



CD-208 STEREO

World Première Recording

Georg Friedrich Händel

The Complete Recorder Sonatas

recorder

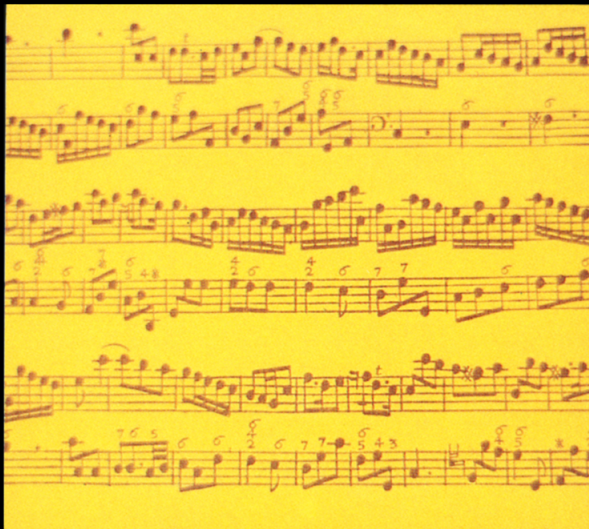
Clas Pehrsson

baroque cello

Bengt Ericson

harpsichord

Thomas Schuback



A BIS original dynamics recording

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: THE COMPLETE RECORDER SONATAS

Sonate Nr.1 g-moll für Altblockflöte und Basso continuo	7'50
<i>1. Larghetto 2'03 — 2. Andante 3'11 — 3. Adagio 0'54 — 4. Presto 1'34</i>	
Sonate Nr.2 a-moll	10'23
<i>5. Larghetto 2'43 — 6. Allegro 2'21 — 7. Adagio 2'02 — 8. Allegro 3'11</i>	
Sonate Nr.3 C-dur	10'58
<i>9. Larghetto 2'50 — 10. Allegro 2'12 — 11. Larghetto 2'06 — 12. A tempo di gavotta 2'03 — 13. Allegro 1'37</i>	
Sonate Nr.4 F-dur für Altblockflöte und Basso continuo	7'27
<i>14. Larghetto 2'14 — 15. Allegro 1'55 — 16. Alla siciliana 1'16 — 17. Allegro 1'53</i>	
Sonate Nr.5 B-dur	5'51
<i>18. Allegro 1'56 — 19. Adagio 1'24 — 20. Allegro 2'24</i>	
Sonate Nr.6 d-moll	13'50
<i>21. Largo 2'11 — 22. Vivace 1'54 — 23. Presto 2'09 — 24. Adagio 1'22 — 25. Alla breve 1'41 — 26. Andante 2'12 — 27. A tempo di minuet 2'02</i>	

CLAS PEHRSSON, recorder

BENGT ERICSON, baroque cello

THOMAS SCHUBACK, harpsichord

THE POSITION OF THE SONATAS IN THE RECORDER REPERTOIRE

The Baroque period marked the beginning of a decline for the recorder. During the Renaissance it had clearly been the leading instrument of the flute family, but as 18th century composers became increasingly interested in the flute as a solo instrument it was logical for them gradually to transfer their attention to the transverse flute with its greater potential for tone and dynamic range. Although the High Baroque still possesses an extensive recorder literature, there is nevertheless a shortage of really first-class works for the instrument.

Händel's six sonatas for treble recorder and continuo are rightly numbered among these works. Their high musical quality combined with generally moderate technical demands (on the recorder player!) have made them much loved and often performed in amateur circles. Like all popular pieces they have also become a little hackneyed and in proportion to their musical value they appear surprisingly seldom in recorder recitals. But their excellent qualities will continue to guarantee their central position among 18th century recorder sonatas.

MUSICAL MATERIAL

The material for this recording was provided by David Lasocki and Walter Bergmann's edition of all of Händel's sonatas for treble recorder and continuo (1979, Faber Music Ltd, London). Since our impression from studying the material was that the editors had based their work on a detailed and painstaking examination of the sources we saw no reason to carry out such studies ourselves, but our practical work is based directly on their theoretical labours. Those interested in an account of the editors' work are referred directly to the edition itself, where a detailed description is provided.

One essential difference between this material and earlier editions should nevertheless be mentioned here. The latter have by and large been based on the first contemporary copies and printings, whilst the former, where possible, has been based on Händel's original manuscripts. This procedure is described in more detail below and at great length in the musical edition.

REALISATION OF THE CONTINUO PART

Three of the sonatas (g min, a min, F maj) have in the original manuscript the title "Sonata a Flauto e Cembalo", whilst the three others (C maj, Bb maj, d min) have no title. It seems a sensible solution, however, to play all six with a harpsichord as harmony instrument (although in certain cases an organ, for example, might be conceivable).

The bass parts, often treated in linear fashion and sometimes demanding great virtuosity, should be reinforced with a low melody instrument (in the present case a cello).

A practical problem with continuo playing is the difficulty of producing smooth and consistent phrasing if the cello and the left hand of the harpsichord play the bass part in unbroken unison. We have chosen to solve this problem by letting one of the instruments (generally the harpsichord) on certain occasions play a reduced part. An example of this is when a bass part has a concealed polyphony. In the second movement of the g minor sonata, for instance, the cello plays the semi-quavers as written whilst the harpsichord left-hand plays the underlying main part. In the second movement of a minor sonata the cello reduces the bass in a similar manner, whilst the left-hand of the harpsichord plays the complete part.

Highly virtuosic bass lines are another case in point. In the third movement of the d minor sonata, for example, the bass part — if played in unison by cello and harpsichord — will sound as if it is being played on a typewriter. If the harpsichord part is reduced however and becomes more concerned with the beat, the duet playing of recorder and cello acquires a new dimension.

COMMENTS ON THE INDIVIDUAL SONATAS

SONATA 1 g min

Original title "Sonata a Flauto e Cembalo". The parts are based on the original manuscript.

This sonata is often regarded as the "easiest" of the six, but the third movement with its simple texture makes heavy demands on the recorder player's skill at ornamentation.

SONATA 2 a min

Original title "Sonata a Flauto e Cembalo". The parts are based on the original manuscript.

The structure of the second movement is highly original. The recorder part is dominated by simple triad figures in quavers whilst the continuo consists largely of Alberti basses in semiquavers with occasional passing notes in demisemiquavers. There is thus the perennial problem of finding a suitable tempo. It is either so slow that the recorder part sounds boring or else it is so fast that the bass part is impossible to reproduce on the cello. We have tried to solve the problem by reducing the cello part to quavers as above. This allows a tempo that is reasonable in relation to the structure of the movement. Bar 44 of the last movement is the only place in Händel's sonatas where the recorder part rises above the strictly limited range of f' - e flat'' with the introduction of the notes e''' and f'''.

SONATA 3 C maj

The parts are chiefly based on the original manuscript. This does not however contain the opening movement or the first 66 bars of the second movement (or consequently the original title). These parts of the score had therefore to be constructed from a contemporary copy and a contemporary printing.

The sonata is divided into five movements and makes greater demands on the recorder than the previous sonatas. The simple melodic frame over a passacaglia bass in the third movement is an inspiring challenge to the recorder player's skill in ornamentation.

SONATA 4 F maj

Original title "Sonata a Flauto e Cembalo". The parts are based on the original manuscript.

This sonata also exists in a later version by Händel himself as an organ concerto. It also sounds well with an organ as continuo instrument.

SONATA 5 Bb maj

Original title missing. The parts are based mainly on the original manuscript.

SONATA 6 d min

Original title missing. The parts are based on a contemporary copy and a contemporary printing.

This sonata with its seven (!) movements is the most broadly conceived of all the sonatas, and the one that makes the greatest demands on the recorder player. The end of the fifth movement presents a delicate problem of interpretation (see musical example). We could only interpret this as a summons to improvise a large final cadenza and we have thus produced one ourselves.

REHEARSING AND RECORDING

The recording of live music for the gramophone can easily become in itself an unmusical occupation. A minor technical "flaw" in a live performance does not disturb the atmosphere of musical creativity (it can even enhance it!) but on repeated hearings the permanent resultant sound assumes the dimensions of an irritating "blot". Awareness of this condition is a trap for the artist. The latter can easily become obsessed with the idea of producing a primarily "unflawed" result and this aim can distort the work of rehearsing so that the musical event is as far as possible been determined in advance. There is then the risk that the creative process becomes so remote in time that the indispensable atmosphere connected with it and constituting the essential element of a live performance is now irretrievably lost. This is particularly fatal for Baroque music, the whole nature of which centres on the creation of the performer at a particular moment.

Our work with this record has therefore been marked by an attempt to convey this atmosphere in the musical result. We thus waited until the actual recording sessions before "finally" fixing the musical event, and as far as possible try to capture this process at the moment of recording. In the choice between a technically and musically "correct" take and a musically vital take with some technical "flaw" we have often chosen the latter. The whole procedure has entailed a relatively time-consuming recording process, something made possible by a producer of insight and understanding.

We sincerely hope that the artistic pleasure we have experienced in making this record has coloured the music on it.

CLAS PEHRSSON, born in Stockholm in 1942, studied music and educational theory at the university as well as playing both violin and viola before turning primarily to the recorder in the mid sixties. On this, his principal instrument, he is self-taught, but he has studied the performance of early music with Ferdinand Conrad, Hans-Martin Linde and Nicolaus Harnoncourt.

He has been principal teacher of the recorder at the Stockholm College of Music and he was instrumental in starting the Association of Swedish Recorder Teachers whose chairman he was 1975-1980.

On the same label: BIS-LP-2,8,48,57,135,202, 208,210,220,249,266.

THOMAS SCHUBACK was born in 1943 and is one of the most acclaimed representatives of the younger generation of conductors. He was trained at the Stockholm College of Music where his teachers included Stig Westerberg and Siegfried Naumann. He has also studied piano accompaniment with Gerald Moore and Erik Werba. From 1971 he has been active at the Royal Opera, where he was appointed Kapellmeister in 1975. He has also worked at the Drottningholm theatre both as conductor and as harpsichordist and has appeared as conductor with all the major Swedish orchestral societies. His guest appearances abroad include a production of "The Marriage of Figaro" at the Sydney Opera and numerous concert tours as an accompanist all over the world.

BENGT ERICSON (1927), performer on violoncello and viola da gamba. After studying at the Stockholm College of Music 1945-50, he continued his education at the Schola Cantorum in Basel 1950-51 with i.a. August Wenzinger and Ina Lohr. He made his Stockholm debut in 1953. He studied in Rome with Massimo Amfitheatroff 1953-4. Bengt Ericson has devoted himself primarily to playing in groups as a member of the Fryden Quartet and of the special ensemble for early music, Musica Holmiæ and has travelled widely in Europe with these groups.

SONATERNAS PLATS I BLOCKFLÖJTSLITTERATUREN

Barocken innebar början till slutet för blockflöjten. Den hade varit det klart dominerande flöjtinstrumentet under renässansen, men när 1700-talets tonsättare mer och mer intresserade sig för flöjten som soloinstrument, var det helt logiskt att deras intresse successivt övergick till traversen med dess större möjligheter till dynamiskt och klangligt uttryck. Även om högarocken fortfarande har en omfattande blockflöjtslitteratur är det därför ont om verkligt böcksliga verk för detta instrument.

Händels sex sonater för altblockflöjt och basso continuo räknas med rätta till dessa verk. Deras höga musikaliska kvalitet, i kombination med de på det hela taget måttliga speltekniska krav de ställer (på blockflöjsten!), har gjort dem älskade och spelade även i amatörkretsar. Som alla populära stycken har de nog även blivit rätt slitna, och i förhållande till sitt musikaliska värde förekommer de förvånansvärt sällan i blockflöjtisternas konsertprogram. Sakerligen kommer dock deras kvaliteter även framgent att garantera deras centrala position bland blockflöjtssonaterna från 1700-talet.

NOTMATERIALET

Vårt material för denna inspelning har utgjorts av David Lasockis och Walter Bergmanns utgåva av Händels samtliga sex originalsonater för altblockflöjt och basso continuo (1979, Faber Music Ltd, London). Då vårt intryck efter studiet av detta material varit det, att utgivarna underbyggt det med omfattande och samvetsgranna källkritiska studier, så har vi ej sett någon anledning att själva göra några dylika, utan vårt praktiska arbete bygger direkt vidare på deras teoretiska. Den som själv vill ta del av utgivarnas redovisning av sitt arbete hänvisas direkt till deras utgåva, där en utförlig sådan återfinns.

En väsentlig skillnad mellan detta material och tidigare utgåvor vill vi dock här peka på. De senare har i hög utsträckning grundats på de första samtida kopiorna och trycken, medan det förra, så långt det varit möjligt, grundats på Händels originalmanuskript. Detta redovisas noggrannare här nedan och detaljerat i notutgåvan.

REALISATIONEN AV GENERALBASEN

Tre av sonaterna (g-moll, a-moll, F-dur) har i originalmanuskriptet titeln "Sonata a Flauto e Cembalo", de tre övriga (C-dur, B-dur, d-moll) saknar titel. Det förefaller dock vara en rimlig lösning att spela alla sex med cembalo som ackordinstrument (även om man i en del fall kan tänka sig t.ex. orgel).

Basstämmorna är ofta linjärt förda, ibland mycket virtuosa, och bör förstärkas med ett melodiförande basinstrument (i vårt fall cello).

Ett praktiskt problem vid generalbasspel är svårigheten att få basso continuo att medverka till en smidig och formgestaltande frasering, om cello och cembalos vänsterhand oavbrutet spelar basstämman unisont. Vi har valt att lösa detta problem genom att i vissa situationer låta endera instrumentet (oftast cembalo) spela en reducerad stämma. Basstämmor innehållande en dold flerstämighet är en sådan situation. T.ex. i g-moll-sonatens andra sats spelar cello sextondelsfigurerna som de står, medan cembalos vänsterhand spelar den underliggande huvudstämman. I a-moll-sonatens andra sats reducerar cello basen på ett analogt sätt, under det att cembalos vänsterhand spelar den kompletta stämman.

Mycket virtuosa basstämmor är en annan sådan situation. I t.ex. d-moll-sonatens tredje sats kommer basstämmor, om den spelas unisont av cello och cembalo, att låta som spelad på skrivmaskin. Om däremot cembalo reducerar sin stämma så, att den mera sysslar med pulsen, så får duettspelet mellan blockflöjten och cello en ny dimension.

KOMMENTARER TILL DE ENSKILDA SONATERNAS

SONATA 1 g-moll

Originaltitel "Sonata a Flauto e Cembalo". Notmaterialet grundar sig på originalmanuskriptet.

Denna sonat betraktas ofta som den "lätta" av dem alla. Tredje satsen ställer dock med sin enkla nottext stora krav på blockflöjtistens förmåga att diminuera (=utsätra).

SONATA 2 a-moll

Originaltitel "Sonata a Flauto e Cembalo". Notmaterialet grundar sig på originalmanuskriptet.

Andra satsens struktur är mycket originell. I blockflöjtsstämman dominerar enkla treklängsfigurer på åttondelar, medan continuo mest består av albertbasar på sextondelar, ibland med genomgångstoner på trettiotvåndelar. Därför har man alltid problem att finna ett bra tempo. Antingen blir det så sakta att blockflöjtsstämman låter tråkig, eller blir det så snabbt att basstämman blir omöjlig att gestalta på cello. Vi har försökt lösa problemet genom att reducera cellostämman till åttondelar enligt ovan. Detta möjliggör ett tempo som är riktigt med hänsyn till satsens struktur. I sista satsens takt 44 överskrider blockflöjtsstämman för enda gången det i övrigt av Händel i dessa sonater strikt begränsade tonomfånget f' - ess''' med tonerna e''' och f'''.

SONATA 3 C-dur

Notmaterialet grundar sig huvudsakligen på originalmanuskriptet. I detta saknas emellertid första satsen och andra satsens 66 första takter (och följaktligen även originaltiteln). Dessa delar av notmaterialet har således fått byggas upp efter en samtida kopia och ett samtida tryck.

Sonaten är stort upplagd i fem satser och ställer större krav på blockflöjtisten än de föregående. Tredje satsens enkla melodistomme på en passacagliabas är en inspirerande diminueringsuppgift för blockflöjtisten.

SONATA 4 F-dur

Originaltitel "Sonata a Flauto e Cembalo". Notmaterialet grundar sig på originalmanuskriptet.

Denna sonat finns även i senare versioner av Händel själv som orgelkonsert. Den klingar även bra med orgel som continuoinstrument.

SONATA 5 B-dur

Originaltitel saknas. Notmaterialet grundar sig huvudsakligen på originalmanuskriptet.

SONATA 6 d-moll

Originaltitel saknas. Notmaterialet grundar sig på en samtida kopia och ett samtida tryck.

Denna sonat är med sin sju (!) satser den störst upplagda av alla sonaterna och den som ställer de största kraven på blockflöjtisten. Slutet av femte satsen erbjuder ett delikat interpretationsproblem (se notexempel). Vi har inte kunnat tolka detta annat än som en uppmaning att improvisera en stor slutkadens, varför vi själva utarbetat en sådan.

INSTUDERINGS- OCH INSPELNINGSARBETET

Inspelningen av levande musik på fonogram blir lätt en i sig omusikalisk sysselsättning. Den lilla tekniska "fläcken", som i ett levande framförande inte stör atmosfären kring det musikaliska skapandet (ja t.o.m. kan bidra till den!), den breder vid ett upprepat lyssnande på det i tiden djupfrysta klingande resultatet ut sig till en stor, störande "plump". Medvetandet om detta förhållande är en fallgröp för artisten. Denne kan lätt fastna i en strävan att åstadkomma ett i första hand "fläckfritt" resultat, och denna strävan kan förvräda hela instuderingsarbetet därhän, att det musikaliska skeendet i största möjliga utsträckning läggs fast i förväg. Risker ligger då i, att man lämnar själva skapandeprocessen så långt bakom sig i tiden, att man förlorar den omistliga atmosfär som omger den, och som är det levande framförandets väsentligaste kvalitet. Detta är extra fatalt för barockmusiken, som till hela sin konstitution är uppbyggd kring interpretens skapande i nuet.

Vårt arbete med denna skiva har därför präglats av en strävan att förmedla denna atmosfär kring det klingande resultatet. Detta har fått oss att vänta till själva inspelningen med att "slutgiltigt" lägga fast det musikaliska skeendet, och så långt som möjligt försöka fånga denna process i inspelningsögonblicket. I valet mellan en tekniskt och musikaliskt "korrekt" tagning och en musikaliskt levande tagning med någon teknisk "fläck" har vi oftast valt den senare. Hela detta arbetssätt har medfört ett relativt tidskrävande inspelningsarbete, något som möjliggjorts av en insiktsfull och förstående producent.

Det är vår förhoppning, att den konstnärliga arbetsglädje vi känt i arbetet med denna skiva har färgat musiken på den.

CLAS PEHRSSON, född i Stockholm 1942, har ägnat sig åt akademiska studier i bl.a. pedagogik och musikvetenskap samt varit verksam som violinist och altviolinist, innan han sedan mitten av 60-talet ägnat sin mesta tid åt blockflöjten. På detta sitt huvudinstrument är han autodidakt, men han har studerat äldre tiders uppförandep Praxis för Ferdinand Conrad, Hans-Martin Linde och Nicolaus Harnoncourt.

Sedan 1965 är han huvudlärare i blockflöjt vid Musikhögskolan i Stockholm och han var en av initiativtagarna till bildandet av Svenska Blockflöjtspedagogförbundet (SBF) 1975 samt dess ordförande 1975-1980.

På samma skivmärke: BIS-LP-2,8,48,57,135,202, 208,210,220,249,266.

BENGT ERICSON (1927), violoncellist och viola da gambaspelare. Efter studier vid Musikhögskolan i Stockholm 1945-50 fortsatte han sin utbildning vid Schola Cantorum i Basel 1950-51 för bl.a. August Wenzinger och Ina Lohr. Debutkonsert i Stockholm 1953. Studier i Rom för Massimo Amfitheatroff 1953-4. Bengt Ericson har föredragit ägnat sig åt ensemblespel som medlem av Frydénkvartetten och specialensambeln för gammal musik, Musica Holmiæ, med vilka ensembler han gjort vidsträckta resor i Europa.

THOMAS SCHUBACK är född 1943 och tillhör de mest uppmärksammade i den yngre dirigentgenerationen. Han utbildades vid Musikhögskolan i Stockholm för bl.a. Stig Westerberg och Siegfried Naumann och studerade dessutom pianoackompanjemang hos Gerald Moore och Erik Werba. Från 1971 var han verksam vid Kungl. Teatern, där han 1975 utnämndes till kapellmästare. Han har även verkat vid Drottningholmsteatern, både som dirigent och cembalist samt som konsertdirigent vid alla stora svenska orkesterföreningar. Bland utlandsgästspel kan nämnas "Figaros Bröllop" vid Sydneyoperan i Australien samt som pianoackompanjator talrika turnéer i stora delar av världen.

DER RANG DER SONATEN IN DER BLOCKFLÖTENLITERATUR

Für die Blockflöte war das Barock der Anfang vom Ende. Während der Renaissance war sie das dominierende Flöteninstrument gewesen, aber als sich die Komponisten des 18. Jahrhunderts immer mehr für die Flöte als Soloinstrument interessierten, verlagerte sich ihr Interesse logischerweise auf die Querflöte mit ihren größeren Möglichkeiten eines dynamischen und klanglichen Ausdrucks. Wenn auch das Hochbarock immer noch eine umfassende Blockflötenliteratur besaß, gab es nur wenige ganz erstklassische Werke für das Instrument.

Zu diesen Werken werden Handels sechs Sonaten für Altblockflöte und Continuo gerechtfertigterweise gezählt. Ihre hohe musikalische Qualität, gepaart mit relativ mäßigen spieltechnischen Erfordernissen (für den Solisten!) hat sie auch in Laienkreisen beliebt und gespielt gemacht. Sie sind wohl, wie alle beliebte Stücke, etwas ausgeleiert worden, und im Verhältnis zu ihrem musikalischen Wert kommen sie relativ selten auf den Konzertprogrammen der Blockflötisten vor. Ihre Qualitäten werden ihnen aber sicherlich auch in der Zukunft eine zentrale Stelle unter den Blockflötensonaten des 18. Jahrhunderts gewährleisten.

DAS NOTENMATERIAL

Dieser Aufnahme liegt David Lasocki und Walter Bergmanns Ausgabe Handels sämtlicher sechs Originalsonaten für Altblockflöte und Continuo (1979, Faber Music Ltd, London) zugrunde. Da wir beim Studium des Materials den Eindruck gewannen, daß die Herausgeber es auf umfassenden und gewissenhaften quellenkritischen Studien gebaut hatten, haben wir keine Veranlassung gefunden, selbst solche vorzunehmen, sondern unsere praktische Arbeit baut auf ihrer theoretischen. Die Ausgabe umfaßt auch einen ausführlichen Revisionsbericht.

Wir möchten aber hier die Aufmerksamkeit auf einen wesentlichen Unterschied zwischen diesem Material und früheren Ausgaben lenken. Die letzteren basierten in hohem Ausmaße auf den ersten zeitgenössischen Kopien und Drucken, während das erstere, soweit möglich, auf Handels Originalhandschrift zurückgeht. Dies wird in der Folge genauer erörtert, in der Notenausgabe im Detail angegeben.

DIE REALISIERUNG DES GENERALBAßES

Drei der Sonaten (g-Moll, a-Moll, F-Dur) tragen im Originalmanuskript den Titel „Sonata a Flauto e Cembalo“, den übrigen fehlt ein Titel. Es scheint doch eine annehmbare Lösung zu sein, alle sechs mit Cembalo als Akkordsinstrument zu spielen (selbst wenn man sich in manchen Fällen z.B. Orgel vorstellen könnte).

Die Baßlinien sind häufig linear, manchmal sehr virtuos, und sollten durch ein melodieführendes Baßinstrument verstärkt werden (in unserem Falle Cello).

Ein praktisches Problem beim Generalbaßspiel ist die Schwierigkeit, den Basso continuo zu einer geschmeidigen und formgestalterischen Phrasierung zu bringen, falls das Cello und die linke Cembalo-Hand fortwährend die Baßstimme unison spielen. Wir haben dieses Problem dadurch gelöst, daß gelegentlich eines der Instrumente (meistens das Cembalo) eine reduzierte Stimme spielt. Baßstimmen mit verborgener Mehrstimmigkeit ist so eine Gelegenheit. Im zweiten Satz der g-Moll-Sonate spielt z.B. das Cello die Sechzehntelfiguren wie notiert, während die linke Hand des Cembalos die unterliegende Hauptstimme spielt. Im zweiten Satz der a-Moll-Sonate reduziert das Cello den Baß auf analoge Weise, während die linke Hand des Cembalos die vollständige Stimme spielt.

Sehr virtuose Baßstimmen ist eine andere solche Gelegenheit. In z.B. dem dritten Satz der d-Moll-Sonate würde die Baßstimme, wenn von Cello und Cembalo unison gespielt, wie auf einer Schreibmaschine gespielt klingen. Falls hingegen das Cembalo die Stimme so reduziert, daß sie sich mehr dem Puls widmet, erhält das Duospiel zwischen Blockflöte und Cello eine neue Dimension.

KOMMENTARE ZU DEN EINZELNEN SONATEN

SONATA 1 g-Moll

Originaltitel „Sonata a Flauto e Cembalo“. Das Notenmaterial basiert auf dem Originalmanuskript.

Die Sonate wird häufig als die „leichteste“ von allen betrachtet. Der dritte Satz, mit seinem einfachen Notentext, stellt aber große Forderungen an die Diminuierfähigkeit des Blockflötisten.

SONATA 2 a-Moll

Originaltitel „Sonata a Flauto e Cembalo“. Das Notenmaterial basiert auf dem Originalmanuskript.

Die Struktur des zweiten Satzes ist sehr originell. In der Blockflötenstimme dominieren schlichte Dreiklangfiguren in Achten, während das Continuo größtenteils aus Albertbässen in Sechzehnteln besteht, manchmal mit Durchgangstonen in Zweieunddreißigsteln. Ein gutes Tempo zu finden ist deshalb immer ein Problem. Entweder gerät es so langsam, daß der Blockflötenpart langweilig klingt, oder es wird so schnell, daß die Baßstimme unmöglich auf dem Cello gestaltet werden kann. Wir haben versucht, das Problem durch Reduzieren der Cellostimme zu Achten zu lösen, was ein der Struktur des Satzes angepaßtes Tempo ermöglicht. Im Takt 44 des letzten Satzes überschreitet die

Blockflötenstimme als einzige Ausnahme den ansonsten von Händel in diesen Sonaten strikte eingehaltenen Umfang f' - es''' mit den Tönen e''' und f'''.

SONATA 3 C-Dur

Das Notenmaterial basiert hauptsächlich auf dem Originalmanuskript. In diesem fehlen aber der erste Satz und die ersten 66 Takte des zweiten (und infolgedessen auch der Originaltitel). Diese Teile des Notenmaterials wurden deshalb nach einer zeitgenössischen Kopie und einem zeitgenössischen Druck zusammengestellt.

Die Sonate ist groß angelegt in fünf Sätzen und verlangt mehr vom Blockflötisten als die vorhergehenden. Das schlichte Melodiegrüst des dritten Satzes auf einem Passacagliabaß ist für den Blockflötisten eine anregende Diminuieraufgabe.

SONATA 4 F-Dur

Originaltitel „Sonata a Flauto e Cembalo“. Das Notenmaterial basiert auf dem Originalmanuskript.

Diese Sonate existiert auch als Orgelkonzert in einer späteren Fassung von Händel selbst. Sie klingt auch gut mit Orgel als Continuuminstrument.

SONATA 5 B-Dur

Der Originaltitel fehlt. Das Notenmaterial basiert hauptsächlich auf dem Originalmanuskript.

SONATA 6 d-Moll

Der Originaltitel fehlt. Das Notenmaterial basiert auf einer zeitgenössischen Kopie und einem zeitgenössischen Druck.

Diese Sonate ist mit ihren sieben (!) Sätzen die am größten angelegte von allen, und sie stellt auch die größten Ansprüche an den Blockflötisten. Der Schluß des fünften Satzes bietet ein heikles Interpretationsproblem (siehe Notenbeispiel). Wir haben dies nur als Aufforderung zur Improvisation einer großen Schlußkadenz interpretieren können, weshalb wir selbst eine solche ausgearbeitet haben.

DIE EINSTUDIERUNGS- UND AUFNAHMEARBEIT

Das Einspielen lebendiger Musik auf Phonogramm wird leicht eine an sich unmusikalische Tätigkeit. Der kleine technische „Patzer“, der bei einer Live-Aufführung die Atmosphäre um das musikalische Schaffen nicht stört (sondern sogar dazu beitragen kann!), wird bei mehrmaligem Anhören des Zeitmäßig tiefgekühlten klingenden Ergebnisses ein großer, störender „Kleck“. Das Wissen um dieses Verhältnis ist für den Künstler eine Fallgrube. Er bleibt leicht in einem Bestreben stecken, in erster Linie ein „makelloser“ Ergebnis zu erzielen, und dieses Bestreben kann die gesamte Einstudiierungsarbeit dahin lenken, daß das musikalische Geschehen möglichst weitgehend von vornherein festgelegt wird. Das Risiko entsteht, daß man den schöpferischen Prozess so weit hinter sich läßt, daß man die unentbehrliche Atmosphäre verliert, die ihn umgibt und die die wichtigste Qualität einer lebendigen Aufführung darstellt. Dies ist für die Barockmusik besonders verhängnisvoll, die ihrem Wesen nach auf dem Schaffen des Interpreten im gegenwärtigen Augenblicke baut.

Unsere Arbeit an dieser Platte wurde deshalb davon geprägt, diese Atmosphäre auf das klingende Ergebnis übertragen zu wollen. Wir warteten deswegen mit der „endgültigen“ Festlegung des musikalischen Geschehens bis zum Augenblicke der Aufnahme, um den Prozess dann so weit wie möglich einzufangen zu versuchen. Bei der Wahl zwischen einer technisch und musikalisch „korrekten“ Aufnahme und einer musikalisch lebendigen Aufnahme mit einem kleinen technischen Fehler wählten wir meistens die letztere. Diese Arbeitsweise verlangte eine zeitmäßig relativ umfangreiche Aufnahmearbeit, was durch einen einsichtsvollen und verstehenden Produzenten ermöglicht wurde.

Wir hoffen, daß unsere künstlerische Arbeitsfreude auch die Musik der Platte gefärbt hat.

CLAS PEHRSSON, geb. zu Stockholm 1942, widmete sich akademischen Studien u.a. der Pädagogik und der Musikwissenschaft und war als Geiger und Bratschist tätig, bevor er der Mitte der 60er Jahre seine meiste Zeit der Blockflöte widmete. Auf diesem Hauptinstrument ist er autodidakt, studierte aber die Aufführungspraxis älterer Zeiten bei Ferdinand Conrad, Hans-Martin Linde und Nicolaus Harnoncourt.

Seit 1965 ist er Hauptlehrer für Blockflöte an der Stockholmer HfM, und er war einer der Initiatoren des Verbandes Schwedischer Blockflötenpädagogen 1975, sowie dessen Vorsitzender 1975-1980.

Auf derselben Marke: **BIS-LP-2,8,48,57,135,202, 208,210,220,249,266.**

THOMAS SCHUBACK wurde 1943 geboren und gehört zu den jungen Dirigenten, auf die man besonders aufmerksam geworden ist. Er hat u.a. bei Stig Westerberg und Siegfried Naumann an der HfM Stockholm studiert und außerdem Klavierbegleitung bei Gerald Moore und Erik Werba. Ab 1971 wirkte er an der Stockholmer Oper, wo er 1975 zu Kapellmeister ernannt wurde. Er hat auch am Drottningholmstheater, sowohl als Dirigent als auch Cembalist gewirkt, und als Konzertdirigent mit allen großen schwedischen Orchestern. Unter seinen Auslandsgastspielen können „Figaros Hochzeit“ an der Sydney-Oper, Australien und zahlreiche Welttourneen als Klavierbegleiter genannt werden.

BENGT ERICSON (1927), Violoncellist und Viola da gamba-Spieler. Nach Studien an der HfM Stockholm 1945-50 setzte Ericson 1950-51 bei der Schola Cantorum in Basel bei u.a. August Wenzinger und Ina Lohr seine Ausbildung fort. Debütkonzert in Stockholm 1953. Studien in Rom bei Massimo Amfitheatroff 1953-54. Ericson hat sich vor allem als Mitglied des Fryden-Quartetts und des Spezialensembles für alte Musik, Musica Holmiae, dem Ensemblespiel gewidmet. Mit diesen Gruppen hat er in Europa weite Reisen gemacht.

LA PLACE DES SONATES DANS LE REPERTOIRE POUR FLUTE A BEC

Le baroque implique le début de la fin pour la flûte à bec. Elle avait été la flûte nettement dominante pendant la renaissance mais, comme les compositeurs du 18^e siècle se sont de plus en plus intéressés à la flûte comme instrument solo, il était tout à fait logique que leur intérêt se porte successivement à la traversière à cause de ses plus grandes possibilités d'expression de nuances et de timbres. Même si la fin du baroque a produit un répertoire considérable pour la flûte à bec, il y a néanmoins peu d'œuvres réellement de qualité pour cet instrument.

Les six sonates de Händel pour flûte à bec alto et basse continue sont à juste titre comptées parmi ces œuvres. Leur haute qualité musicale, combinée généralement aux difficultés techniques moyennes qu'elles posent (au flûtiste) les a fait aimer et jouer même dans des cercles d'amateurs. Comme tous les morceaux populaires, elles sont même devenues pas mal usées et, en rapport à leur valeur musicale, on les retrouve étonnamment rarement aux programmes de concert des flûtistes. Il est sûr que leurs qualités défendront leur position centrale parmi les sonates du 18^e siècle pour flûte à bec.

PARTITIONS

Les partitions employées lors de cet enregistrement sont l'édition de David Lasocki et Walter Bergmann de l'intégrale des six sonates originales de Händel pour flûte à bec alto et basse continue (1979, Faber Music Ltd, Londres). Après lecture des partitions, nous avons eu l'impression que les éditeurs les avaient faites à partir d'études approfondies, consciencieuses et fidèles aux sources, de sorte que nous n'avons pas vu de raison pour faire de semblables recherches; notre travail pratique au contraire est basé directement sur leur travail théorique. Celui qui veut lui-même prendre part au compte rendu des éditeurs peut se référer directement à leur édition, où une telle est trouvée détaillée.

Nous voulons cependant signaler ici une différence fondamentale entre ces partitions et les éditions antérieures. Les dernières ont été en grande partie basées sur les premières copies et impressions de l'époque alors que les premières l'ont été, en autant que possible, sur les manuscrits originaux de Händel. Ceci est justifié plus précisément ci-dessous et détaillé dans l'édition musicale.

REALISATION DE LA BASSE CHIFFREE

Trois des sonates (sol mineur, la mineur, fa majeur) portent le titre « Sonata a Flauto e Cembalo » dans le manuscrit original alors que les trois autres n'ont aucun titre. Ce semble donc être une solution raisonnable que de jouer toutes les six avec le clavecin comme instrument de continuo (même si l'on peut dans certains cas penser à l'orgue par exemple).

Les parties de basse sont souvent linéaires, parfois très virtuoses, et devraient être renforcées par un instrument de basse mélodique (dans notre cas, le violoncelle).

La réalisation de la basse chiffrée pose un problème d'ordre pratique au continuo: contribuer à un phrasé coulant et structure, si le violoncelle et la partie pour main gauche du clavecin jouent sans interruption la basse à l'unisson. Nous avons choisi de résoudre ce problème en laissant l'un des instruments (le plus souvent le clavecin) jouer une partie réduite dans certaines situations, comme lorsque les parties de basse contiennent plusieurs voix contrapuntiques cachées. Par exemple, dans le deuxième mouvement de la sonate en sol mineur, le violoncelle joue les figurations de double croches telles qu'elles sont écrites, alors que le clavecin joue la partie principale de dessous à la main gauche. Dans le deuxième mouvement de la sonate en la mineur, le violoncelle réduit la basse de la même façon, alors que le clavecin joue la partie complète à la main gauche.

Des parties de basse très virtuoses sont une autre de ces occasions. Jouée à l'unisson au violoncelle et au clavecin, la basse du troisième mouvement de la sonate en ré mineur, par exemple, sonnera comme jouée sur une machine à écrire. Si, par contre, le clavecin réduit sa partie de sorte qu'elle ne s'occupe surtout que de la pulsation, le duo flûte à bec / violoncelle acquiert une nouvelle dimension.

COMMENTAIRES SUR LES SONATES EN PARTICULIER

SONATE no 1 en sol mineur

Titre original « Sonata a Flauto e Cembalo ». La partition est basée sur le manuscrit original.

Cette sonate est souvent considérée comme la plus « facile » des six. La simplicité d'écriture du troisième mouvement est cependant très exigeante pour le flûtiste qui doit démontrer ses aptitudes à enjouer.

SONATE no 2 en la mineur

Titre original « Sonata a Flauto e Cembalo ». La partition est basée sur le manuscrit original.

La structure du deuxième mouvement est très originale. La partie pour flûte à bec est dominée par de simples figurations d'accords de trois notes en croches, alors que le continuo se compose de basses d'Alberti en doubles croches, parfois avec des notes de passage en triples croches. C'est pourquoi il est toujours difficile de trouver un

bon tempo. S'il est trop lent, la partie de flûte à bec est ennuyeuse et, s'il est trop rapide, la partie de basse est impossible à réaliser au violoncelle. Nous avons essayé de résoudre le problème en réduisant la partie de violoncelle à des croches, comme mentionné ci-haut. Ceci permet d'avoir un tempo approprié à la structure du mouvement. A la mesure 44 du dernier mouvement, la partie de flûte à bec dépasse, pour la seule fois, l'étendue du reste strictement limitée dans ces sonates de Händel de fa' à mi bémol''' avec les notes mi''' et fa'''.

SONATE no 3 en do majeur

La partition est basée en majeure partie sur le manuscrit original. Le premier mouvement et les 66 premières mesures du deuxième (de même que, par conséquent, le titre original) font défaut. Ces parties de la partition ont donc été reconstituées d'après une copie et un imprimé du temps.

La sonate est divisée en cinq grands mouvements et elle est plus exigeante du flûtiste que les précédentes. La simplicité de la mélodie du troisième mouvement sur une chaconne offre au flûtiste d'inspirantes occasions d'enjoliver.

SONATE no 4 en fa majeur

Titre original « Sonata a Flauto e Cembalo ». La partition est basée sur le manuscrit original.

Cette sonate se retrouve dans une version ultérieure de Händel lui-même comme concerto pour orgue. Elle sonne même bien avec l'orgue comme instrument de continuo.

SONATE no 5 en si bémol majeur

Sans titre original. La partition est basée principalement sur le manuscrit original.

SONATE no 6 en ré mineur

Sans titre original. La partition est basée sur une copie et un imprimé de l'époque.

Avec ses sept (!) mouvements, cette sonate est la plus imposante de toutes et celle qui exige le plus du flûtiste. La fin du cinquième mouvement pose un délicat problème d'interprétation (voir l'exemple musical) que nous avons vu comme une invitation à improviser une grande cadence finale; c'est pourquoi nous en avons composé une nous-mêmes.

LE TRAVAIL D'ETUDE ET D'ENREGISTREMENT

L'enregistrement de musique vivante sur disque devient facilement une tâche en soi étrangère à la musique. La petite « tâche » technique qui, dans une exécution vivante ne dérange en rien l'atmosphère de création musicale (elle peut même y ajouter quelque chose) s'élargit, lors de l'écoute répétée du résultat sonnant gelé dans le temps, en un gros pâté qui importune. La connaissance de cet état des choses est une trappe pour l'artiste. Ce dernier peut facilement s'enliser dans un effort pour produire d'abord un résultat « sans tâche » et cet effort peut altérer tout le travail de préparation au point que l'événement musical est planifié à l'avance dans la plus grande mesure du possible. Il existe le risque que l'on laisse le processus de création si loin derrière soi dans le temps que l'on perde l'indispensable atmosphère qui l'enveloppe et qui est la qualité essentielle du concert. Ceci est particulièrement fatal à la musique baroque qui, par sa nature, est centrée autour de la création de l'interprète dans le moment présent.

C'est pourquoi notre travail avec ce disque est imprégné d'un effort pour créer cette atmosphère autour du résultat sonore. Ceci nous a fait attendre, pour enregistrer, qui l'événement musical soit mûr et essayer, en autant que possible, de capter ce processus au moment même de l'enregistrement. Dans le choix entre une prise techniquement et musicalement « correcte » et une musicalement vivante avec quelque « tâche » technique, nous avons le plus souvent opté pour cette dernière. Cette façon de travailler a amené des périodes d'enregistrement relativement longues, ce qui a été rendu possible grâce à un producteur averti et compréhensif.

Nous espérons que la musique sur ce disque soit imprégnée de la joie de travail musical ressentie à notre tâche.

CLAS PEHRSSON, né à Stockholm en 1942, s'est consacré à des études académiques en pédagogie et en musicologie entre autres ; il a aussi été actif comme violoniste et altiste avant de dédier la majeure partie de son temps à la flûte à bec, à partir de 1965 environ. Il est autodidacte en ce qui concerne cet instrument maintenant principal, mais il a étudié la pratique d'exécution de la musique ancienne avec Ferdinand Conrad, Hans-Martin Linde et Nicolaus Harnoncourt.

Depuis 1965, il est le principal professeur de flûte à bec au Conservatoire de Musique de Stockholm et il a été l'un des initiateurs de la formation en 1975 de l'Association Suédoise Pédagogique de Flûte à bec ; il en a été le président de 1975 à 1980.

Dans la même collection : BIS-LP-2,8,48,57,135, 202,208,210,220,249,266.

BENGT ERICSON (1927), violoncelliste et gambiste. Après des études au Conservatoire de Musique de Stockholm de 1945 à 1950, Bengt Ericson se perfectionna à la Schola Cantorum de Bâle entre 1950 et 1951 avec, entre autres, August Wenzinger et Ina Lohr. Il fit ses débuts à Stockholm en 1953. De 1953 à 1954 il étudia à Rome avec Massimo Amfitheatroff. Bengt Ericson fait de préférence de la musique d'ensemble en tant que membre du Quatuor Frydén et d'un groupe spécialisé dans la musique ancienne, Musica Holmiæ, avec lesquels ensembles il a beaucoup voyagé en Europe.

THOMAS SCHUBACK est né en 1943 et est un parmi les plus remarquables de la récente génération de chefs d'orchestre. Il fit ses études au Conservatoire de Musique de Stockholm avec, entre autres, Stig Westerberg et Siegfried Naumann ; il étudia en plus l'accompagnement au piano avec Gerald Moore et Erik Werba. Dès 1971 il fut actif à l'Opéra Royal où il fut nommé chef d'orchestre en 1975. Il a même été engagé au Théâtre Drottningholm comme chef d'orchestre et claveciniste ; les plus importantes associations suédoises d'orchestres l'ont invité à diriger des concerts. Parmi ses représentations à l'étranger, on peut mentionner « Le Mariage de Figaro » à l'Opéra de Sydney en Australie ; il a fait énormément de tournées comme accompagnateur dans de nombreux pays.

INSTRUMENTARIUM

Recorders (Blockflöten, Flûtes à bec)

Copy by Heinz Roessler, West Germany after an original by

I.W. Oberländer (1681-1763)

(*Sonatas 1, 4, 5*)

Copy by Guido M. Klemisch, Holland after an original by

I. Steenbergen (early 18th century)

(*Sonatas 2, 3, 6*)

Harpsichord (Cembalo, Clavecin)

Copy by Frank Hubbard, USA after a Flemish original.

Disposition: 2 8' registers, 1 lute register

Tuning (Stimmung, Accord)

Even tempered — Gleichschwebende Temperatur —

Bien tempéré

a' = 415

Harpsichord Technician: Mikael Bellini

Recording Data: 1982-03-31 & 1982-04-28/29 in the Petrus Church,
Stocksund, Sweden

Recording Engineer & Tape Editor: Robert von Bahr

ReVox A-77 Tape Recorder 15 i.p.s., 2 Sennheiser MKH 105 Microphones.

AGFA PEM 468 Tape, No Dolby

Producer: Robert von Bahr

Cover Text: Clas Pehrsson

English Translation: John Skinner

German Translation: Per Skans

French Translation: Arlette Chéné-Wiklander

Cover Photos: Robert von Bahr, Ylva Pehrsson

Album Design: Robert von Bahr

Lay-Out: William Jewson

Type Setting: Robert von Bahr (IBM 82 Composer)

Repro: K&Pe Grafiska, Stockholm, Sweden

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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1982 & 1986, Grammofon AB BIS

