au Japon et aux Etats-Unis, au Musikverein de Vienne et au Concertgebouw d'Amsterdam, au Festival du Printemps de Prague, à l'Academy Ferenc Liszt de Budapest, au Metropolitan Museum de New York, au Carnegie Hall, au Suntory Hall de Tokyo et dans les opéras de Paris, Bruxelles, Cologne et Genève. En 1993,

il a accompagné aux festivals Britten et Messiaen de Barbican, à Madrid, Bruxelles, Londres, Tokyo, Rome et Varsovie et enregistré plusieurs disques de récitals.

John Constable, claveciniste, a enregistré pour le compte d'Argo, Decca, EMI, Philips et Deutsche Grammophon. Il a joué en concert et enregistré des concertos dirigés par David Atherton, Sir Colin Davis, Henze, Elgar Howarth, Oliver Knussen et Simon Rattle. Il joue dans deux cycles d'opéras de Mozart sous la direction de Sir Colin Davis et Sir Neville Martin (Philips) et a également enregistré avec l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, l'Orchestre de chambre de Pologne et l'orchestre de chambre Concertgebouw.

John Constable est premier piano du London Sinfonietta depuis sa formation et est également premier clavecin de l'Academy of St. Martin in the Fields. Il enseigne au Royal College of Music de Londres.

## JONATHAN REES

Jonathan Rees joue du violon depuis l'âge de sept ans. Il a fait ses études à la Yehudi Menuhin School et à la Julliard School. Ces dernières années l'ont vu se hausser au rang de l'un des violonistes britanniques les plus réputés de sa génération; ses performances solo aux festivals de Bath, City of London, Brighton, Perth, Salisbury et Cheltenham ont été particulièrement remarquées. Il a donné des récitals au Wigmore Hall, South Bank Centre, St. David's Hall de Cardiff et au Queen's Hall

d'Edinbourg. Jonathan Rees est membre de l'Academy of St. Martin in the Fields mais joue également avec le Bournemouth Sinfonietta, le Guildhall String Ensemble, le Philharmonia et le Royal Philharmonic Orchestra. Il a été directeur artistique du Scottish Ensemble de 1987 à 1993.

Jonathan Rees a enregistré plusieurs CD comme soliste/directeur, parmi lesquels l'intégrale des concertos brandebourgeois et des concertos solo de Bach et quelques-uns des nombreux concertos pour violon de Vivaldi.

## LIONEL HANDY

Lionel Handy s'est forgé la réputation de l'un des violoncellistes les plus polyvalents de sa génération. Il a su mener de front une carrière de soliste et des concerts de musique de chambre sans renoncer à sa vocation d'enseignant ou de membre d'un d'orchestre, autant d'activités qui l'ont amené à se produire dans le monde entier. Etudiant boursier à la Royal Academy of Music, il y a remporté tous les prix pour violoncelle et musique de chambre et s'est vu octroyer de nombreuses bourses, dont l'une lui permettant de poursuivre des études supérieures auprès de Pierre Fournier à Genève et Janos Starker au Canada. Lionel Handy a donné plusieurs récitals solo au Wigmore Hall et au South Bank Centre. Il est régulièrement invité aux festivals de tout le Royaume Uni où son interprétation de concertos est toujours très applaudie; son répertoire s'étend de Haydn aux contemporains. Il enseigne à la Royal Academy of Music et donne chaque été

des cours de vacances au Danemark et en Grèce. En tant que musicien de chambre, il a fréquemment été radiodiffusé par BBC Radio 3 et a procédé à l'enregistrement commercial de nombreuses oeuvres, parmi lesquelles l'intégrale des trios pour piano de Spohr. Lionel Handy est premier violoncelle de l'Academy of St. Martin in the Fields, dirigée par Lorna Brown. Il joue sur un violoncelle vénitien de Montagnana, aimablement prêté par la famille Poulton.

Contrairement à beaucoup d'autres grands orchestres britanniques, l'Academy ne bénéficie d'aucune subvention directe de la part du gouvernement et ne doit ses succès qu'à sa seule intégrité artistique et à son initiative commerciale.

En avril 1993, l'Academy of St. Martin-in-the-Fields a été le premier orchestre à être gratifié de la Distinction de la Reine pour ses excellentes performances à l'étranger.

## ESPAÑOL

### G.F. HÄNDEL: 12 GRAND CONCERTOS, OPUS 6

La mayor parte de la música orquestal del Barroco que conocemos ha revivido después de un período de olvido que, a menudo, duró hasta dos siglos. Sin embargo, los Twelve Grand Concertos (es éste su título original) de Händel han permanecido como parte del repertorio estándar de conciertos desde que fueron interpretados por primera vez, en la temporada de conciertos de Händel en 1740.

Los escribió en el otoño de 1739. Händel solía fechar sus composiciones y, por su autó-grafo, podemos ver que el primer Concerto fue terminado el 29 de septiembre; la última fecha (corresponde al núm. 11) es el 30 de octubre. El número 12 fue compuesto algunos días antes, ese mismo mes. Podría pensarse que el plazo es muy corto, de cara a tanta música (sea cual fuere su calidad), pero corresponde al proceder habitual de Händel. En general, a finales del verano y en el otoño se dedicaba a escribir el material que necesitaría para la temporada siguiente; para escribir una ópera o un oratorio precisaba tres o cuatro semanas; dos años más tarde compuso el Mesías en 24 días.

Debido a la popularidad de Bach y Vivaldi, esperamos que las obras denominadas 'concertos' tengan tres movimientos. Era ese el motivo tradicional veneciano, tal como lo practicaba Vivaldi, con dos rápidos movimientos en forma de ritornello, separados entre sí por un movimiento central más sencillo y más lírico. Bach conoció esta forma cuando en 1713/14 ayudó a su pariente, Johann Gottfried Walther a transcribir conciertos de Vivaldi, y también otros conciertos, para el Príncipe Johann Ernst de Weimar, utilizándola luego en casi todos sus conciertos (la excepción más conocida es el primer concierto de Brandenburgo). Händel había estado en Venecia personalmente unos años antes; su ópera Agrippina se estrenó allí el 26 de diciembre de 1709. Poco después escribió su Sonata a 5 en si menor que es, prácticamente, un concierto veneciano para violín. Pero había permanecido más tiempo en Roma que en Venecia, y por eso adoptó la forma que allí prevalecía era la forma que prevalecía allí la que adoptó.

El principal compositor instrumental de Roma era Corelli. Sus Concerti grossi opus 6 sólo fueron publicados poco después de su muerte en enero de 1713, cinco años después de que Händel había salido de Roma. Pero debió haber escuchado algunos de ellos, o tal vez incluso los habría tocado bajo la dirección de Corelli, durante su permanencia en dicha ciudad. (Se sabe que Corelli tocó en algunas presentaciones de música de Händel). Pero, además de su experiencia en esas obras, en su país de origen, Händel habría compartido también el entusiasmo demostrado por el público inglés en ellas. Aunque la música de Corelli no influyó en el más moderno centro de la interpretación musical profesional de aquel entonces, el mundo del teatro, fue más interpretada que la de otros compositores de la época, y fue muy apreciada por los melómanos, en general. Ello se debió tal vez a que, para las sociedades musicales compuestas por músicos profesionales y músicos aficionados, que proliferaban en las ciudades provinciales era relativamente más fácil interpretar estos conciertos, cuyas voces en ripieno eran adecuadas para las capacidades de muchos violinistas aficionados. En parte, la longevidad de los conciertos de Händel se debe a ese mismo hecho.

Difícil es saber por qué Händel compuso estos conciertos. ¿Será más que coincidencia que lleven el mismo número de opus que el famoso conjunto de Corelli? El opus 5 de Händel fue publicado en febrero de 1739. Al igual que varias de sus anteriores publicaciones instrumentales, sobre todo los primeros conciertos para orquesta, opus 3, era una mezcla, con movimientos recopilados de himnos de Chandos y otras obras, de casi veinte años de antigüedad. Normalmente, Händel solía componer su música para que fuera interpretada, y no para publicarla. Es notable que los Grand Concertos fueron impresos poco después de haber sido compuestos; ya en abril de 1740 fueron dados a la venta. (Muy pocos publicistas modernos se empeñarían en imprimir partes orquestales de 12 conciertos dentro de un plazo de seis meses). Puede ser que Händel haya notado que su próxima publicación sería el opus 6 y por eso decidió emular a Corelli. Lo anterior, sin embargo, pueden ser conjeturas hechas por modernos

musicólogos pues, si ello hubiera sido la intención de Händel, es raro que el número de opus, 'Opera Sexta' no haya aparecido en la página titular hasta la segunda edición, hecha en 1741. Sin embargo, esta rápida publicación parece sugerir que Händel era consciente del potencial de ventas de su música. Los pedidos para la edición habían sido ofrecidos antes de que el último concierto hubiera sido terminado.

Mas sea cual fuere el potencial existente en el mercado, Händel necesitaba la música para sus propios fines. Después de pasar la mayor parte de su vida como compositor de óperas, había comenzado a darse cuenta que la forma que casi accidentalmente había descubierto, es decir, el oratorio, era más agradable al gusto inglés. Era habitual la interpretación de música orquestal entre los actos de los oratorios. La información todavía existente hoy día es demasiado vaga como para poder determinar cuál concierto habría sido interpretado en una determinada ocasión aunque, a menudo, ello puede deducirse. Los anuncios hechos en la prensa para los conciertos en la temporada de 1739-40 mencionan nuevos conciertos en 10 ocasiones. Los conciertos número 5, 9 y 11 del opus 6 eran nuevas versiones de obras interpretadas en otras ocasiones en 1739, así que ninguno de ellos puede denominarse como nuevo. Es posible que los otros nueve del opus 6 hayan sido interpretados durante esa temporada.

Los conciertos número 9 y 11 habían sido originalmente conciertos para órgano (HWV 295 & 296, conocidos también como conciertos para órgano 13 y 14 o composición II, números 1 & 2). Su arreglo fue tan convincente que, hasta hace poco tiempo, se pensaba que originalmente habían sido escritos para el opus 6 y sólo más tarde habían sido adaptados para órgano. De hecho, el número 9 es un ejemplo típico de la forma en que Händel solía crear nuevas obras. Comienza con Largo introductorio, tal vez inspirado en el movimiento inicial de la 3ª Suite del Componimenti Musicali de Gottlieb Muffat. Sigue luego un Allegro cuya estructura habría sido más suave que la de la versión para órgano, al retirar los sonidos similares a los de los pájaros, que le habrían merecido el título El cuco y el ruiseñor y un larghetto, también mejorado. El cuarto movimiento es una fuga, sorprendentemente muy tardía en la obra, tomada de la obertura al Imeneo, todavía no interpretado. El menuet es del mismo origen, aunque transformado al cambiar la segunda frase a tonalidad menor,

una idea tal vez sugerida por el inesperado compás en tonalidad menor que interrumpe el tema principal del segundo movimiento. El concierto con una Gigue tal vez escrita originalmente para el concierto número 2 que, evidentemente, Händel habría considerado como demasiado largo, incluso sin ella. Sin embargo, este tipo de origen complejo es inusual para el opus 6; la mayor parte de la música fue compuesta especialmente para la obra. Para los compositores de la época, era muy normal hacer nuevos arreglos de su propia música. Bach adaptó sus cantatas seculares para uso eclesiástico (un ejemplo muy conocido es el primer coro del Oratorio de Navidad, cuyo motivo inicial es un vestigio del texto original ('Tönet, ihr Pauken')). Bach adaptó también música de otros compositores, especialmente de conciertos de Vivaldi; pero esa era una actividad separada y nunca alegó que fueran sus propias obras. Händel, sin embargo, prestaba sin reconocerlo. A menudo eran sólo breves pasajes tomados de la música de otros compositores y casi nunca incorporó algo que no hubiera modificado. Tales procedimientos eran ya sabidos por algunas personas ya durante la vida de Händel. Charles Jennens, un admirador que suministró el texto para el Saúl y El Mesías sabía a ciencia cierta que Händel había sacado ideas de partituras de óperas italianas que él poseía. El compositor inglés William Crotch (1775 –1847) escribió en su ejemplar de la partitura del opus 6, arriba del movimiento inicial: „Los temas de este movimiento pertenecen a la ópera „Numitor“ de Porta, la primera ópera dirigida por Händel.“ Estudios recientes han revelado el vasto alcance de tal actividad, que se prolongó durante toda la vida de Händel. La explicación más probable es que habría sido difícil para Händel reaccionar ante una hoja de papel en blanco, y por tanto necesitaba ideas para poder lograr que su mente funcionara. Era famoso por su habilidad para improvisar en el teclado. A menudo, la tarea de un improvisador consiste en demostrar originalidad, control de estructuras y virtuosidad al manejar temas conocidos, mas no originales. Parecería que Händel habría tenido que recurrir a un comportamiento similar al componer.

Dos publicaciones recientes parecen ser considerablemente anteriores al material temático del opus 6. Ya se han mencionado los Componimenti Musicali de Muffat, obra publicada en 1739 aunque parecería que Händel habría tenido acceso a la música en una copia del

manuscrito. Händel la utilizó especialmente para su Oda para el día de Santa Cecilia (compuesta en septiembre de 1739), cuya obertura se tornó parte del concierto número 5. Un ejemplo de la forma de empleo de Händel se aprecia en el segundo movimiento del concierto núm.1. La Fantasie inicial de la 6ª Suite de Muffat en sol presenta una ampliación de su primer tema, que Händel utilizó también para ampliar el primer tema de dicho movimiento (también en sol mayor). Händel parecía estar más vinculado a Domenico Scarlatti. Se habían conocido en Italia, en su juventud. En efecto, parece que hubo alguna clase de competencia entre ellos. Scarlatti lo habría superado como harpsicordista, en tanto que Händel era mejor en el órgano. El impulso que originó los préstamos, sin embargo, fue la publicación hecha de treinta sonatas de Scarlatti a principios de 1739 (Essercizi per gravicembalo). El último movimiento del concierto núm.1 de Händel, por ejemplo, se deriva obviamente de la Sonata II.

Pero aunque Händel hubiera adoptado más que una simple idea, usualmente su arreglo hace la música mucho más interesante. El primer movimiento del núm.3 de la obra Frische Klavier-Früchte de Kuhnau es un conjunto sumamente atractivo de frases de ocho compases. Händel la transforma agregándole otros dos compases para lograr una frase menos predecible, de diez compases, y sutilmente cambia el bajo para hacer la música mucho más interesante. En efecto, es una frase que permanece grabada en la mente. Esto es típico del carácter de Händel que, de una forma u otra, logra imponer su propia personalidad a la música que ha tomado de diversas fuentes. Sólo si conocemos la fuente podemos reconocer que el material de Händel no es propio.

Según anotaciones hechas por el mismo Händel, originalmente la partitura de estos conciertos era para instrumentos de cuerda y bajo continuo, únicamente. Más tarde agregó algunos pasajes para instrumentos de viento

en los conciertos número 1, 2, 6 y parte del 5. Es probable que las orquestas compuestas por aficionados los hayan interpretado sólo con instrumentos de cuerda; no obstante, a menos que se indicara lo contrario, las orquestas profesionales utilizaban siempre oboes y fagots, seguramente para reforzar los violines y los bajos. Yo supongo que Händel probablemente empleó instrumentos de viento en todos los conciertos, tal vez dando instrucciones verbales a un copista acerca de la forma de arreglar las notas del oboe. El manuscrito carece de partes de oboe para los dos primeros movimientos del concierto número 5 dado que podrían tomarse directamente de la Oda para el Día de Santa Cecilia. En esta grabación se han empleado oboes y fagot únicamente en esos cuatro conciertos.

Uno de los encantos de estas obras consiste en su carácter caprichoso e impredecible. La estructura formal de la mayoría de los movimientos evita cualquier cosa que pueda documentarse en un libro de texto como forma estándar; tampoco hay una numeración uniforme ni secuencia de los movimientos dentro de cada concierto. De hecho es mucho mejor si el oyente, por lo menos la primera vez que desee escuchar la grabación, no lee la lista de los movimientos sino que deja que le sorprendan las variadas secuencias de la música que escucha.

El título „Grand Concertos“ es, en realidad, una traducción directa de Concerti Grossi y se refiere a la diferencia entre el concertino, un pequeño grupo de solistas (2 violines y violonchelo, aunque no todos los movimientos incluyen solos) y el concerto grosso, es decir el conjunto más grande de músicos. Pero aquí ‘grand’, en un sentido más general de la palabra (noble, distinguido) constituye una descripción adecuada, dado que en el lenguaje coloquial inglés esta designación significa ‘muy bueno’.

Clifford Bartlett, 1994 Traducción al español:  
Marta de Hernández

## IONA BROWN

Iona Brown es Directora Artística de dos orquestas de música de cámara de renombre internacional. Además de los muchos conciertos y giras que efectúa con la Academy of St. Martin in the Fields, dirige la Orquesta de Cámara de Noruega.

Nació en el seno de una familia muy musical de Salisbury: sus hermanos y su hermana también son músicos profesionales. Estudió en Roma, Bruselas y Viena, y también en París con Henryk Szeryng.

En 1974 Iona Brown fue nombrada Directora Artística de la 'Academy of St. Martin in the Fields'. Ha efectuado una brillante serie de grabaciones con la Academia, como su directora y como solista. Entre ellas se cuentan „Las cuatro estaciones“ de Vivaldi, todos los conciertos para violín de Mozart, los Concerti Grossi de Händel, el concierto para violín de Beethoven, la obra „Lark Ascending“ de Vaughan Williams, y la „Sinfonía Concertante“ de Mozart, con el violista Josef Suk.

Además de las grabaciones efectuadas con la Academia, Iona Brown ha grabado el concierto para violín de David Blake, pieza escrita y dedicada especialmente para ella. También ha grabado el concierto número 2 de Bartok con la Philharmonia y Simon Ratte.

En 1981 Iona Brown fue nombrada Directora Artística de la Orquesta de Cámara de Noruega. Desde entonces ha efectuado numerosas y exitosas giras de conciertos con dicha orquesta, presentándose en países tales como Alemania, Holanda, España, Noruega, Suecia y los Estados Unidos. También ha hecho numerosas giras en el Reino Unido, incluyendo presentaciones en los 'Henry Wood Promenade Concerts' en el Royal Albert Hall.

Entre 1987 y 1992 ocupó el cargo de Directora Musical de la Orquesta de Cámara de Los Ángeles que, bajo la dirección de Iona Brown obtuvo sobresalientes éxitos; entre los más recientes cabe mencionar su presentación inicial en el Hollywood Bowl, con interpretaciones de los Conciertos de Brandenburgo y las Cuatro Estaciones, que merecieron magníficos elogios de los críticos. También en los EE.UU. Iona Brown ha dirigido conciertos de las orquestas sinfónicas de Detroit, San Francisco y St. Louis.

En 1986, Iona Brown fue galardonada por la Reina en la lista de honor de Año Nuevo, recibiendo el premio OBE por los servicios prestados a la música. Recientemente, el Rey Harald de Noruega le concedió el título de Caballero de la Orden del Mérito en reconocimiento a su contribución a la vida musical de Noruega.

## JOHN CONSTABLE

John Constable nació en Londres y estudió con Harold Craxton en la Royal Academy of Music.

Ha hecho muchísimas grabaciones de recitales de canto y de música de cámara. Entre las obras más recientes se cuenta 'Cabaret Classics' que obtuvo el premio de la Deutsche Schallplattenkritik, una antología de la canción inglesa, discos de música de cámara de Britten y Gorecki, canciones de Milhaud y una recopilación de canciones españolas. Acompaña periódicamente en Europa, Japón y los Estados Unidos, en el Musikverein de Viena, el Concertgebouw de Amsterdam, el Festival de la Música de Praga, el Metropolitan Museum de Nueva York, el Carnegie Hall, el Satory Hall de Tokio y los teatros de la ópera de París, Bruselas, Colonia y Ginebra. En 1993 se presentó como acompañante en los festivales mesiánicos y de Britten de Barbican, en Ma-

drid, Bruselas, Londres, Tokio, Roma y Varsovia e igualmente hizo varias grabaciones de recitales de canto.

Como clavicembalista John Constable ha hecho grabaciones para Argo, Decca, EMI, Philips y Deutsche Grammophon. Ha interpretado y grabado conciertos con David Atherton, Sir Colin Davis, Henze, Edgar Howarth, Oliver Knussen y Simon Rattle. Ha tocado en dos ciclos de óperas de Mozart, grabados bajo sello Philips, bajo la dirección de Sir Colin Davis y Sir Neville Marriner y asimismo ha hecho grabaciones con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, la Orquesta de Cámara de Polonia y la Orquesta de Cámara del Concertgebouw.

John Constable ha sido primer pianista de la 'London Sinfonietta' desde su fundación y también es primer clavicembalista de la 'Academy of St. Martin in the Fields'. Es catedrático del Royal College of Music de Londres.

## JONATHAN REES

Jonathan Rees comenzó a tocar el violín a la edad de siete años. Estudio en la 'Yehudi Menuhin School' y en la 'Julliard School'.

En los últimos años ha adquirido magnífico renombre como uno de los primeros violinistas ingleses de su generación, habiéndose presentado como solista en festivales celebrados en Bath, Londres, Brighton, Perth, Salisbury y Cheltenham. También ha dado conciertos en Wigmore Hall, el South Bank Centre, el St. David's Hall en Cardiff y el Queen's

Hall de Edimburgo. Además de su trabajo con la 'Academy of St. Martin in the Fields', Jonathan Rees se presentó con la Bournemouth Sinfonietta, el Guildhall String Ensemble, la Philharmonia y la Real Orquesta Filarmónica. Desde 1987 hasta 1993 fue Director Artístico del Scottish Ensemble.

Jonathan ha grabado varios CD como solista y director, tales como la colección completa de los „Conciertos de Brandenburgo“ y conciertos para solistas de Bach, así como algunos de los muchos conciertos para violín de Vivaldi.

## LIONEL HANDY

Lionel Handy se destaca como uno de los más versátiles violonchelistas de su generación, que con éxito ha logrado combinar una carrera como solista con actividades en la música de cámara, docencia y participación en orquestas, lo cual lo ha llevado a giras de conciertos en el mundo entero. Fue becado por la Royal Academy of Music, donde ganó todos los premios para violonchelo y música de cá-

mara; obtuvo además numerosas becas, entre ellas algunas para estudios de postgrado, que efectuó bajo Pierre Fournier en Ginebra y Janos Starker en el Canadá.

Lionel Handy ha dado varios recitales como solista en el Wigmore Hall y el South Bank Centre; periódicamente se presenta en festivales en todo el Reino Unido. Su repertorio abarca desde Haydn hasta los compositores contemporáneos. Es catedrático

en la Royal Academy of Music, y dicta cursos de verano en Dinamarca y Grecia.

Como músico de cámara, a menudo ha sido invitado a presentaciones radiofónicas de la BBC Radio 3; también ha hecho numerosas

## THE ACADEMY OF ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS

„The Academy of St. Martin-in-the-Fields“ fue fundada en 1959 por Sir Neville Marriner y un grupo de los principales intérpretes instrumentales de Londres. Formada originalmente como un pequeño grupo de cuerdas, sin director, desempeñó un papel decisivo para el resurgimiento del Barroco en los años cincuenta.

Desde los comienzos, la Academia ha crecido considerablemente, y ha participado en proyectos en el mundo entero. En la actualidad distribuye su tiempo equitativamente entre las giras internacionales, los conciertos que da en el Reino Unido y las grabaciones en estudios.

Como siempre, la orquesta es dirigida por Sir Neville Marriner como director musical y artístico. Iona Brown y Kenneth Sillito se ocupan de la dirección artística de la orquesta de cámara. Kenneth Sillito dirige también el conjunto de cuerdas de la Academy of St. Martin-in-the-Fields. La Academia se presenta frecuentemente como agrupación invitada en los EE.UU., Francia, Alemania, Suiza, Escandinavia y Japón.

El público londinense tiene oportunidad de escuchar la Academia en conciertos celebrados en los centros del South Bank y Barbican; además, en Gran Bretaña, la orquesta toca en los más importantes centros de la música. La Academia cuenta con un floreciente programa educativo; los intérpretes participan en una amplia gama de proyectos educativos con

grabaciones comerciales, incluyendo todos los trios para piano de Spohr.

Lionel Handy es primer violonchelista de la Academy of St. Martin in the Fields, dirigida por Iona Brown. Toca un violonchelo veneciano de Montagnana, amablemente cedido por la familia Poulton.

escuelas y grupos comunitarios en diferentes sitios del Reino Unido. Los proyectos se elaboran de forma que sean adecuados para los diferentes grupos, a fin de proporcionar a las gentes, de diferentes edades y habilidades, la oportunidad de trabajar con muchos de los mejores músicos del país.

Dado que en el campo de la educación musical Gran Bretaña ocupa un lugar de liderazgo gracias a diferentes proyectos que adelanta, la Academia participa ahora también en la creación de proyectos en el extranjero. Con más de 1000 grabaciones que acreditan su prestigio, y que comprenden desde el Barroco hasta el Clásico, desde el Romanticismo hasta la música del siglo XX, la Academia es hoy en día la orquesta de cámara que ha hecho el mayor número de grabaciones en el mundo entero.

Ha sido galardonada con diversos premios internacionales, entre los cuales se cuentan ocho Edisons, el „Canadian Grand Prix“ e innumerables discos de oro - entre ellos, trece por la banda sonora de la película „Amadeus“, de Milos Forman.

A diferencia de muchas otras grandes orquestas británicas, la Academia no recibe subsidio directo del Gobierno; su constante éxito se basa meramente en su integridad artística y en las actividades publicitarias relacionadas. En abril de 1993, la Academy of St. Martin-in-the-Fields fue la primera orquesta galardonada con el premio denominado „Queen's Award for Export Achievement“