

Twelve Grand Concerto's,
in Seven Parts, for four Violins,
a Tenor, a Violoncello,
with a Thorough-Bass for the Harpsichord.
compose'd by
Mr. Handel.

12 CONCERTI GROSSI, OPUS 6
ARTE DEI SUONATORI * MARTIN GESTER

HÄNDEL, GEORG FRIEDRICH (1685–1759)

CONCERTI GROSSI, Op. 6

DISC 1 [62'32]

CONCERTO GROSSO No. 1 IN G MAJOR, HWV 319		11'15
1	I. <i>A tempo giusto</i>	1'33
2	II. <i>Allegro e forte</i>	1'45
3	III. <i>Adagio</i>	2'28
4	IV. <i>Allegro</i>	2'29
5	V. <i>Allegro</i>	2'56
CONCERTO GROSSO No. 2 IN F MAJOR, HWV 320		11'49
6	I. <i>Andante larghetto</i>	4'17
7	II. <i>Allegro</i>	2'20
8	III. <i>Largo – Larghetto andante</i>	2'45
9	IV. <i>Allegro ma non troppo</i>	2'25
CONCERTO GROSSO No. 3 IN E MINOR, HWV 321		11'36
10	I. <i>Larghetto</i>	1'14
11	II. <i>Andante</i>	1'56
12	III. <i>Allegro</i>	2'26
13	IV. <i>Polonaise. Andante</i>	4'30
14	V. <i>Allegro ma non troppo</i>	1'24

CONCERTO GROSSO No. 4 IN A MINOR, HWV 322 11'28

15 I. *Larghetto affettuoso* 2'58

16 II. *Allegro* 3'14

17 III. *Largo e piano* 2'28

18 IV. *Allegro* 2'46

CONCERTO GROSSO No. 5 IN D MAJOR, HWV 323 14'50

19 I. Overture. *Larghetto e staccato* 1'34

20 II. *Allegro* 2'09

21 III. *Presto* 3'24

22 IV. *Largo* 2'18

23 V. *Allegro* 2'30

24 VI. Menuet. *Un poco larghetto* 2'52

DISC 2 [72'03]

CONCERTO GROSSO No. 6 IN G MINOR, HWV 324 15'16

1 I. *Largo e affettuoso* 3'18

2 II. *A tempo giusto* 1'43

3 III. Musette. *Larghetto* 5'07

4 IV. *Allegro* 3'03

5 V. *Allegro* 2'04

	CONCERTO GROSSO No. 7 IN B FLAT MAJOR, HWV 325	13'36
6	I. <i>Largo</i>	1'04
7	II. <i>Allegro</i>	2'50
8	III. <i>Largo e piano</i>	2'56
9	IV. <i>Andante</i>	3'41
10	V. Hornpipe	3'04
	CONCERTO GROSSO No. 8 IN C MINOR, HWV 326	15'05
11	I. Allemande. <i>Andante</i>	6'26
12	II. <i>Grave</i>	1'47
13	III. <i>Andante allegro</i>	1'46
14	IV. <i>Adagio</i>	1'09
15	V. Siciliana. <i>Andante</i>	2'54
16	VI. <i>Allegro</i>	1'03
	CONCERTO GROSSO No. 9 IN F MAJOR, HWV 327	12'38
17	I. <i>Largo</i>	1'32
18	II. <i>Allegro</i>	3'39
19	III. <i>Larghetto</i>	2'24
20	IV. <i>Allegro</i>	1'55
21	V. Menuet	1'16
22	VI. Gigue. <i>Allegro</i>	1'48

CONCERTO GROSSO No. 10 IN D MINOR, HWV 328 13'54

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 23 | I. Ouverture – <i>Allegro</i> | 3'45 |
| 24 | II. Air. <i>Lentement</i> | 3'25 |
| 25 | III. <i>Allegro</i> | 2'14 |
| 26 | IV. <i>Allegro</i> | 2'43 |
| 27 | V. <i>Allegro moderato</i> | 1'41 |

DISC 3 [29'04]

CONCERTO GROSSO No. 11 IN A MAJOR, HWV 329 16'29

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Andante larghetto e staccato</i> | 3'57 |
| 2 | II. <i>Allegro — Largo e staccato</i> | 2'25 |
| 3 | III. <i>Andante</i> | 4'16 |
| 4 | IV. <i>Allegro</i> | 5'48 |

CONCERTO GROSSO No. 12 IN B MINOR, HWV 330 11'39

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Largo</i> | 1'50 |
| 6 | II. <i>Allegro</i> | 3'10 |
| 7 | III. Aria. <i>Larghetto e piano</i> | 3'53 |
| 8 | IV. <i>Largo</i> | 0'46 |
| 9 | V. <i>Allegro</i> | 1'55 |

TT: 163'39

ARTE DEI SUONATORI *conducted by* MARTIN GESTER

Performed from material published by King's Music, based on the original Walsh edition

Twelve Grand Concertos

None of the opera companies founded to promote Italian opera in early eighteenth-century London succeeded in making a sustained impact. The Royal Academy of Music (1719–28), Handel's partnerships with John Jacob Heidegger at the King's Theatre (1729–34) and with John Rich at Covent Garden (1734–37), and the Opera of the Nobility (1733–37): all of these struggled to cope with the financial strain of importing expensive singers from Italy and with the unpredictable tides of audience attendance. Some hit operas for each company barely masked the fact that the enterprises depended squarely on the generosity of aristocratic patrons with deep pockets. By autumn 1739 Handel gradually slowed his involvement with producing Italian operas for the London stage, but perhaps this was largely because of his recent serious illness in 1737 and his advancing age. Now fifty-four years of age, the Saxon-born composer was comfortably settled in London; he had lived in his own (leased) home on Brook Street for sixteen years, and had become a naturalized British citizen in 1727. Rather than pursue an operatic career abroad, he preferred to adapt his art to the taste of the town, and discovered a new lease of artistic life by producing English odes, oratorios and music dramas.

Between January and May 1739 Handel ran a series of fifteen concerts at the King's Theatre, which included the premieres of *Saul* and *Israel in Egypt*, although Italian operatic entertainment was still represented by *Giove in Argo*, a *pasticcio* in which he re-used music from his own earlier works. For his next concert series, the composer decided to present a season of entirely English works at John Rich's old theatre at Lincoln's Inn Fields. He planned to commence the season on St Cecilia's Day (22nd November), with his settings of

Dryden's Cecilian odes *Alexander's Feast* (first performed in 1736) and the *Song for St Cecilia* (receiving its première in between the two parts of the larger ode). He completed composing the *Song for St Cecilia* on 24th September 1739, but did not rest for long. Only five days later, Handel commenced work on twelve *concerti grossi*. Working at a prolific rate, he completed all twelve by 30th October. There was every good reason for him to be cheerful and optimistic; he had industriously produced his supreme orchestral masterpieces. Six days before the opening night of the season, the composer visited the 4th Earl of Shaftesbury, who enthusiastically wrote to their mutual friend James Harris that '[Handel] is now in the room & tells me, he shall perform the Ode & the new short one twice. He has twelve concerto's coming out by subscription & is like to be a good one.'

Handel deliberately prepared his new orchestral compositions as a set for publication. Twelve was the standard number of concertos for the popular Italian masters of instrumental music (e.g. Corelli, Albinoni and Vivaldi), and it seems that Handel – renowned as a writer for singers and as an organist – took this as an opportunity to prove his stature as an instrumental composer. Only one day after completing the concertos, Handel and his official publisher John Walsh junior were awarded an authorized licence by George II for 'the sole Engraving, Printing, and Publishing' of the composer's music 'for the Term of Fourteen Years'. It strictly forbade 'all Our loving Subjects within our Kingdoms and Dominions to reprint or abridge the same, either in the like or in any other Size or Manner whatsoever; or to import, buy, vend, utter, or distribute any Copy or Copies thereof, reprinted beyond the Seas, during the aforesaid Term of fourteen Years'. The timing of this renewed 'Copyright Privilege' was a deliberate ploy to capitalize upon Handel's new concertos. Walsh's pro-

posals for a luxurious subscription edition was printed in the *London Daily Post*, and described it as ‘Twelve Grand Concerto’s, in Seven Parts, for four Violins, a Tenor [i.e. viola], a Violoncello, with a Thorough-Bass for the Harpsichord. Compos’d by Mr. Handel.’ The proposal, which was published a day before the composer had actually finished the twelfth concerto, explained that:

1. The Price to Subscribers is Two Guineas, One Guinea to be paid at the Time of Subscribing, and the other on the Delivery of the Books.
2. The whole will be engraven in a neat Character, printed on good Paper, and ready to deliver to Subscribers by April next.
3. The Subscribers Names will be printed before the Work. Subscriptions are taken by the Author, at his Home in Brook’s-street, Hanover-square; and John Walsh in Catherine-street in the Strand.

Although collections of favourite songs from Handel’s operas were common projects for Walsh, it was unprecedented for the two men to collaborate quite so closely on an ambitious and grand publication of instrumental music. The *Twelve Grand Concertos* turned out to be Handel’s only orchestral works published by subscription. 100 individuals and organisations subscribed for 122 copies, and the publication of the music was announced in the *London Daily Post* on 21st April 1740 as ‘Twelve Grand Concerto’s for Violins, in Seven Parts... Those Gentlemen who are subscribers are desired to send for their Books to the Author; or J. Walsh’.

The list of subscribers features a fascinating mixture of professional musicians, Handel’s friends, cultural figures and royalty (although, strangely, George II did not subscribe; perhaps he was presented with a complimentary copy!). Princesses Anne, Amelia, Caroline, Mary and Louisa all subscribed to their old music teacher’s collection, as did their brother, the Duke of Cumberland.

London musicians William De Fesch and Charles Weidman both ordered copies. The ‘Crown and Anchor Society’ and the ‘Philharmonic Society at the Crown and Anchor’ received copies. Music societies in Oxford, Salisbury and Dublin ordered Handel’s new orchestral music. His friends James Harris, Bernard Granville, Sir Wyndham Knatchbull and the Earl of Shaftesbury all subscribed, and Charles Jennens – librettist of *Saul*, *Messiah* and *Belshazzar* – bought two sets. It is particularly intriguing that John Rich (manager of Covent Garden Theatre) ordered three sets, and Jonathan Tyers (manager of Vauxhall Gardens) purchased four; both men presumably intended to have Handel’s new music played in their respective establishments by their house bands.

Ever the pragmatist, Handel performed eight of the *Twelve Grand Concertos* in his concerts at Lincoln’s Inn Fields Theatre before they were published. Unfortunately, we do not know which concertos were used on which occasions, but advertisements in the *London Daily Post* reveal that two were featured with *Alexander’s Feast* and the *Song for St Cecilia’s Day* on 22nd November 1739, and another two were performed with the revival of *Acis and Galatea* on 13th December. An exceptionally cold winter caused a delay to further performances until 27th February 1740, when the new Miltonic ode *L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato* was premièred ‘With two new Concerto’s for several Instruments, and a new Concerto on the Organ’ (the newspaper also noted that ‘Particular Care is taken to have the House secur’d against the Cold, constant Fires being order’d to be kept in the House ’till the Time of Performance’). One of the *concerti grossi* was performed with *Saul* on 21st March (and repeated in *Esther* five days later), and another was included with *Israel in Egypt* on 1st April. Two days after they were published, another couple were featured in performances of *L’Allegro*. These figures suggest that

ten of the twelve *concerti grossi* were performed during Handel's concert season. It is unlikely that he used Nos 9 and 11, which were both based on recent organ concertos.

Handel's autograph score of the *Twelve Grand Concertos*, now in the British Library, reveals that the music was meticulously crafted. The set, as originally published, commences with **No. 1 in G major** (HWV 319; completed 29th September 1739). The composer altered the tempo marking, probably from *Andante*, to *A tempo giusto*, showing his concern to get the personality of the music exactly right. This leads into an *Allegro e forte*, which fizzles with lively intelligence. The central *Adagio* is an eloquent E minor that seems closer to Vivaldi than Handel's orchestral writing usually is. The next playful *Allegro* features a witty *pianissimo* ending. The concluding movement, like several more throughout the set, is modelled on keyboard suites from Gottlieb Muffat's *Componimenti musicali*. **No. 2 in F major** (HWV 320; completed 4th October 1739) opens with a gentle *Andante larghetto*. Handel's autograph reveals that he initially intended that the second movement would be an F minor *Larghetto*, but he considered it more effective to instead add an *Adagio* linking passage to a bright D minor *Allegro*. Thematic material in the measured finale (*Allegro ma non troppo*) foreshadows part of the chorus 'Let us break their bonds asunder' (*Messiah*).

No. 3 in E minor (HWV 321; completed 6th October 1739) starts with an eloquent *Larghetto*. The subsequent *Andante* and *Allegro* remain based in E minor, but it is astonishing how imaginatively Handel spins the musical development of his material. The *Polonaise* is a beautifully sculpted pastoral dance with drone-like bass notes. Handel's attention to detail is also evident in his decision to change the tempo marking of the opening movement of **No. 4 in A minor**

(HWV 322; completed 8th October 1739). In his manuscript it was initially marked *Andante*, but it was altered to *Larghetto affettuoso* for the Walsh edition. It has one of the loveliest opening phrases in the set, with an extraordinary chromatic modulation in the first violins. The next movement remains in A minor, but is a magnificently developed fugue. The *Largo e piano* has a creeping bass line with pairs of slurred notes, and the delicate effect of the unfolding music is reminiscent of an operatic sleep scene. Handel originally planned to end the concerto with this movement, but then decided to restore A minor tonality in a tautly developed *Allegro*.

Much of the autograph score of **No. 5 in D major** (HWV 323) is now lost, but it shares material with the overture to the *Song for St Cecilia*, and the surviving fragment of the concerto reveals that Handel completed it on 10th October 1739. The opening is marked *Overture: Larghetto e staccato*. Based on material from Muffat's *Componimenti musicali*, it is among the most charismatic and theatrically potent of Handel's orchestral works. The triple-time *Presto* is notable for its sudden dynamic extremes. In contrast, the opening *Largo e affettuoso* of **No. 6 in G minor** (HWV 324) has an exquisitely suspended musical mood, with dramatic use of unexpected double and triple stopping before pulling back to softness. It was initially numbered the seventh concerto in Handel's autograph score, and the composer seems to have gone to a particularly large amount of trouble over this concerto. The *Musette* in E flat major shows his fondness for delicacy and tenderness in dance forms, but considerable self-restraint was exercised in order to create direct simplicity: many bars of material were deleted from his compositional draft. Its juxtaposition with the skilfully constructed 'fast' middle section produces one of the most exhilarating movements in the entire set. Handel signed *No. 6* as com-

pleted on 15th October 1739, but he subsequently revised the concerto's scheme to replace an unfinished *Gavotte* with two contrasting G minor *Allegros*, the first of which is a brilliant flurry of musical activity which brings to mind Vivaldi's violin concertos.

No. 7 in B flat major (HWV 325; completed 12th October 1739) was initially numbered the eighth concerto in Handel's manuscript. The second movement is a vivid *Allegro*, and the central *Largo e piano* unfurls with remarkable elegance and sentimentality. It not only pulls the listener through some fabulous harmonic developments, but also charms like a soft courtly dance. The concerto concludes with a playful *Hornpipe* (based on music by Muffat), in which the rhythmic accents reveal something of Handel's sense of humour. A very different tone and personality is evident in the opening *Allemande* of **No. 8 in C minor** (HWV 326; completed 18th October 1739). In the second *Grave* section, the violence of the opening stabbing figure, followed by a lyrical interlude, before the return of the persistent stabbing motif, is like an intense accompanied recitative for a prima donna, and it leads into an *Andante allegro* that is borrowed from an aria in Handel's old Venetian opera *Agrippina*. The opera references continue with the next movement, an *Adagio* based on Cleopatra's 'Piangerò la sorte mia' (*Giulio Cesare*), although the composer kept the quotation brief, and departed from the source of the borrowing on the last chord of the opening phrase. This links to a *Siciliana*, a form he often used for particularly sentimental lament arias. It seems that in this concerto Handel consciously explored his connections with the musical moods and characteristics of his Italian operas.

He removed the overture from his autograph draft of *Imeneo* in order to construct **No. 9 in F major** (HWV 327), which also borrows material from the

Organ Concerto in F major (HWV 295, ‘The Cuckoo and the Nightingale’). The passages originally written for Handel to play himself at the organ were re-composed as highly effective concertino parts. The opening of **No. 10 in D minor** (HWV 328; completed 22nd October 1739) is an operatic *Ouverture*, and is followed by a vigorous *Allegro*. The *Lentement* was initially marked *Lent e piano*, but Handel then decided that he did not want the opening to be quiet. He altered it to start loudly, and then used marked contrasts every few bars to veer between surprising forcefulness in *forte* passages and tender melancholy in *pianissimo* passages. The sombre central *Allegro* is followed by a more impassioned and extrovert *Allegro*, and the shimmering D major finale is another deliberate contrast in mood. In fact, the extremity of the swings in musical mood during this concerto – whether they are suddenly achieved within movements or created by strongly characterized contrasts between consecutive movements – invites speculation that it was one of the concertos Handel composed specifically for use in *L’Allegro*, an ode in which John Milton’s poetry explores the seemingly irreconcilable emotions of mirth and melancholy.

No. 11 in A major (HWV 329; completed 30th October 1739) is an arrangement of Handel’s recent *Organ Concerto in A major* (HWV 296a), which had been composed the previous March for a revival of *Alexander’s Feast*. The new version of the music is not merely a transcription of the organ concerto because the concertino group adds a new layer of harmonic sophistication, and the exuberant finale is arguably even better in its *concerto grosso* guise. Completed on 20th October 1739, **No. 12 in B minor** (HWV 330) was not the last of the twelve concertos to be composed, but it is intriguing that Handel decided to position it last in his magnum opus. The second movement is a startling *Allegro*, in which the tense instrumental lines are stretched far beyond

the music's original scope as the bass voice aria *Nel mondo e nell'abisso* (Riccardo Primo). After a densely contrapuntal *Largo*, the *Twelve Grand Concertos* conclude with an *Allegro* that Handel based on a harpsichord suite by the Halle organist Friedrich Wilhelm Zachow. Perhaps it was a grateful gesture for the famous London-based composer to conclude his grandest orchestral project with a private tribute to his boyhood teacher.

The *Twelve Grand Concertos* became known as 'Opus 6' when the second edition was published in 1741, in accordance with the numbering of Walsh's printed collections of Handel's instrumental music. Op. 6 is widely regarded as Handel's orchestral masterpiece, occupying a status alongside Bach's *Brandenburg Concertos* as the finest instrumental music of the High Baroque. Bach used a wider variety of solo instruments, but did not compose his six concertos as a set. Handel brought inexhaustible inventiveness and extraordinary subtlety to an integral set of twelve concertos that are simply scored for two solo violinists, cellist, continuo, and *ripieno* (i.e. *tutti*) strings (although the autographs of *Nos 1, 2, 5* and *6* feature parts for two oboes). The careful planning of key-schemes, broad variety of movement types, and range of musical characters within Op. 6 present a powerful testament to Handel's expressive and structural versatility. If works such as the *Coronation Anthems* and *Judas Maccabaeus* show his skill at making a bombastic impact on a general audience, Op. 6 shows him reaching out to the connoisseur. Modern listeners willing to pay close attention to every moment of each concerto will find them to be a supremely crafted treasure trove of delightful surprises.

© *David Vickers 2008*

The orchestra **Arte dei Suonatori** was formed in Poznań (Poland) in 1993 by the violin players Ewa and Aureliusz Goliński and collected a group of young and very talented Polish period-instrument performers. The core of the ensemble originally consisted of Polish string and continuo players, but over the years the orchestra has become more international, featuring as regular members musicians from Germany, England, Holland, Japan, France, Finland and other countries. In 1998, after five years of intermittent activity, the orchestra's leaders, together with Cezary Zych, editor of the early music magazine *Canor*, initiated an extensive series of early music events called 'Early Music – Persona Grata'. Since 2003, Arte dei Suonatori have been organizing four festivals: the Handel Festival in Toruń, the Three Baroque Festivals in Wrocław, Music in Paradise in Paradyż and the Baroque Strings and Bows Festival in Poznań.

Arte dei Suonatori have worked with a number of well-known artists, such as Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane and Kati Debretzeni – collaborations which have enjoyed great international interest, as testified by a *Gramophone* Award in 2003. One returning guest has been the recorder player Dan Laurin, with whom Arte dei Suonatori have recorded a disc of works by Telemann [BIS-CD-1185] as well as Vivaldi's *Four Seasons* [BIS-SACD-1605], both for BIS.

Defining characteristics of **Martin Gester's** musicianship are a curiosity that leads him to bring to light neglected masterpieces, a constant re-examination of accepted ideas, and a special interest in music from the oral tradition and the stage. His introduction to music came through singing and vocal polyphony, followed by the organ and the harpsichord. After musical and literary

studies at Strasbourg Conservatoire and University, Gester chose to divide his time between conducting, research, keyboard performance and teaching. In 1990 he founded Le Parlement de Musique, an ensemble specializing in the baroque and classical repertoire, which soon developed an international reputation. He has conducted Le Parlement on some forty recordings and has appeared at prestigious venues on four continents. Among the other ensembles he has conducted are the New York Collegium, Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale, Nederlandse Bachvereniging and the Capella antigua de Curitiba. Since 1998 Gester has enjoyed a special collaboration with Arte dei Suonatori, focusing on the concerto of the baroque era.

Nowadays he is equally at home conducting Monteverdi's *Vespers* and Mendelssohn's symphonies, and is keen to break down the traditionally very strict borders between the so-called ancient and modern schools. In addition, he continues to appear as an instrumentalist – as a solo organist or as a chamber musician playing the harpsichord and fortepiano. Martin Gester teaches at the Strasbourg Conservatoire, and has recently founded Génération Baroque, an academy for young singers and instrumentalists who are starting out on a professional career. Génération Baroque offers a unique approach to baroque and pre-classical repertoire, while providing an opportunity to perform on operatic stages or in festivals.



Zwölf Große Konzerte

Keiner der Unternehmungen, die im London des beginnenden 18. Jahrhunderts die italienische Oper etablieren wollten, war nachhaltiger Erfolg beschieden. Die Royal Academy of Music (1719-28), Händels Kooperationen mit John Jacob Heidegger am King's Theatre (1729-34) und mit John Rich an Covent Garden (1734-37) sowie die Opera of the Nobility (1733-37) – sie alle hatten ihre liebe Mühe, die teuren Sängereimporte aus Italien und die unvorhersagbaren Launen des Publikumszuspruchs zu verkraften. Auch wenn jedes der Opernunternehmen einige Hits verbuchen konnte, so konnte dies kaum verbergen, daß sie voll und ganz von der Gunst adliger Mäzene mit großen Geldbeuteln abhängig waren. Ab dem Herbst 1739 zog sich Händel allmählich aus der Produktion von italienischen Opern für die Londoner Bühnen zurück, was größtenteils auf seine damalige schwere Erkrankung und sein fortgeschrittenes Alter zurückzuführen sein mag. Der in Sachsen geborene und nunmehr 54jährige Komponist hatte sich komfortabel in London eingerichtet; seit sechzehn Jahren lebte er in seinem Haus in der Brook Street (zur Miete) und war 1727 englischer Staatsbürger geworden. Statt eine Opernkarriere im Ausland zu verfolgen, zog er es vor, seine Kunst dem Geschmack der Stadt anzupassen. Und so entdeckte er mit englischen Oden, Oratorien und Musikdramen neue Facetten seines künstlerischen Schaffens.

Zwischen Januar und Mai 1739 gab Händel am King's Theatre fünfzehn Aufführungen, darunter die Uraufführungen von *Saul* und *Israel in Egypt*, obwohl die italienische Oper noch durch *Giove in Argo* vertreten war – ein Pasticcio, in dem er Musik aus eigenen, älteren Werken wiederverwendete. Seine nächste Aufführungsserie in John Richs altem Lincoln's Inn Fields Theatre

sollte ausschließlich englische Werke enthalten. Händel plante, die Saison am Cäcilientag (22. November) mit seinen Vertonungen von Drydens Cäcilienoden *Alexander's Feast* (1736 uraufgeführt) und *Song for St. Cecilia* (das zwischen den beiden Teilen der längeren Ode uraufgeführt wurde) zu beginnen. Er schloß den *Song for St. Cecilia* am 24. September 1739 ab, blieb aber nicht lange untätig. Nur fünf Tage später nahm Händel die Arbeit an zwölf *Concerti grossi* auf. Er arbeitete zügig und war bereits am 30. Oktober fertig. Und er hatte allen Grund, frohen Mutes zu sein: Mit großem Arbeitseifer hatte er die Krönung seines Orchesterschaffens vorgelegt. Sechs Tage vor der Eröffnung der Saison besuchte der Komponist den vierten Earl of Shaftesbury, der begeistert an den gemeinsamen Freund James Harris schrieb, daß Händel „gerade im Zimmer weilt & mir erzählt, daß er die Ode & die neue kurze zweimal auf-führen wird. Er wird zwölf neue Concerti auf Subskriptionsbasis veröffent-lichen & es werden sicher ganz vortreffliche.“

Händel komponierte seine neuen Orchesterwerke ganz bewußt im Hinblick auf ihre Veröffentlichung als Sammelwerk. Zwölf war die Standardzahl für Konzerte der populären italienischen Meister der Instrumentalmusik (z.B. Corelli, Albinoni und Vivaldi), und es hat den Anschein, als ob Händel – der als renommierter Vokalkomponist und als Organist galt – hier die Gelegenheit nutzte, sein Format als Instrumentalkomponist unter Beweis zu stellen. Nur einen Tag, nachdem er die Konzerte beendet hatte, erhielten Händel und sein offizieller Verleger John Walsh von Georg II. eine Lizenz zum „alleinigen Stechen, Drucken und Verlegen“ der Musik des Komponisten „für einen Zeitraum von vierzehn Jahren“. Strengstens untersagte sie „allen geliebten Staatsbürgern unseres Königreichs und seiner Herrschaftsgebiete, dieselbe nachzu-drucken oder zu kürzen – weder in der vorliegenden noch in irgendeiner

anderen Größe und Art; oder jedwede im Ausland gedruckte Kopie davon während des besagten Zeitraums von vierzehn Jahren zu importieren, kaufen, verkaufen, veräußern oder vertreiben“. Der Zeitpunkt für die Erneuerung dieses „Urheberrechtsprivilegs“ war bewußt gewählt, um aus Händels neuen Konzerten Nutzen zu schlagen. Walshs Angebot einer luxuriösen Subskriptionsausgabe erschien in der *London Daily Post* und schilderte sie folgendermaßen: „Zwölf Große Konzerte, in Sieben Teilen, für vier Violinen, einen Tenor [d.h. Viola], ein Violoncello, mit Generalbaß für das Cembalo. Komponiert von Mr. Handel.“

In dem Angebot, das bereits einen Tag vor der Fertigstellung des zwölften Konzerts erschien, hieß es weiter:

1. Der Preis für Subskribenten ist Zwei Guineen – Eine Guinee fällig beim Zeitpunkt der Subskription, die andere bei Auslieferung der Bücher.
2. Das Ganze Werk wird in sauberer Type gestochen, auf gutem Papier gedruckt und im nächsten April zur Auslieferung an die Subskribenten fertig sein.
3. Die Namen der Subskribenten werden vor dem Werk abgedruckt. Subskriptionen nehmen der Autor in seinem Haus in der Brook's-street, Hanover-square und John Walsh in Catherine-street in der Strand.

Wenngleich Walsh bereits etliche Sammlungen populärer Arien aus Händels Opern herausgegeben hatte, war es für beide Männer ein Novum, so eng bei einer ehrgeizigen und großen Veröffentlichung von Instrumentalmusik zusammenzuarbeiten. Die *Zwölf Großen Konzerte* sollten die einzigen Orchesterwerke Händels bleiben, die im Wege der Subskription veröffentlicht wurden. 100 Privatpersonen und Institutionen subskribierten 122 Exemplare; die Veröffentlichung wurde am 21. April 1740 in der *London Daily Post* folgendermaßen angekündigt: „Zwölf Große Konzerte für Violinen, in Sieben Teilen ... Die Herren

Subskribenten werden gebeten, ihre Bücher beim Autor oder bei J. Walsh abholen zu lassen“.

Die Liste der Subskribenten verzeichnet eine faszinierende Mischung von Berufsmusikern, Freunden Händels, Personen des Kulturlebens und des Königshauses (obschon Georg II. seltsamerweise nicht subskribierte; vielleicht erhielt er ein Gratisexemplar!). Die Prinzessinnen Anne, Amelia, Caroline, Mary und Louisa subskribierten die Sammlung ihres einstigen Musiklehrers ebenso wie ihr Bruder, der Duke of Cumberland. Die Londoner Musiker William De Fesch und Charles Weidman bestellten Exemplare. Die „Crown and Anchor Society“ und die „Philharmonic Society at the Crown and Anchor“ erhielten Exemplare. Musikgesellschaften in Oxford, Salisbury und Dublin orderten Händels neue Orchestermusik. Seine Freunde James Harris, Bernard Granville, Sir Wyndham Knatchbull und der Earl of Shaftesbury waren unter den Subskribenten, und Charles Jennens – Librettist des *Saul*, des *Messiah* und des *Belshazzar* – kaufte zwei Ausgaben. Besonders interessant ist, daß John Rich (der Manager des Covent Garden Theatre) drei Ausgaben bestellte und Jonathan Tyers (der Manager von Vauxhall Gardens) vier; beide wohl wollten Händels Musik in ihren jeweiligen Häusern von ihren Orchestern spielen lassen.

Der Pragmatiker Händel führte bereits vor der Veröffentlichung acht der *Zwölf Großen Konzerte* in seinen Konzerten im Lincoln's Inn Fields Theatre auf. Leider wissen wir nicht, welche Konzerte wann zur Aufführung kamen, aber Ankündigungen in der *London Daily Post* belegen, daß zwei Konzerte am 22. November 1739 neben *Alexander's Feast* und dem *Song for St. Cecilia's Day* gespielt wurden und daß weitere zwei bei der Wiederaufführung von *Acis and Galatea* am 13. Dezember erklangen. Ein außergewöhnlich strenger Winter sorgte dafür, daß weitere Aufführungen erst ab dem 27. Februar 1740

stattfinden konnten, als die neue Milton-Ode *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* mit „zwei neuen Konzerten für mehrere Instrumente, und einem neuen Orgelkonzert“ uraufgeführt wurde. (Die Zeitung vermerkte darüber hinaus: „Besondere Sorgfalt wird darauf verwandt, das Haus vor der Kälte zu schützen; mehrere Feuer werden bis zu Konzertbeginn unterhalten.“) Eines der *Concerti grossi* wurde am 21. März mit *Saul* aufgeführt (und fünf Tage später in *Esther* wiederholt), ein weiteres mit *Israel in Egypt* am 1. April. Zwei Tage, nachdem sie im Druck erschienen waren, wurde ein weiteres Paar bei Aufführungen von *L'Allegro* gespielt. Diesen Zahlen zufolge sind zehn der zwölf *Concerti grossi* in Händels Konzertsaison aufgeführt worden. Unwahrscheinlich ist, daß er die Nr. 9 und 11 verwendete, die auf Orgelkonzerten aus jüngerer Zeit basieren.

Händels autographe Partitur der *Zwölf Großen Konzerte*, die sich heute im Besitz der British Library befindet, zeigt, daß die Musik äußerst genau gearbeitet ist. Die Sammlung beginnt mit dem *Concerto grosso Nr. 1 G-Dur* (HWV 319; abgeschlossen am 29. September 1739). Der Komponist änderte die Tempoangabe von (mutmaßlich) *Andante* zu *A tempo giusto*, was zeigt, wie sehr es ihm darauf ankam, den Charakter der Musik möglichst genau zu fassen. Es folgt ein *Allegro e forte*, das vor lebhafter Intelligenz sprudelt. In dem zentralen, beredten e-moll-*Adagio* ist Händel Vivaldi näher als in seinen anderen Orchesterwerken. Das spielerische *Allegro* darauf enthält einen witzigen *Pianissimo*-Schluß. Der Schlußsatz ist, wie etliche andere in dieser Sammlung, Klaviersuiten aus Gottlieb Muffats *Componimenti musicali* nachgebildet. Das *Concerto grosso Nr. 2 F-Dur* (HWV 320; beendet am 4. Oktober 1739) beginnt mit einem sanften *Andante larghetto*. Händels Autograph zeigt, daß er als zweiten Satz ursprünglich ein f-moll-*Larghetto* vorgesehen hatte, aber er

hielt es für wirkungsvoller, stattdessen eine *Adagio*-Überleitung zu einem strahlenden d-moll-*Allegro* zu verwenden. Das thematische Material des gemäßigten Finales (*Allegro ma non troppo*) weist zum Teil auf den Chor „Let us break their bonds asunder“ aus dem *Messiah* voraus.

Das ***Concerto grosso Nr. 3 e-moll*** (HWV 321; beendet am 6. Oktober 1739) beginnt mit einem eloquenten *Larghetto*. Das darauffolgende *Andante* und das anschließende *Allegro* verweilen im e-moll-Tonraum, wobei Händels Phantasie reichum bei der Entwicklung seines Materials staunen macht. Die *Polo-naise* ist ein bewundernswert gebauter pastoraler Tanz mit Bordunbass. Händels Sorgfalt für Details wird auch an seiner Entscheidung deutlich, die Tempo-bezeichnung des Anfangssatzes des ***Concerto grosso Nr. 4 a-moll*** (HWV 322; beendet am 8. Oktober 1739) von *Andante* in *Largo affettuoso* zu ändern. Er enthält eine der schönsten Anfangsphrasen der gesamten Sammlung, bei der die Ersten Violinen eine außergewöhnliche chromatische Modulation durchlaufen. Der nächste Satz steht ebenfalls in a-moll, erweist sich aber als großartig entwickelte Fuge. Das *Largo e piano* hat eine kriechende Baßlinie mit paarweise gebundenen Tönen; die delikate Wirkung der sich entfaltenden Musik erinnert an den Topos der Schlafszene in der Oper. Händel wollte das Konzert ursprünglich mit diesem Satz beenden, entschloß sich aber dann, mit einem straff entwickelten *Allegro* zur a-moll-Tonalität zurückzukehren.

Ein Großteil der autographen Partitur des ***Concerto grosso Nr. 5 D-Dur*** (HWV 323) ist heute verloren, doch gibt es Gemeinsamkeiten mit der Ouvertüre zum *Song for St. Cecilia*, und das überlieferte Fragment datiert die Fertigstellung auf den 10. Oktober 1739. Der erste Satz trägt die Bezeichnung *Ouverture: Larghetto e staccato*; das auf Material aus Muffatts *Componimenti musicali* basierende Stück gehört zu den charismatischsten und theatralischsten

unter Händels Orchesterwerken. Das *Presto* im Dreiertakt macht mit plötzlichen dynamischen Extremen auf sich aufmerksam. Im Unterschied dazu zeigt das *Largo e affettuoso*, das das **Concerto grosso Nr. 6 G-Dur** (HWV 324) eröffnet, einen musikalischen Schwebezustand; mit dramatischem Gespür werden unerwartet Doppel- und Tripelgriffe eingesetzt, bevor sich die anfängliche Sanftheit wieder einstellt. Im Autograph zuerst als Nr. 7 bezeichnet, scheint dieses Konzert den Komponisten besonders große Mühe abverlangt zu haben. Die *Musette* in Es-Dur zeigt seine Vorliebe für Zartgefühl in Tanzformen, doch hat er sich beträchtliche Zurückhaltung auferlegt, um unmittelbare Spontaneität zu erreichen: Seine ursprüngliche Kompositionsskizze ist um zahlreiche Takte gekürzt. Die Gegenüberstellung des kunstvoll gearbeiteten „schnellen“ Mittelteils erzeugt einen der beschwingtesten Sätze der gesamten Sammlung. Händel setzte als Datum der Fertigstellung den 15. Oktober 1739 unter das Konzert, doch in der Folge überarbeitete er seine Struktur, indem er eine unabgeschlossene Gavotte durch zwei kontrastierende g-moll-*Allegros* ersetzte. Das erste dieser *Allegros* veranstaltet ein brillantes musikalisches Treiben, das an Vivaldis Violinkonzerte denken läßt.

Das **Concerto grosso Nr. 7 B-Dur** (HWV 325; beendet am 12. Oktober 1739) trug in Händels Manuskript ursprünglich die Nummer 8. Sein zweiter Satz ist ein lebhaftes *Allegro*, und das zentrale *Largo e piano* entfaltet sich mit bemerkenswerter Eleganz und Empfindsamkeit. Es führt den Hörer nicht nur durch eine verblüffende Folge harmonischer Entwicklungen, sondern bezaubert zudem wie ein anmutiger höfischer Tanz. Das Konzert endet mit einer spielerischen *Hornpipe* (wiederum nach Musik von Muffat), in der die rhythmischen Akzente ein wenig von Händels Sinn für Humor zeigen. Von ganz anderer Art ist die Eingangs-*Allemande* des **Concerto grosso Nr. 8 c-moll**

(HWV 326; beendet am 18. Oktober 1739). Mit seinem heftig zustechenden Ausgangsmotiv, dem lyrischen Intermezzo und der Wiederkehr des Ausgangsmotivs ähnelt der zweite Abschnitt (*Grave*) einem ausdrucksstarken Akkompagnato-Rezitativ für eine Primadonna. Es folgt ein *Andante allegro*, das einer Arie aus Händels seinerzeit in Venedig entstandener Oper *Agrippina* entlehnt ist. Opern-Anklänge finden sich auch im darauffolgenden *Adagio*, das auf Cleopatras „Piangerò la sorte mia“ (*Giulio Cesare*) basiert, wiewohl der Komponist das Zitat kurz gehalten hat und sich schon beim letzten Akkord der Anfangsphrase von der Quelle entfernt. Dies führt zu einer *Siciliana*, einem Formtyp, den er oftmals für besonders gefühlvolle Lamento-Arien benutzt hat. Offenbar hat sich Händel in diesem Konzert ganz bewußt die musikalischen Stimmungen und Charaktere seiner italienischen Opern nutzbar gemacht.

Händel strich die Ouvertüre aus seinen autographen Entwürfen zu *Imeneo* und schuf daraus sowie aus Material aus dem *Orgelkonzert F-Dur* (HWV 295, „Der Kuckuck und die Nachtigall“) das **Concerto grosso Nr. 9 F-Dur** (HWV 327). Die ursprünglich für Händel selber bestimmten Orgelpassagen wurden zu äußerst wirkungsvollen Concertinopartien umgearbeitet. Der Anfang des **Concerto grosso Nr. 10 d-moll** (HWV 328; beendet am 22. Oktober 1739) ist eine Art Opern-Ouvertüre, auf die ein energisches *Allegro* folgt. Das *Lentement* trug ursprünglich die Bezeichnung *Lent e piano*, doch Händel entschied sich schließlich gegen einen leisen Beginn. Und so beginnt es laut, um dann in starkem Kontrast alle paar Takte zwischen überraschend heftigen *forte*-Passagen und zart-melancholischen *pianissimo*-Passagen hin- und herzuspringen. Auf den düsteren *Allegro*-Mittelsatz folgt ein leidenschaftlicheres und extrovertierteres *Allegro*; das schimmernde D-Dur-Finale ist ein weiterer, wohlüberlegter Stimmungskontrast. Die extremen Stimmungsschwankungen in diesem

Konzert – mal durch plötzliche Umschwünge innerhalb der Sätze, mal durch starke Kontraste zwischen aufeinanderfolgenden Sätzen – legen denn auch die Annahme nahe, daß es sich um eines der Konzerte handelt, die Händel für die Verwendung in *L'Allegro* komponierte, einer Ode, in der der Dichter John Milton die scheinbar unvereinbaren Gefühle der Freude und der Melancholie erkundet.

Das ***Concerto grosso Nr. 11 A-Dur*** (HWV 329; beendet am 30. Oktober 1739) ist eine Bearbeitung von Händels *Orgelkonzert A-Dur* (HWV 296a), das im vorigen März anlässlich einer Wiederaufführung von *Alexander's Feast* komponiert worden war. Die Neufassung dieser Musik ist keine bloße Transkription des Orgelkonzerts, weil die Concertino-Gruppe eine neue Schicht harmonischen Raffinements hinzufügt; das überschwengliche Finale erscheint in seiner neuen Gestalt sogar noch gelungener. Das am 20. Oktober 1739 beendete ***Concerto grosso Nr. 12 h-moll*** (HWV 330) ist nicht das zuletzt komponierte Konzert der Sammlung, doch es ist bezeichnend, daß Händel es an den Schluß seines *magnum opus* stellte. Der zweite Satz ist ein erstaunliches *Allegro*, in dem die straffe instrumentale Textur weit über die ursprüngliche Anlage – es handelt sich um die Baß-Arie „Nel mondo e nell'abisso“ (*Riccardo Primo*) – hinausgeht. Nach einem kontrapunktisch dichten *Largo* enden die *Zwölf Großen Konzerte* mit einem *Allegro*, das auf einer Cembalosuite des Hallenser Organisten Friedrich Wilhelm Zachow beruht. Dankbarkeit wohl hat den berühmten Londoner Komponisten sein größtes Orchesterprojekt mit einem persönlichen Tribut an den Lehrer seiner Kindheit beschließen lassen.

Seit ihrer Zweitaufgabe im Jahr 1741 sind die *Zwölf Großen Konzerte* in Übereinstimmung mit der Numerierung in Walshs Druckausgaben der Händelschen Instrumentalmusik als „Opus 6“ bekannt. Opus 6 gilt als Händels or-

chestrals Meisterleistung und, neben Bachs *Brandenburgischen Konzerten*, als Krönung der hochbarocken Instrumentalmusik. Bach verwendete eine größere Vielfalt an Soloinstrumenten, komponierte seine sechs Konzerte allerdings nicht als Zyklus. Mit unermüdlichem Erfindungsreichtum und außerordentlicher Subtilität bedachte Händel eine als Einheit konzipierte Sammlung von zwölf Konzerten, die nur für zwei Solo-Geiger, Cellist, Continuo und „Ripieno“ (also „Tutti“) Streicher gesetzt sind (auch wenn die autographen Fassungen von Nr. 1, 2, 5 und 6 zwei Oboenstimmen enthalten.) Die sorgsame Tonartendisposition, die große Vielfalt der Satztypen und das Spektrum der musikalischen Charaktere in Opus 6 bekunden eindrucksvoll Händels expressive und formale Vielseitigkeit. Wenn Werke wie die *Coronation Anthems* und *Judas Maccabaeus* seine Fähigkeit belegen, auf das breite Publikum einen gewaltigen Eindruck zu machen, so wendet er sich mit den *Zwölf Großen Konzerten* an den Connoisseur. Heutige Hörer, die bereit sind, den Konzerten in jedem Moment größte Aufmerksamkeit zu widmen, werden Opus 6 als kostbar gefertigten Schatz voll wunderbarer Überraschungen erleben.

© *David Vickers 2008*

Das Orchester **Arte dei Suonatori** wurde 1993 in Poznań (Posen, Polen) von den Geigern Ewa und Aureliusz Goliński gegründet und versammelte eine Gruppe junger und äußerst talentierter Musiker historischen Aufführungspraxis. Der Kern des Ensembles bestand ursprünglich aus polnischen Streichern und Continuospielern, aber im Laufe der Jahre wurde das Orchester immer internationaler, mit Musikern aus Deutschland, England, den Niederlanden,

Japan, Frankreich, Finnland und anderen Ländern. 1998, nach fünf Jahren ständiger Aktivität, riefen die Gründer des Orchesters zusammen mit Cezary Zych, dem Herausgeber des Magazins für Alte Musik *Canor*, eine Reihe mit Veranstaltungen mit „Alter Musik – Persona Grata“ – ins Leben. Seit 2003 waren Arte dei Suonatori Organisatoren von vier Festivals: das Händel-Festival in Torun, die Drei Barockfestivals in Wrocław (Breslau), Music in Paradise in Paradyż und das Baroque Strings and Bows Festival in Poznań.

Arte dei Suonatori hat mit renommierten Künstlern wie Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane und Kati Debretzeni in Projekten zusammengearbeitet, die auf großes internationales Interesse gestoßen sind – wie ein *Gramophone* Award (2003) belegt. Ein regelmäßiger Gast ist der Flötist Dan Laurin, mit dem Arte dei Suonatori CDs mit Werken von Telemann [BIS-CD-1185] und Vivaldi (*Vier Jahreszeiten* [BIS-SACD-1605]) für BIS eingespielt hat.

Eine Neugier, die ihn vernachlässigte Meisterwerke neu entdecken läßt, ein unablässiges Hinterfragen überlieferter Vorstellungen, ein Interesse, das bis hin zu mündlich tradiert Musik, zum Tanz und den szenischen Künsten reicht: Das sind einige der Charakteristika, die den Stil und die Interpretationen von **Martin Gester** ausmachen.

Als er 1990 in Strasbourg Le Parlement de Musique gründet – ein variables, nach seinen Vorstellungen gebildetes Ensemble, das eher ein Ort für Experimente als Mittel zur Verbreitung in großem Maßstab ist, liegen Jahre literarischer und musikalischer Studien hinter ihm. Abwechselnd Sänger polyphoner Musik, Interpret und Improvisator, Chorleiter, Wissenschaftler und Lehrer (Klassische Philologie ebenso wie Musik) hat er sich mit zahlreichen Stilen

aus vier Jahrhunderten beschäftigt. Die Kunst der Orchesterleitung hat er „von innen heraus“ erlernt und vervollkommen – erst an der Spitze des *Parlement de Musique*, dann als Gastdirigent. Heute dirigiert er die *Marienvesper* von Monteverdi ebenso wie die Symphonien von Mendelssohn und überschreitet gern die traditionellen, zu engen Grenzen zwischen Alter und Neuer Musik.

Er hat das *Parlement de Musique* bei rund vierzig Einspielungen dirigiert und ist in renommierten Konzertsälen auf vier Kontinenten aufgetreten. Außerdem hat er auch andere Ensembles dirigiert wie z.B. das New York Collegium, das Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale, die Nederlandse Bachvereniging und die Capella antigua de Curitiba. Eine ganz besondere Zusammenarbeit besteht seit 1998 mit dem Ensemble *Arte dei Suonatori*, mit dem er regelmäßig barocke Konzerte erarbeitet. Darüber hinaus vernachlässigt er auch seine Aktivitäten als Orgelsolist und als Kammermusikpartner am Cembalo oder Fortepiano nicht.

Martin Gester ist Professor am Conservatoire de Musique de Strasbourg, wo er gerade eine Institution zur Eingliederung, Ausbildung und Kommunikation ins Leben ruft: *Génération Baroque, atelier lyrique*, in deren halbjährlichen Arbeitsphasen junge Interpreten barockes und klassisches Repertoire aus Oratorium und Oper erarbeiten.

Douze grands concertos

Aucune des compagnies d'opéra fondées dans le but de promouvoir l'opéra italien à Londres au début du 18^e siècle ne réussit à maintenir son impact. L'Académie Royale de Musique (1719-28), les associations de Haendel avec John Jacob Heidegger au King's Theatre (1729-34), John Rich au Covent Garden (1734-37) et l'Opera of the Nobility (1733-37) : toutes luttèrent pour affronter la pression financière due à l'importation de dispendieux chanteurs d'Italie et aux marées imprévisibles de l'assiduité du public. Les quelques opéras populaires que chaque compagnie montait masquaient à peine le fait que les projets dépendaient carrément de la générosité de mécènes aristocratiques aux poches bien remplies. En automne 1739, Haendel ralentit graduellement son travail dans la production d'opéras italiens pour la scène londonienne, fait peut-être largement dû à sa sérieuse maladie en 1737 et à son âge qui avançait. A 54 ans, le compositeur d'origine saxonne était confortablement installé à Londres ; il avait vécu dans sa résidence (louée) sur Brook Street pendant seize ans et il avait été naturalisé citoyen britannique en 1727. Plutôt que de poursuivre une carrière d'opéra à l'étranger, il préférait adapter son art au goût de la ville et il découvrit une nouvelle jeunesse musicale dans la production d'odes, oratorios et drames musicaux anglais.

Entre janvier et mai 1739, Haendel organisa une série de quinze concerts au King's Theatre dont les premières de *Saül* et *Israël en Egypte* mais le divertissement d'opéra italien était encore représenté par *Giove in Argo*, un pastiche dans lequel il réutilisa de la musique tirée de ses œuvres antérieures. Pour sa série suivante de concerts, le compositeur décida de présenter une saison d'œuvres entièrement anglaises à l'ancien théâtre de John Rich au Lin-

coln's Inn Fields. Il projeta d'ouvrir la saison le jour de la Ste-Cécile (le 22 novembre) avec ses arrangements des odes céciliennes de Dryden *Alexander's Feast* (créée en 1736) et la *Song for St Cecilia* (créée entre les deux parties de l'ode plus volumineuse). Il termina la composition de *Song for St Cecilia* le 24 septembre 1739 mais il ne se reposa pas longtemps. Cinq jours plus tard seulement, il se mit au travail sur douze concerti grossi. Travaillant en grande vitesse, il termina tous les douze le 30 octobre. Il avait certainement bien raison d'être joyeux et optimiste ; il avait industrieusement produit ses chefs-d'œuvre orchestraux suprêmes. Six jours avant la soirée d'ouverture de la saison, le compositeur rendit visite au 4^e Comte de Shaftesbury qui écrivit avec enthousiasme à leur ami mutuel James Harris : « [Haendel] est maintenant dans la pièce et il me dit qu'il jouera l'Ode et la petite nouvelle deux fois. Il a douze concertos qui vont sortir par abonnement qui devrait être réussi. »

Haendel prépara délibérément ses nouvelles compositions orchestrales en une série pour publication. Douze était le nombre courant de concertos pour les maîtres italiens populaires de musique instrumentale (par exemple Corelli, Albinoni et Vivaldi) et il semble que Haendel – renommé comme compositeur pour chanteurs et comme organiste – y vit une occasion de prouver sa valeur comme compositeur instrumental. Un jour seulement après avoir terminé les concertos, Haendel et son éditeur officiel John Walsh junior reçurent une licence autorisée par George II « d'unique gravure, impression et publication » de la musique du compositeur « pour une période de quatorze ans. » Elle défendait strictement à « nos bons sujets de nos royaumes et dominions de réimprimer ou d'abrégé la dite musique, que ce soit dans la même grandeur ou de quelque manière que ce soit ; ou d'en importer, acheter, vendre, publier ou distribuer une ou plusieurs copies, réimprimées au-delà des mers, au cours

de la dite période de quatorze ans.» La survenue dans le temps de ce «priviège de droit d’auteur» renouvelé était un stratagème intentionnel pour tirer parti des nouveaux concertos de Haendel. La proposition de Walsh d’une luxueuse édition d’abonnement fut imprimée dans le *London Daily Post* et décrite comme «Douze Grands Concertos, en sept parties, pour quatre violons, un ténor [c’est-à-dire alto], un violoncelle, avec une basse continue pour le clavecin. Compositions de M. Haendel.» L’offre, publiée un jour avant que le compositeur ait terminé le douzième concerto, expliquait :

1. Le prix pour les abonnés est de deux guinées, une guinée au moment de l’abonnement, et l’autre à la livraison des livres.
2. Le tout à être gravé en caractère net, imprimé sur du bon papier et prêt à être livré aux abonnés en avril prochain.
3. Le nom des abonnés sera imprimé avant l’œuvre. Les abonnements sont reçus par l’auteur, à sa résidence sur Brook’s-street, Hanover-square ; et par John Walsh sur Catherine-street au Strand.

Même si des collections de chansons favorites des opéras de Haendel étaient des projets courants pour Walsh, c’était la première fois que des deux hommes collaboraient si étroitement à une grande publication ambitieuse de musique instrumentale. Les *Douze Grands Concertos* restèrent les seules œuvres orchestrales de Haendel à sortir sous forme d’abonnement. Cent particuliers et organisations s’abonnèrent à 122 copies et la publication de la musique fut annoncée comme suit dans le *London Daily Post* le 21 avril 1740 : «Douze Grands Concertos pour violons, en sept parties... Les Messieurs abonnés sont priés d’envoyer chercher leurs livres chez l’auteur ; ou chez J. Walsh.»

La liste des abonnés présente un mélange fascinant de musiciens professionnels, amis de Haendel, figures culturelles et royales (chose étrange, George

Il n'y figurait pas ; il avait peut-être reçu une copie à titre gracieux !) Les princesses Anne, Amelia, Caroline, Mary et Louisa s'abonnèrent toutes à la collection de leur vieux professeur de musique, ainsi que leur frère, le duc de Cumberland. Les musiciens londoniens William De Fesch et Charles Weidman commandèrent tous deux des copies. La « Crown and Anchor Society » et la « Philharmonic Society at the Crown and Anchor » reçurent des copies. Les sociétés de musique à Oxford, Salisbury et Dublin commandèrent la nouvelle musique orchestrale de Haendel. Ses amis James Harris, Bernard Granville, Sir Wyndham Knatchbull et le Comte de Shaftesbury furent au nombre des abonnés et Charles Jennens – librettiste de *Saül*, *Messie* et *Belshazzar* – acheta deux séries. Il est particulièrement intrigant que John Rich (directeur du théâtre de Covent Garden) ait commandé trois séries et Jonathan Tyers (directeur de Vauxhall Gardens) en ait acheté quatre ; les deux hommes désiraient probablement que l'orchestre attaché à leur établissement respectif joue la nouvelle musique de Haendel.

Toujours pragmatique, Haendel joua huit des *Douze Grands Concertos* à ses concerts au Lincoln's Inn Fields Theatre avant leur publication. On ignore malheureusement de quels concertos il s'agissait à quelles occasions mais des annonces dans le *London Daily Post* révèlent que deux furent présentés en compagnie d'*Alexander's Feast* et *Song for St Cecilia's Day* le 22 novembre 1739, et deux autres accompagnèrent la reprise d'*Acis et Galatée* le 13 décembre. Un hiver exceptionnellement froid retarda d'autres exécutions jusqu'au 27 février 1740 alors que la nouvelle ode de Milton *L'Allegro, il Penseroso et il Moderato* fut créée « en compagnie de deux nouveaux concertos pour plusieurs instruments, et un nouveau concerto à l'orgue » (le journal notait aussi ceci : « On a pris un soin particulier à protéger la maison du froid, gardant des

feux allumés dans la maison jusqu'au moment du concert.» Un des *concerti grossi* fut joué en compagnie de *Saül* le 21 mars (et répété dans *Esther* cinq jours plus tard), et un autre fut présenté avec *Israël en Egypte* le 1^{er} avril. Deux jours après leur publication, quelques autres furent joués avec *L'Allegro*. Ces chiffres suggèrent que dix des douze *concerti grossi* furent exécutés au cours de la saison de concerts de Haendel. Il est peu probable qu'il ait utilisé les 9^e et 11^e, tous deux basés sur de récents concertos pour orgue.

La partition autographe des *Douze Grands Concertos* de Haendel, conservée maintenant à la Bibliothèque Britannique, révèle que la musique a été méticuleusement composée. Dans sa publication originale, la série commence avec le **No 1 en sol majeur** (HWV 319 ; terminé le 29 septembre 1739). Le compositeur changea l'indication de tempo, probablement de *Andante* à *A tempo giusto*, montrant son souci que la personnalité de la musique soit exactement juste. Suit un *Allegro e forte* qui pétillait d'une vive intelligence. L'*Adagio* central est un mi mineur éloquent dont l'écriture orchestrale semble plus proche de Vivaldi que d'habitude. L'enjoué *Allegro* suivant se termine en un *pianissimo* plein d'esprit. Comme plusieurs autres dans la série, le mouvement final suit le modèle des suites de clavecin de *Componimenti musicali* de Gottlieb Muffat. Le **No 2 en fa majeur** (HWV 320 ; terminé le 4 octobre 1739) s'ouvre sur un doux *Andante larghetto*. L'autographe de Haendel révèle qu'il avait d'abord pensé que le second mouvement serait un *Larghetto* en fa mineur mais il a trouvé plus efficace d'ajouter plutôt un passage intermédiaire *Adagio* menant à un brillant *Allegro* en ré mineur. Du matériel thématique dans le finale mesuré (*Allegro ma non troppo*) annonce une partie du chœur «Let us break their bonds asunder» (*Messie*).

Le **No 3 en mi mineur** (HWV 321 ; terminé le 6 octobre 1739) débute avec

un *Larghetto* éloquent. Les subséquents *Andante* et *Allegro* restent basés sur mi mineur mais il est étonnant de voir avec quelle imagination Haendel déroule le développement musical de son matériel. La *Polonaise* est une danse pastorale magnifiquement sculptée sur une basse qu'on dirait de bourdon. L'attention portée au détail par Haendel est aussi évidente dans sa décision de changer l'indication de tempo du premier mouvement du **No 4 en la mineur** (HWV 322 ; terminé le 8 octobre 1739) d'*Andante* à *Largo affettuoso*. Il renferme l'une des phrases d'ouverture les plus agréables de la série, avec une modulation chromatique extraordinaire aux premiers violons. Le mouvement suivant reste en la mineur mais c'est une fugue magnifiquement développée. La basse du *Largo e piano* rampe avec des paires de notes liées et l'effet délicat de la musique qui s'ensuit rappelle une scène de sommeil d'opéra. Haendel pensa d'abord terminer le concerto avec ce mouvement mais il décida ensuite de ramener la tonalité de la mineur dans un *Allegro* au développement tendu.

On a perdu une grande partie de la partition autographe du **No 5 en ré majeur** (HWV 323) dont le matériel est partagé avec celui de l'ouverture de *Song for St Cecilia* et le fragment existant du concerto révèle que Haendel le termina le 10 octobre 1739. Le début est marqué *Ouverture : Larghetto e staccato*. Reposant sur de matériel de *Componimenti musicali*, il se trouve parmi les œuvres orchestrales les plus charismatiques et théâtrales de Haendel. Le *Presto* en mesures à trois temps est remarquable pour ses soudains extrêmes de nuances. Par contraste, le début *Largo e affettuoso* du **No 6 en sol mineur** (HWV 324) répand une atmosphère musicale exquisement flottante où l'emploi dramatique de cordes doubles et triples inattendues précède le retour à la douceur. Numéroté d'abord comme le septième concerto dans la partition

autographe de Haendel, le compositeur semble avoir été tourmenté par de nombreux soucis avec ce concerto. La *Musette* en mi bémol majeur montre son tendre penchant pour les formes de danse mais il a exercé une retenue considérable pour créer une simplicité directe : plusieurs mesures de matériel furent retranchées du brouillon de composition. La juxtaposition à la «rapide» section centrale produit l'un des mouvements les plus enivrants de toute la série. Haendel signa la fin du no 6 le 15 octobre 1739 mais il révisa ensuite le plan du concerto pour remplacer une *Gavotte* inachevée par deux *allegros* contrastants en sol mineur dont le premier est une soudaine poussée brillante d'activité musicale qui rappelle les concertos pour violon de Vivaldi.

Le **No 7 en si bémol majeur** (HWV 325 ; terminé le 12 octobre 1739) reçut d'abord le numéro huit dans le manuscrit de Haendel. Le second mouvement est un vif *Allegro* et le *Largo e piano* central se déploie avec une élégance et une sentimentalité remarquables. Non seulement il mène l'auditeur à travers des développements harmoniques fabuleux mais encore charme-t-il comme une douce danse de cour. Le concerto se termine avec un *Hornpipe* joué (basé sur de la musique de Muffat) où les accents rythmiques dévoilent quelque chose du sens de l'humour de Haendel. Un ton et une personnalité bien différente ressortent dans le début *Allemande* du **No 8 en do mineur** (HWV 326 ; terminé le 18 octobre 1739). Dans la seconde section *Grave*, la violence du motif agressif d'ouverture, suivi d'un interlude lyrique avant le retour du motif agressif persistant, ressemble à un intensif récitatif accompagné pour une *prima donna* et il mène à un *Andante allegro* emprunté à une aria du vieil opéra vénitien *Agrippina* de Haendel. Les références à l'opéra se poursuivent dans le mouvement suivant, un *Adagio* basé sur «Piangerò la sorte mia» de Cléopâtre (dans *Jules César*) mais le compositeur garda la citation brève et s'éloigna

de la source d'emprunt avec le dernier accord de la première phrase. Ceci fait lien avec une *Siciliana*, une forme qu'il utilisa souvent pour des arias de lamentation particulièrement sentimentales. On dirait, dans ce concerto, que Haendel a consciemment exploré ses liens avec les atmosphères et caractéristiques musicales de ses opéras italiens.

Il retira l'ouverture de son brouillon autographe d'*Imeneo* pour construire le **No 9 en fa majeur** (HWV 327) qui emprunte aussi du matériel du *Concerto pour orgue en fa majeur* (HWV 295, « Le coucou et le rossignol »). Les passages écrits originalement par Haendel et destinés à être joués par lui-même à l'orgue furent recomposés en parties très réussies de *concertino*. Le début du **No 10 en ré mineur** (HWV 328 ; terminé le 22 octobre 1739) est une « ouverture » d'opéra suivie d'un *Allegro* vigoureux. Le *Lentement* fut d'abord marqué *Lent e piano* mais Haendel décida ensuite qu'il ne voulait pas d'un début tranquille. Il le changea pour un début sonore et utilisa ensuite des contrastes nets à quelques mesures d'intervalle pour alterner entre l'énergie surprenante en *forte* et la tendre mélancolie en *pianissimo*. Le sombre *Allegro* central précède un *Allegro* plus exalté et extraverti et le finale en ré majeur chatoyant apporte un autre contraste délibéré d'humeur. En fait, le caractère extrême des changements d'atmosphère musicale dans ce concerto – qu'ils soient soudains dans les mouvements ou créés par des contrastes clairement délimités entre les mouvements consécutifs – porte à s'interroger si ce concerto n'est pas celui que Haendel a composé spécialement pour emploi dans *L'Allegro*, une ode dans laquelle la poésie de John Milton explore les émotions apparemment irréconciliables de gaieté et de mélancolie.

Le **No 11 en la majeur** (HWV 329 ; terminé le 30 octobre 1739) est un arrangement du récent *Concerto pour orgue en la majeur* (HWV 296a) de

Haendel, qui avait été composé en mars 1739 pour une reprise de *Alexander's Feast*. La nouvelle version de la musique n'est pas seulement une transcription du concerto pour orgue parce que le groupe de concertino ajoute une nouvelle couche de raffinement harmonique et on peut dire du finale exubérant qu'il est encore meilleur dans sa forme de *concerto grosso*. Terminé le 20 octobre 1739, le **No 12 en si mineur** (HWV 330) n'est pas le dernier des douze concertos à avoir été composé mais il est intrigant que Haendel ait décidé de le placer en dernier dans cet *opus magnum*. Le second mouvement est un *Allegro* étonnant qui commence comme l'aria de basse «Nel mondo e nell'abisso» (*Riccardo Primo*). Il fut ensuite révisé en mouvement de concerto grosso où les instruments mènent les idées beaucoup plus loin que dans l'aria originale. Après un *Largo* au contrepont dense, les *Douze Grands Concertos* se terminent par un *Allegro* que Haendel a construit sur une suite pour clavecin de Friedrich Wilhelm Zachow, organiste à Halle. C'était peut-être un geste de reconnaissance de la part du célèbre compositeur établi à Londres de terminer son plus grand projet orchestral avec un hommage privé au professeur de son enfance.

Les *Douze Grands Concertos* devinrent connus comme l'opus 6 quand la seconde édition sortit en 1741, en accord avec le numérotage des collections imprimées par Walsh de la musique instrumentale de Haendel. L'opus 6 est largement considéré comme le chef-d'œuvre orchestral de Haendel, placé au même niveau statutaire que les *Concertos Brandebourgeois* de Bach comme la meilleure musique instrumentale du haut baroque. Bach utilisa une plus grande variété d'instruments solos mais il ne composa pas ses six concertos pour en faire une série. Haendel montra un esprit d'invention inépuisable et une subtilité extraordinaire dans sa série intégrale de douze concertos qu'il

orchestra simplement pour deux violonistes solos, violoncelliste, continuo et *ripieno*, (c'est-à-dire *tutti*) (quoique l'autographe des nos 1, 2, 5 et 6 renferme des parties pour deux hautbois). La soigneuse organisation du plan des tonalités, du vaste choix des types de mouvements et de l'étendue des caractères musicaux dans l'opus 6 représente un testament convaincant du talent de Haendel pour l'expression et la structure. Si des œuvres comme *Coronation Anthems* et *Judas Maccabée* montrent son habileté à impressionner fortement les auditeurs en général, l'opus 6 fait voir le connaisseur. Les auditeurs modernes disposés à prêter une attention soutenue à chaque moment de chaque concerto trouveront en eux des trésors faits de main de maître et une mine de surprises ravissantes.

© *David Vickers* 2008

L'Orchestre **Arte dei Suonatori** est fondé en 1993 à Poznań en Pologne par les violonistes Ewa et Aureliusz Goliński et un groupe d'interprètes jeunes et doués sur instruments anciens. Le noyau de l'ensemble était à l'origine composé de musiciens polonais mais, avec les années, l'orchestre est devenu plus international et comprend maintenant des musiciens originaires notamment d'Allemagne, d'Angleterre, de Hollande, du Japon, de France et de Finlande. En 1998, après cinq ans de travail intermittent, les directeurs de l'orchestre, en compagnie de Cezary Zych, éditeur du magazine consacré à la musique ancienne *Canor*, mettent sur pied une série d'événements consacrés à la musique ancienne appelée « Early Music – Persona grata ». Depuis 2003, Arte dei Suonatori organise quatre festivals : le Festival Haendel à Toruń, les Trois festi-

vals baroques de Wrocław, Music in Paradise à Paradyż et le Festival Baroque Strings and Bows à Poznań.

Arte de Suonatori a travaillé avec des artistes bien connus dont Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane et Kati Debretzeni – des collaborations qui ont soulevé un grand intérêt international, comme le prouve un prix *Gramophone* en 2003. Un invité régulier a été le virtuose de la flûte à bec Dan Laurin qui, avec Arte dei Suonatori, a enregistré un disque d'œuvres de Telemann [BIS-CD-1185] ainsi que les Quatre Saisons de Vivaldi [BIS-SACD-1605].

Une curiosité qui lui fait mettre à jour des chefs-d'œuvre ignorés, une perpétuelle remise en question des idées reçues, une attention portée vers les musiques de tradition orale, la danse et les arts de la scène : ce sont quelques traits qui caractérisent le style et les interprétations de **Martin Gester**.

Quand il fonde, à Strasbourg, en 1990, le Parlement de Musique, un ensemble variable formé à son goût, davantage lieu d'expérimentations qu'instrument de diffusion à grande échelle, Martin Gester a derrière lui des années d'études littéraires et musicales. Tour à tour chanteur polyphoniste, interprète et improvisateur, chef de chœur, chercheur à l'université et enseignant (les lettres classiques autant que la musique), il a pratiqué de nombreux répertoires répartis sur quatre siècles.

Il a appris et perfectionné l'art de la direction d'orchestre « de l'intérieur », à la tête du Parlement de Musique puis comme chef invité. Actuellement, il dirige aussi volontiers les *Vêpres* de Monteverdi que les symphonies de Mendelssohn, franchissant avec plaisir les barrières traditionnelles trop étroites entre les écoles dites anciennes et modernes.

Il a dirigé le Parlement de Musique sur une quarantaine d'enregistrements discographiques, et s'est produit dans des salles prestigieuses sur quatre continents. Il a aussi dirigé d'autres ensembles : New York Collegium, Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale, Nederlandse Bachvereniging, Capella antigua de Curitiba... Une collaboration toute particulière s'est établie depuis 1998 avec Arte dei Suonatori dans un travail régulier sur les concertos baroques. Il ne néglige pas pour autant ses activités d'interprète : organiste soliste, ou partenaire de musique de chambre au clavecin et au piano-forte.

Martin Gester est Professeur au Conservatoire de Musique de Strasbourg. Il vient de fonder un programme d'insertion, de formation et de diffusion : Génération Baroque, atelier lyrique, dont les sessions bi-annuelles sont dédiées au travail avec de jeunes interprètes sur l'oratorio et l'opéra baroques et classiques.

Dwanaście wielkich koncertów

Żadnej z kompanii operowych założonych w Londynie w początkach XVIII wieku w celu popularyzacji opery włoskiej nie udało się odnieść trwałego sukcesu. Royal Academy of Music (1719-28), partnerskie spółki Haendla z Johnem Jacobem Heideggerem w King's Theatre (1729-34) i z Johnem Richem w Covent Garden (1734-7), wreszcie Opera of the Nobility (1733-37) – borykały się z finansowymi trudnościami związanymi ze sprowadzaniem śpiewaków z Włoch oraz z nieprzewidywalnymi falami przyływu i odpływu publiczności. Nieliczne operowe hity w każdej z kompanii z trudem tylko ukrywały fakt, że przedsiębiorstwa zależały w znacznej mierze od hojności arystokratycznych mecenasów dysponujących zasobnymi kiesami. Jesienią roku 1739 Haendel stopniowo ograniczał już swoje zaangażowanie w wystawianie oper włoskich na scenie londyńskiej. Mogło to być skutkiem niedawnej poważnej choroby z roku 1737 i postępującym wiekiem. Liczący sobie wtedy 54 lata, pochodzący z Saksonii kompozytor osiadł w Londynie 16 lat wcześniej. Mieszkał w wynajmowanym domu przy Brook Street i w roku 1727 uzyskał brytyjskie obywatelstwo. Zamiast szukać operowej sławy na kontynencie, wołał dostosować swoją sztukę do gustu londyńczyków i w rezultacie odzyskał artystyczny wigor, tworząc angielskie ody, oratoria i dramaty muzyczne.

Między styczniem a majem 1739 roku w King's Theatre Haendel poprowadził cykl 15 koncertów, podczas których wykonane zostały po raz pierwszy oratoria *Saul* i *Izrael w Egipcie*. Nie zabrakło jednak i włoskiej opery reprezentowanej przez pasticcio *Jowisz na Argos*, w którym Haendel wykorzystał fragmenty ze swoich wcześniejszych utworów. W kolejnym cyklu koncertowym kompozytor postanowił zaprezentować wyłącznie dzieła angielskie,

które miały być wystawiane w ciągu całego sezonu w starym teatrze Johna Richa w Lincoln's Inn Fields. Haendel zaplanował inaugurację sezonu w dniu św. Cecylii (22 listopada) własnym opracowaniem cecyliańskich utworów Johna Drydena: ody *Uczta Aleksandra*, (pierwsze wykonanie w 1736) oraz *Pieśni dla św. Cecylii* (jej premiera miała miejsce pomiędzy częściami większej ody).

Pieśń dla św. Cecylii Haendel skończył komponować 24 września 1739 roku, ale nie odpoczywał długo. Zaledwie pięć dni później rozpoczął pracę nad dwunastoma concerti grossi. Pisał w niesłychanym tempie i do 30 października udało mu się ukończyć wszystkie dwanaście koncertów. Miał powody, by odczuwać satysfakcję i optymizm; w pocie czoła stworzył swoje największe arcydzieła orkiestrowe. Na sześć dni przed koncertem inaugurującym sezon, Jerzy Fryderyk odwiedził IV hrabiego Shaftesbury, który w liście do ich wspólnego przyjaciela Jamesa Harrisa pisał z entuzjazmem: „[Haendel] jest właśnie u mnie i mówi mi, że wykona odę i nową krótką odę dwukrotnie. Jego dwanaście koncertów ma się ukazać w subskrypcji i prawdopodobnie będą dobre”.

Haendel świadomie przygotował swoje nowe kompozycje orkiestrowe jako zbiór do publikacji. Dwanaście koncertów zawierały zwykle zbiory popularnych włoskich mistrzów muzyki instrumentalnej (np. Corellego, Albiniego czy Vivaldiego) i, jak się wydaje, Haendel – uznany kompozytor muzyki wokalne i organista – wykorzystał tę okazję, by zaznaczyć swoją pozycję jako kompozytora muzyki instrumentalnej. Już nazajutrz po ukończeniu koncertów, kompozytor i jego oficjalny wydawca John Walsh junior otrzymali od króla Jerzego II autoryzowaną licencję na „wyłączne przygotowanie matryc, druk i wydanie” muzyki kompozytora „na okres lat czternastu”.

Licencja surowo zabraniała „naszym wiernym poddanym na terenie Królestwa i Innych Posiadłości przedruku lub skracania powyższych, w takim samym lub jakimkolwiek innym wymiarze lub sposobie; jak również importu, kupna, sprzedaży, wykorzystania bądź dystrybucji jakiejkolwiek lub jakichkolwiek kopii, przedruku poza granicami kraju, w ciągu wyżej wymienionych 14 lat”. Okres obowiązywania odnowionego „Przywileju Autorskiego” miał służyć oczywiście maksymalizacji zysków z publikacji nowych koncertów. Oferta subskrypcyjna Walsha proponująca luksusowe wydanie concerti grossi została umieszczona w *London Daily Post* i opisana jako:

„Dwanaście Wielkich Koncertów, na Siedem Głosów, na 4 skrzypiec, tenor [altówkę], wiolonczelę, i bas cyfrowany realizowany na klawesynie. Skomponowane przez Pana Haendla”.

Oferta opublikowana na dzień przed faktycznym zakończeniem pracy nad dwunastym koncertem wyjaśniała co następuje:

1. Cena dla subskrybentów wynosi 2 gwinee, 1 gwinea uiszczona przy zamówieniu, druga przy dostawie książek.
2. Całość będzie wydrukowana ładną czcionką, na dobrym papierze, gotowa do dostarczenia subskrybentom w kwietniu przyszłego roku.
3. Nazwiska subskrybentów zostaną wydrukowane na początku publikacji. Zamówienia przyjmowane są przez Autora, w jego posiadłości na Brook's-street, Hanover-square oraz przez Johna Walsha na Catherine-street na Strandzie.

Chociaż kolekcje ulubionych pieśni z oper Haendla należały do typowych projektów wydawniczych Walsha, to tak ścisła współpraca obu dżentelmenów przy ambitnej i wielkiej publikacji muzyki instrumentalnej nie miała precedensu. „Dwanaście wielkich koncertów” okazało się jedynym tego typu subskrypcyjnym wydawnictwem muzyki orkiestrowej Haendla. 100 osób i orga-

nizacji zapisało się na 122 egzemplarze, a o ukazaniu się partytury poinformował *London Daily Post* 21 kwietnia 1740 roku: „Dwanaście Wielkich Koncertów na Skrzypce, na Siedem Głosów... Dżentelmeni zapisani na subskrypcję są proszeni o posłanie po swoje Książki do Autora lub J. Walsha”.

Lista subskrybentów zawiera fascynującą mieszankę zawodowych muzyków, przyjaciół Haendla, osobistości z dziedziny kultury oraz członków rodziny królewskiej (choć, co dziwne, Jerzy II nie zapisał się na subskrypcję; możliwe, że otrzymał egzemplarz darmowy!).

Księżniczki: Anna, Amelia, Karolina, Maria i Luiza zamówiły kolekcję swojego dawnego nauczyciela, podobnie jak ich brat, książe Cumberland. Londyńscy muzycy: William De Fesch i Charles Weidman również złożyli zamówienia. Swoje egzemplarze otrzymali „Crown and Anchor Society” oraz „Philharmonic Society at the Crown and Anchor”. Nową muzykę orkiestrową Haendla zamówiły także towarzystwa muzyczne w Oksfordzie, Salisbury i Dublinie. Przyjaciele kompozytora: James Harris, Bernard Granville, Sir Wyndham Knatchbull i hrabia Shaftesbury kupili publikację, a Charles Jennens – librecista *Saula*, *Mesjasza* i *Belshazzara* – nabył dwie kopie. Szczególnie intrygujący jest fakt, iż John Rich (dyrektor Covent Garden Theatre) zamówił trzy zbiory, a Johanthan Tyers (dyrektor Vauxhall Gardens) zakupił cztery; zapewne zamierzeniem obu panów było wykonywanie nowej muzyki Haendla w ich instytucjach przez rezydujące tam zespoły.

Jerzy Fryderyk, jak zawsze pragmatyczny, wykonał osiem spośród „Dwunastu Wielkich Koncertów” w Lincoln’s Inn Field Theatre jeszcze przed ich opublikowaniem. Niestety, nie są znane daty zaprezentowania konkretnych koncertów, chociaż ogłoszenia w *London Daily Post* ujawniają, że dwa spośród nich zostały wykonane razem z *Ucztą Aleksandra* i *Pieśnią na dzień Św.*

Cecylii w dniu 22 listopada 1739, a 13 grudnia, przy okazji wznowienia *Acisa i Galatei*, wykonano kolejne dwa. Wyjątkowo mroźna zima spowodowała opóźnienia w prezentacji dalszych koncertów aż do 27 lutego, kiedy miała swoją premierę Miltonowska oda *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* „z dwoma nowymi *Koncertami* na kilka instrumentów oraz nowym koncertem na organy” (gazeta odnotowała również, że „Szczególne starania podjęto w celu zabezpieczenia sali przed zimnem, zleciwszy nieustannie jej ogrzewanie aż do czasu przedstawienia”). Jeden z concerti grossi został wykonany 21 marca przy okazji wystawienia *Saula* (powtórzony razem z *Esterą* pięć dni później), kolejny towarzyszył wystawieniu *Izraela w Egipcie* 1 kwietnia. Dwa dni po publikacji kolejne dwa koncerty wykonano przy okazji wystawienia *L'Allegro*. Liczby te wskazują, iż dziesięć spośród dwunastu concerti grossi zostało wykonanych w trakcie sezonu koncertowego Haendla. Jest mało prawdopodobne, by autor wykorzystał koncerty 9. i 11., które były oparte na niedawno skomponowanych koncertach organowych.

Rękopis *Dwunastu Wielkich Koncertów*, przechowywany obecnie w British Library, pokazuje, że muzyka była pisana bardzo starannie. Manuskrypt, podobnie jak oryginalne wydanie, rozpoczyna się od *Koncertu nr 1 G-dur* (HWV 319; ukończony 29 września 1739). Kompozytor zmienił oznaczenie tempa, prawdopodobnie z *Andante* na *A tempo giusto*, dając wyraz trosce o dokładne przekazanie charakteru muzyki. Następne ogniwo to *Allegro e forte*, pełne żywego temperamentu. Środkowe potoczyste *Adagio* e-moll wydaje się bliższe Vivaldiemu niż typowej orkiestrowej partyturze Jerzego Fryderyka. Następnie żartobliwe *Allegro* z dowcipnym zakończeniem pianissimo. Część finałowa, podobnie jak kilka innych w tym zbiorze, wzorowana jest na suitach na instrument klawiszowy, pochodzących z *Componimenti musicali* Gottlieba Muffata.

Koncert nr 2 F-dur (HWV 320; ukończony 4 października 1739) zaczyna się od delikatnego *Andante larghetto*. Rękopis pokazuje, że Haendel początkowo chciał, aby drugą część stanowiło *Larghetto* w f-moll, lecz uznał, że lepszy efekt osiągnie, dodając *Adagio* mające charakter krótkiego łącznika prowadzącego do żywego *Allegro* d-moll. Materiał tematyczny w wyważonym finale (*Allegro ma non troppo*) zapowiada fragment chóru „Let us break their bonds asunder” z *Mesjasza*.

Koncert nr 3 e-moll (HWV 321; ukończony 6 października 1739) rozpoczyna się od potoczystego *Larghetto*. Kolejne *Andante* i *Allegro* pozostają w tej samej tonacji e-moll, ale zdumiewa, jak pomysłowo Haendel rozwija wyjściowy materiał. *Polonaise* jest pięknie wyrzeźbionym tańcem pastoralnym z burdonowymi dźwiękami basowymi. Haendłowska dbałość o szczegóły widoczna jest także w decyzji, by zmienić oznaczenia tempa w części otwierającej **Koncert nr 4 a-moll** (HWV 322; ukończony 8 października 1739). W rękopisie kompozytor oznaczył ją najpierw jako *Andante*, ale już w wydaniu Walsha pojawiło się oznaczenie *Larghetto affettuoso*. Koncert rozpoczyna się jedną z piękniejszych fraz w całym zbiorze – nadzwyczajną chromatyczną modulacją w pierwszych skrzypcach. Kolejna część pozostaje w a-moll, lecz jest wspaniale rozwiniętą fugą. *Largo e piano* ma pełzającą linię basu z parami połączonych łukiem nut, a efekt nieśpiesznie rozwijającej się muzyki przypomina scenę snu z jakiejś opery. Haendel pierwotnie zamierzał zamknąć koncert tą właśnie częścią, jednak później postanowił przywrócić tonację a-moll w rozbudowanym *Allegro*.

Znaczna część rękopisu **Koncertu nr 5 D-dur** (HWV 323) zaginęła, lecz fragment zachował się na odwrocie rękopisu uwertury do *Pieśń do Św. Cecylii*. Zachowana część pokazuje, że kompozytor ukończył pracę 10 paźd-

ziernika 1739. Początek został oznaczony jako *Ouverture: Larghetto e staccato* i oparty jest na materiale z *Componimenti musicali* Muffata. Stanowi jeden z najbardziej charyzmatycznych i teatralnie nośnych dzieł orkiestrowych Haendla. Trójdzielne *Presto* godne jest uwagi z powodu nagłych skoków dynamicznych. Natomiast początek *Largo e affettuso* **Koncertu nr 6 g-moll** (HWV 324) pełny jest kunsztownych zawieszek, dramatycznie wykorzystujących niespodziewane dwu- i trójdzielne pauzy poprzedzające powrót w krainę muzycznej łagodności. W rękopisie Haendla koncert oznaczony był początkowo jako siódmy i autor miał z nim najprawdopodobniej dużo kłopotów. *Musette* w Es-Dur ukazuje jego predylekcję do delikatności i subtelności w formach tanecznych, ale kompozytor narzucił sobie znaczną dyscyplinę w celu osiągnięcia prostoty: wiele taktów zostało usuniętych ze szkiców kompozycji. Zestawienie tej części z umiejętnie skonstruowaną „szybką” środkową sekcją tworzy jeden z najbardziej porywających fragmentów w całej kolekcji. Haendel oznaczył *Koncert nr 6* jako zakończony 15 października 1739, jednak później dokonał zmian w schemacie kompozycji, zastępując nieskończony gawot dwoma kontrastującymi częściami *Allegro* w g-moll, z których pierwsza jest błyskotliwą lawiną muzycznych idei przywodzących na myśl koncerty skrzypcowe Vivaldiego.

Koncert nr 7 B-dur (HWV 325; ukończony 12 października 1739) był pierwotnie w rękopisie oznaczony jako ósmy. Jego druga część jest żywym *Allegro*, a środkowe *Largo e piano* rozwija się z niezwykłą elegancją i uczuciem. Nie tylko frapuje słuchacza poprzez bajecznie harmonijne rozwinięcia, ale także oczarowuje niczym delikatny taniec dworski. Concerto kończy się żartobliwym *Hornpipe* (opartym na muzyce Muffata), w którym akcenty rytmiczne ujawniają być może coś z poczucia humoru autora. Całkowicie od-

mienny ton i charakter uwidacznia się w początkowej *Allemande Koncertu nr 8 c-moll* (HWV 326; ukończony 18 października 1739). W drugiej części oznaczonej jako *Grave*, gwałtowność rytmu, po którym następuje liryczne interludium, a później ponownie uporczywy, gwałtowny motyw, jest niczym intensywny recytatyw akompaniowany, napisany dla jakiejś primadonny. Następne ogniwo to *Andante allegro* zapożyczone z arii z dawnej weneckiej opery Haendla *Agrypina*. Odniesienia do opery pojawiają się także w kolejnej części, *Adagio* opartej na arii Kleopatry „Piangero la sorte mia” (*Juliusz Cezar*), chociaż cytat jest krótki i rozstaje się ze źródłem już w końcowym akordzie początkowej frazy. Następuje połączenie z *Sicilianą*, formą często wykorzystywaną przez kompozytora do szczególnie sentymentalnych arii lamentacyjnych. Wydaje się, że w tym koncercie Haendel świadomie nawiązał do charakteru i nastroju swoich włoskich oper.

Aby stworzyć *Koncert nr 9 F-dur* (HWV 327), w którym także można odnaleźć zapożyczenia z *Koncertu organowego F-dur* (HWV 295, „Kukulka i słowik”), kompozytor usunął uwerturę ze szkicu opery *Imeneo*. Odcinki pierwotnie napisane przez Haendla dla siebie jako organisty, zostały przekomponowane i zamienione w atrakcyjne głosy concertino. Otwarcie *Koncertu nr 10 d-moll* (HWV 328; ukończony 22 października 1739) jest operową *Ouverture*, po której następuje żywiołowe *Allegro*. *Lentement* było pierwotnie oznaczone jako *Lent e piano*, ale z czasem Haendel zdecydował, że nie chce cichego początku. Zmienił go, by zaczynał się głośno, a następnie zastosował mocno podkreślone kontrasty w kolejnych taktach, by balansować pomiędzy zaskakującą mocą w pasażach forte i delikatną melancholią w pasażach *pianissimo*. Po posępnej środkowej części *Allegro* następuje drugie, jednak bardziej emocjonalne i ekstrawertyczne *Allegro*, a rozedrgany finał D-dur jest kolejnym

zamierzonym kontrastem nastrojów. Skrajność zmian nastroju w tym koncercie – bez względu na to, czy są osiągane nagle, w środku części, czy też tworzone przez znaczne kontrasty między kolejnymi częściami – prowokuje do zastanowienia się, czy koncert nie został skomponowany przez Haendla specjalnie dla wykorzystania w *L'Allegro*, odzie, w której poezja Johna Milтона dotyka pozornie nie dających się ze sobą pogodzić emocji – rozbawienia i melancholii.

Koncert nr 11 A-dur (HWV 329; ukończony 30 października 1739) jest aranżacją haendrowskiego *Koncertu Organowego A-dur* (HWV 296a), który został skomponowany w marcu tego samego roku z okazji wznowienia *Uczty Aleksandra*. Nowa wersja muzyki nie jest jedynie transkrypcją koncertu organowego, jako że grupa concertino dodaje nową warstwę harmonijnej finezji, a żywiołowy finał jest prawdopodobnie lepszy w wersji concerto grosso. Ukończony 20 października 1739, **Koncert nr 12 h-moll** (HWV 330) nie był skomponowany jako ostatni z dwunastu koncertów, ale intrygujący jest fakt, że Haendel postanowił umieścić go jako utwór finałowy w swoim opus magnum. Druga część to zaskakujące *Allegro*, w którym pełne napięcia linie instrumentalne są rozciągnięte daleko poza pierwotną skalę muzyki w będącej jego pierwowzorem arii basowej „Nel mondo e nell’abisso” (*Ryszard Pierwszy*). Po gęstym, kontrapunktycznym *Largo*, *Dwanaście Wielkich Koncertów* kończy się *Allegrem*, które Haendel oparł na suicie klawesynowej organisty z Halle, Friedricha Wilhelma Zachowa. Być może był to gest wdzięczności ze strony londyńskiego kompozytora, który postanowił zakończyć swój największy projekt orkiestrowy prywatnym hołdem dla nauczyciela z lat chłopięcych.

Dwanaście wielkich koncertów zyskało sławę jako „Opus 6”, gdy w roku 1741 ukazało się drugie wydanie dzieła, zgodnie z numeracją Walsh’a dla

wydanych dzieł instrumentalnych Haendla. Op. 6 jest powszechnie uznawane za arcydzieło muzyki orkiestrowej Haendla, będąc, wspólnie z *Koncertami brandenburskimi* Bacha, przykładem najwspanialszej muzyki instrumentalnej późnego baroku. Bach wykorzystał różnorodne instrumenty solowe, ale nie skomponował swoich sześciu koncertów jako kolekcji. Haendel wniósł niewyczerpaną pomysłowość oraz wyjątkową subtelność do całości zbioru 12 koncertów, które napisane są po prostu na dwoje skrzypiec solo, wiolonczelę, continuo i smyczki ripieno (tzw. „tutti”) chociaż rękopis koncertów nr 1, 2, 5 i 6 zawiera również dwa głosy obojowe. Dokładne zaplanowanie schematów tonacji, różnorodność typograficzna części oraz szeroki zakres muzycznych odniesień zawartych w op. 6 stanowią monumentalny testament haendlowskiej wszechstronności ekspresyjnej i strukturalnej. Jeśli przyjąć, że dzieła takie jak *Coronation Anthems* i *Juda Machabeusz* ukazują jego zdolności do oszołamiania publiczności pompatycznymi efektami, to op. 6 przedstawia nam Jerzego Fryderyka jako kompozytora zwracającego się bardziej w stronę konesera-znawcy.

Współcześni słuchacze, którzy zechcą uważnie przysłuchać się każdej części poszczególnych koncertów, mają okazję doświadczyć, jak niezwykle kunsztownym skarbem pełnym zachwycających niespodzianek jest op. 6.

© *David Vickers* 2008

Orkiestra **Arte dei Suonatori** została założona w roku 1993 w Poznaniu przez skrzypków, Ewę i Aureliusza Golińskich, skupiając wokół siebie grupę młodych i bardzo utalentowanych polskich muzyków specjalizujących się w grze

na instrumentach dawnych. Początkowo zespół składał się z muzyków polskich grających na instrumentach smyczkowych i tworzących grupę continuo, ale z biegiem lat nabrał charakteru bardziej międzynarodowego, a wśród jego stałych współpracowników są muzycy z Niemiec, Anglii, Holandii, Japonii, Francji, Finlandii i innych krajów.

W październiku 1998, po pięciu latach mniej regularnej aktywności, założyciele orkiestry wraz z Cezarym Zychem, prawnikiem i filozofem, redaktorem naczelnym pisma *Canor*, zainicjowali zakrojony na bardzo szeroką skalę cykl projektów pod nazwą „Muzyka Dawna – Persona Grata”. Od roku 2003 *Arte dei Suonatori* organizuje w Polsce cztery duże festiwale muzyki dawnej: Festiwal Haendlowski w Toruniu, Festiwal Trzech Baroków we Wrocławiu, Festiwal Muzyka w Raju w Paradyżu oraz Festiwal Barokowych Smyczków i Strun w Poznaniu.

Wśród solistów i dyrygentów współpracujących z *Arte dei Suonatori* są między innymi: Rachel Podger, Hidemi Suzuki, Alexis Kossenko, Martin Gester, Maria Keohane i Kati Debretzeni. Współpraca z nimi spotkała się z dużym zainteresowaniem na arenie międzynarodowej, czego dowodem może być *Gramophone Award* przyznana orkiestrze w roku 2003. Jednym ze stałych partnerów orkiestry jest Dan Laurin, z którym *Arte dei Suonatori* nagrała już dla wytwórni BIS płytę poświęconą dziełom Telemanna [BIS-CD-1185] oraz *Cztery pory roku* Antonio Vivaldiego [BIS-SACD-1605].

Ciekawość, która każe przypominać dzieła zapomniane i nieustająco poddawać w wątpliwość stereotypy, a także uwaga zwrócona w stronę muzyki tradycyjnej, tańca i sztuki scenicznej - oto niektóre cechy, charakteryzujące styl i interpretacje **Martina Gester**a.

Kiedy w roku 1990 w Strasburgu stworzył Le Parlement de Musique, zespół o zmieniającym się składzie, który jest raczej laboratorium niż instrumentem popularyzacji muzyki, Martin Gester miał za sobą lata studiów literackich i muzycznych. Był kolejno śpiewakiem chóralnym, organistą i improvizatorem, kierownikiem chóru, badaczem i nauczycielem uniwersyteckim (w zakresie języków klasycznych, jak również muzyki), zajmował się szerokim repertuarem obejmującym 4 stulecia.

Sztuki kierowania orkiestrą uczył się od podstaw i doskonalił ją jako szef Le Parlement de Musique, a później jako dyrygent gościnny. Obecnie równie chętnie prowadzi *Nieszpory* Monteverdiego, jak i symfonie Mendelssohna, przekraczając tradycyjne bariery między muzyką określaną jako dawna i współczesna.

Z zespołem Le Parlement de Musique dokonał ponad czterdziestu nagrań płytowych oraz występował w prestiżowych salach koncertowych na 4 kontynentach. Dyrygował również innymi zespołami, między innymi New York Collegium, Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale, Nederlandse Bachvereniging, Capella antigua de Curitiba... W roku 1998 rozpoczęła się jego bliska współpraca z orkiestrą Arte dei Suonatori, z którą regularnie penetruje różne obszary repertuaru barokowego. Nie zaniedbuje jednak swojej działalności solowej – występuje jako solista oraz kameralista, grając na klawesynie i pianoforte.

Martin Gester jest profesorem w Konserwatorium w Strasburgu. W ostatnim okresie stworzył Génération Baroque, atelier lyrique, swego rodzaju warsztaty artystyczne, których sesje odbywają się co 2 lata. Są one poświęcone pracy z młodymi wykonawcami nad muzyką oratoryjną i operową epoki baroku i klasycyzmu.

ARTE DEI SUONATORI

Concertino

Aureliusz Goliński, Ewa Golińska, violins

Thomas Pitt (Nos 4, 6, 7, 8, 10 & 11) / David Gammelgård (Nos 1, 2, 3, 5, 9 & 12), cello

Violins: Aureliusz Goliński, Ewa Golińska, Marta Mamulska,
Violetta Szopa-Tomczyk, Adam Pastuszka,
Martyna Pastuszka, Anna Nowak

Violas: Dymitr Olszewski, Bodo Lonartz

Cellos: Thomas Pitt, Claire Thirion (Nos 4, 6, 7, 8, 10 & 11)
David Gammelgård, Poppy Walshaw (Nos 1, 2, 3, 5, 9 & 12)

Double bass: Stanisław Smółka

Harpsichord/organ: Joanna Boślak-Górniok
Martin Gester (organ in No. 2)

Theorbo/archlute: Andreas Arend

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your subwoofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recorded in July 2007 (Nos 4, 6, 7, 8, 10 & 11) and November 2007 (Nos 1, 2, 3, 5, 9 & 12) at the Radio Hall, Wrocław, Poland

Recording producers: Hans Kipfer (Nos 4, 6, 7, 8, 10 & 11), Dirk Lüdemann (Nos 1, 2, 3, 5, 9 & 12)

Sound engineers: Dirk Lüdemann (Nos 4, 6, 7, 8, 10 & 11), Andreas Ruge (Nos 1, 2, 3, 5, 9 & 12)

Digital editing: Elisabeth Kemper (Nos 4, 6, 7, 8, 10 & 11), Dirk Lüdemann (Nos 1, 2, 3, 5, 9 & 12)

Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling;

Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers;

STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © David Vickers 2008

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French); Joanna Gruszecka (Polish)

Back cover portrait of Georg Friedrich Händel by T. Hudson (Hamburg University Library)

Booklet photograph from the recording sessions: © Arte dei Suonatori / BIS Records

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1705/06 © & ® 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Portrait by Thomas Hudson, 1749
(Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg)