



● harmonia
mundi

London

circa 1720

Corelli's Legacy

La Rêveuse

FLORENCE BOLTON & BENJAMIN PERROT

London circa 1720

Corelli's Legacy / *L'héritage de Corelli*

WILLIAM BABELL (c. 1690-1723)

Concerto II op. 3 for sixth flute

D major / *Ré majeur*
(London, 1730, John Walsh)

1	Adagio - Allegro	2'11
2	Adagio	3'02
3	Allegro	3'13

FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

Sonata IV op. 1, H. 4

D major / *Ré majeur*
(London, 1716 / London 1718, Richard Meares / London, 1719, John Walsh / Amsterdam, 1719, Jeanne Roger)

4	Adagio	1'47
5	Allegro	2'30
6	Grave	1'07
7	Allegro	1'41

ARCANGELO CORELLI (1653-1713) arranged by JOHANN CHRISTIAN SCHICKHARDT (c. 1681-1762)

Sonata IV op. 6 after / *d'après les Concerti grossi nos. 1 & 2 op. 6*

F major / *Fa majeur*
(Amsterdam, 1719, Jeanne Roger / Londres, 1720, John Walsh)

8	Largo - Allegro - Adagio - Allegro - Adagio - Allegro - Adagio	2'28
9	Allegro	1'52
10	Grave - Andante Largo	2'05
11	Allegro	2'11

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685-1759)

[sometimes attr. to Georg Philipp Telemann]

Concerto a quattro

D minor / *Ré mineur*
(c. 1715, Collection Graf von Schönborn - Wisentheid / Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt - Mus. ms 1042/45)

12	Adagio	2'13
13	Allegro	1'41
14	Largo	1'36
15	Allegro	2'03

JOHANN CHRISTIAN SCHICKHARDT

Concerto II op. 19 for 2 recorders, 2 traversos [orig. 4 recorders] and basso continuo

Transp. to A minor / *La mineur*
(Amsterdam, nd, 1712-15 Etienne Roger & Michel Charles Le Cene)

16	Allegro	2'13
17	Adagio	4'02
18	Vivace	1'39
19	Allegro	1'59

GEORGE FRIDERIC HANDEL

Sonata per la viola da gamba HWV 364b

G minor / *Sol mineur*
(Londres c. 1730, John Walsh / Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mu. MS 261)

20	Andante larghetto	2'04
21	Allegro	1'58
22	Adagio	0'47
23	Allegro	2'19

24 | **Spera si mio caro bene**

Aria in B minor, arr. from Admeto HWV 22, opera, 1727
(Handel's Select aires or Sonatas [...], collected from all the late Operas. Londres, nd, 1738 ou 1743, John Walsh)

NICOLA FRANCESCO HAYM (1678-1729) arr. PIETRO CHABOUD (fl. 1707-25)

25	Thus with thirst my souls expiring	5'00
----	---	------

Aria in A minor, adaptation for the London stage from *Il Pirro e Demetrio* by Alessandro Scarlatti
(Aires & Symphonys, Londres, c. 1710, John Walsh)

La Rêveuse

Benjamin Perrot, Florence Bolton

Sébastien Marq

Sixth flute Adrian Brown 1988 (1-3)
Flûte à bec alto Adrian Brown 1992,
d'après Johann Christoph Denner (8-11)
Flûte à bec ténor Philippe Bolton 2007,
“*The True Concert Flute*”
d'après Thomas Stanesby Jr (16-19)

Marine Sablonnière

Flûte à bec alto Ernst Meyer 2008,
d'après Johann Christoph Denner (8-11)
Flûte à bec ténor Philippe Bolton 2013,
“*The True Concert Flute*”
d'après Thomas Stanesby Jr (16-19)

Serge Saitta

Traverso Giovanni Tardino 2019,
d'après Pierre Gabriel Buffardin le fils (12-15, 16-19, 24)

Olivier Riehl

Traverso Eugène Crijnen 2008,
d'après Carl August Grenser (16-19)

Stéphan Dudermel

Violon David Ayache 2004,
d'après Niccolò Amati
Archet Alain Hérou (1-3, 4-7, 12-15, 24)

Ajay Ranganathan

Violon Jan Pawlikowski 2012,
d'après Antonio Stradivari
Archet Clémentine Albessard (1-3, 24)

Florence Bolton

Basse de viole 6 cordes François Bodart 2014,
d'après Joachim Tielke
Basse de viole 7 cordes François Bodart 2010,
d'après Barak Norman
Archets Fausto Cangelosi

Benoît Vanden Bemden

Contrebasse française anonyme, XIX^e siècle
Archet Luis Emilio (1-3, 24)

Carsten Lohff

Clavecin Bruce Kennedy 1985,
d'après Michael Mietke

Benjamin Perrot

Théorbe Maurice Ottiger 2005,
d'après Matteo Sellas
(accord en la avec deux cordes “avalées”)
Théorbe Mathias Durvie 1978,
d'après Matteo Sellas
(accord en la avec une seule corde “avalée”)

“Then came over Corelly’s first consort that cleared the ground
of all other sorts of musick whatsoever.”

Roger North, *On Music*

Au début du XVIII^e siècle, naît, sous le règne de la reine Anne, le nouveau royaume de Grande Bretagne, qui unit sous une même couronne et un même parlement le royaume d’Angleterre et du Pays de Galles et celui d’Écosse. Jugée souvent faible et peu capable, cette souveraine peu aimée laisse néanmoins à son successeur un royaume prospère en pleine transformation. Affaiblie par dix-sept grossesses et de santé fragile, Anne meurt en 1714 sans héritier. Le règne des Stuart¹ se termine. Commence alors une nouvelle ère, celle des princes allemands de Hanovre, appelés à gouverner cette riche Angleterre, célébrée par Voltaire et Montesquieu pour sa liberté de ton, son dynamisme et sa modernité.

De la cour à la ville, une nouvelle économie de la culture

Une cour qui entretient les meilleurs artistes du temps porte un message de prospérité, de grandeur et reste citée en exemple par-delà les siècles. Or la cour anglaise, qui a connu de nombreuses crises et bien des changements de régime pendant tout le XVII^e siècle, s’étiole. Ses souverains mènent une vie de plus en plus bourgeoise et retirée, tandis que ses artistes délaissent le palais royal pour la ville. Une nouvelle économie de la culture, qui ne repose plus sur les largesses royales mais sur le mécénat privé et la loi de l’offre et la demande, se met en place. Théâtres, salles d’opéra et de concert sont gérés à coup de billetterie, d’abonnements et de publicité. Il faut flatter et entretenir les goûts d’un public si prompt à s’enthousiasmer un soir pour une chose et en aimer une autre le lendemain. La mode n’est plus aux artistes anglais mais aux *virtuosi* italiens, souvent mieux payés que leurs collègues et pensionnés par de riches aristocrates.

Quelques esprits sarcastiques se gaussent des nouveaux riches qui, pour être à la mode, se découvrent une passion subite pour l’opéra et la musique : “*La musique jouit d’une telle approbation en Angleterre que toute indifférence à son égard passe pour un manque d’éducation, si bien qu’aujourd’hui, tout un chacun dans le beau monde paraît la comprendre ou juger nécessaire d’en donner l’impression ; afin d’entretenir cette illusion, quiconque se flatte d’être soi-même un gentilhomme se doit donc de faire une apparition personnelle à Haymarket tous les soirs de représentations, s’étant préalablement drapé dans l’air de compétence que confèrent poudre et parfum.*”²

La saison culturelle londonienne a lieu entre octobre et mai, quand le *beau monde* est en résidence à la capitale ; les premières chaleurs venues, toute cette petite société s’égaille pour se mettre au vert. Ceux qui n’ont pas les moyens de partir en villégiature, peuvent acheter, pour se consoler, ces petits recueils d’airs à danser que l’éditeur John Walsh propose aux bourgeois gentilhommes en mal d’imiter les Grands et qui offrent “*la plupart des pièces qui se dansent dans les plus grandes cours d’Europe*” !

Londres, nouvelle capitale de l’opéra italien

Qui aurait pu prévoir que l’*opera seria* chasserait le *semi-opera* des théâtres anglais ? Il faut dire que l’opéra italien est doté d’une adaptabilité remarquable au terrain : le scénario est souvent un simple canevas que l’on étoffe à loisir pour l’adapter aux caprices des divas et des castrats (avec les fameux *suitcase arias*, que l’on peut ajouter au dernier moment, n’importe où). Bref, ce n’est pas la qualité du livret qui fait l’intérêt du spectacle mais plutôt le talent du compositeur et des interprètes. Le premier véritable opéra italien donné à Londres est un *pasticcio*, *Arsinoe Queen of Cyprus*, médiocre pot-pourri de divers livrets rapportés d’Italie, traduits en anglais et cousus ensemble plus ou moins adroitement par le violoniste Thomas Clayton. Donné en janvier 1705 à Drury Lane, le spectacle obtient un tel succès que tout Londres ne jure bientôt plus que par la musique italienne. On se rue dans les salles pour aller voir les opéras de Nicola Haym, Giovanni Bononcini et Alessandro Scarlatti, compositeurs qui savourent leur heure de gloire, avant d’être détrônés par Haendel.

Viole de gambe ou violoncelle ?

La scène du Parnasse du *Giulio Cesare* de Haendel, donné le 20 février 1724 au King’s Theatre, n’a pu que frapper le public londonien. Sur scène aux côtés de Cléopâtre, un *Concert des Muses* de neuf musiciens entonne une “*symphonie de divers instruments*” constituée, dans sa version finale, d’un hautbois, deux violons, alto, viole de gambe, théorbe, harpe, violoncelle et basson. En choisissant des instruments “*rare*” tels que harpe, théorbe et viole, Haendel insufflé un certain exotisme ancien et un peu mystérieux à la scène. Relier ces instruments si chers aux premiers Stuart à un temps ancien et révolu n’en souligne que davantage leur désuétude et révèle, par contraste, la modernité éclatante des instruments italiens, violons, altos, violoncelles et contrebasses nouveaux piliers de l’orchestre. Hors des murs de l’Opéra, ces “*vieux instruments*” n’ont pas encore capitulé : Londres et les provinces cachent encore dans leurs sombres replis quelques irréductibles adeptes, qui, comme Roger North continuent à célébrer le doux chant de la noble basse de viole, qui a charmé tant de générations en Angleterre³. Les derniers grands maîtres disparaissent au tournant des années 1710⁴ mais la pratique amateur reste vivace. Outre le truculent Roger North, on peut citer l’original Thomas Britton, marchand de charbon, bibliophile et violiste amateur, qui organise chaque jeudi dans une salle au-dessus de sa boutique de Clerkenwell des concerts de musique de chambre très courus. Ou encore l’étudiant en droit Dudley Ryder, dont le journal, commencé en 1715, trace le portrait d’un amateur typique de l’époque, qui aime jouer sur sa viole ou chanter les derniers airs d’opéra à la mode, à condition qu’ils soient d’une exécution facile. Ryder prend des leçons avec un certain Mr *Cynelum*, probablement Sainte Colombe le fils, présent à Londres dans les mêmes années. Il possède par ailleurs une précieuse bibliothèque de partitions, contenant le fameux *Division-Violist* de Christopher Simpson, *vademecum* qui a accompagné dans l’étude des générations de violistes anglais⁵. L’édition de 1712 que possède Ryder contient même un alléchant supplément, deux sonates du célèbre opus 5 de Corelli, preuve que le répertoire pour viole se met lui aussi à l’heure italienne.

L’opéra chez soi

La vogue de l’opéra italien est une aubaine pour les éditeurs de musique qui publient quantité d’arrangements d’airs d’opéra pour jouer “à la maison”. Les *Aires & Symphonys*, l’un des rares recueils consacrés à la viole de gambe dans les années 1710, témoigne de cet usage de transcrire les airs à succès en version instrumentale. Bien que l’éditeur John Walsh annonce dans son style grandiloquent de camelot de foire que l’ouvrage est “*savamment accommodé pour la viole par les meilleurs maîtres*”⁶, la paternité de ce petit ouvrage sans prétentions revient sans doute au seul Pietro Chaboud, bassoniste italien à l’orchestre de Haymarket et violiste à l’occasion. Chaboud est l’un de ces musiciens multi-instrumentistes typiques de l’époque. Outre la viole et le basson, il joue aussi le traverso, appelé *German flute*, instrument encore rare au début des années 1720, mais dont s’entichent les Londoniens dès les années 1730. C’est pour cet instrument que Walsh publie en 1738 un intéressant recueil d’airs d’opéra de Haendel, arrangés pour flûte et petit orchestre de chambre. Le *suitcase aria* “*Spera si mio caro bene*”, rajouté tardivement à l’opéra *Admeto* à la demande de la célèbre *prima donna* Faustina Bordoni est un des grands “*tubes*” de l’époque.

Haendel et la musique de chambre

Haendel s’installe à Londres en novembre 1710, bien décidé à tenter sa chance, comme les autres. Son opéra *Rinaldo*, dont la première est donnée le 24 février 1711 au Queen’s Theatre est un triomphe. Ce succès, suivi par d’autres, associe le compositeur au monde de l’opéra de façon si irréversible que l’on hésite même à lui attribuer la paternité de certaines œuvres de musique de chambre qui semblent pourtant être de sa main. L’histoire du *concerto a quattro* en ré mineur a divisé des générations de spécialistes : cette œuvre de jeunesse est en effet attribuée à Telemann, sous le nom de *sonate*, dans le manuscrit de Darmstadt, alors que le manuscrit de Wiesentheid indique un *concerto* de Haendel. L’œuvre, qui reprend une instrumentation chère à Telemann (d’où peut-être l’attribution à ce dernier) est plutôt une sonate à deux dessus, élargie en quatuor avec l’ajout tardif d’une partie de violoncelle concertante. Haendel l’aurait ajoutée à la demande du comte Rudolf Franz Erwein von Schönborn, maître de Wiesentheid et excellent violoncelliste.

³ Le premier tiers du XVIII^e siècle entretient néanmoins un vrai flou artistique sur la question de l’usage de la viole ou du violoncelle, car le terme *Bass Viol* est souvent encore utilisé par erreur pour *Violoncello*.

⁴ Le Morave Godfrey Finger quitte l’Angleterre en 1701. Benjamin Hely (1699), John Moss (1707) ou encore William Gorton (1710) s’éteignent alors que de nombreux violoncellistes italiens arrivent en masse à Londres pour remplacer les violistes dans les orchestres et les ensembles.

⁵ Acclamée par le violiste Roger L’Estrange comme “*one of the best tutors in the world*”, elle connut le succès dès son édition en 1659 et fut rééditée en 1665 et 1712.

⁶ Walsh notait sans vergogne sur la page de titre “*by an eminent master*” ou encore “*by the best masters*” quand il ne savait pas qui était l’auteur de la musique, ce qui, semble-t-il n’était pas rare ! Il prit aussi l’habitude de ne pas dater ses éditions pour mieux leurrer des clients qui recherchaient en général les parutions les plus récentes. Ce sont les airs d’opéra qu’ils contiennent, donnés à Londres au tout début du XVIII^e siècle, qui permettent avant tout de dater dans le temps les *Aires* de Chaboud.

Savoir qui est l'heureux destinataire des œuvres pour viole de gambe, remarquables par leur difficulté technique, reste évidemment une question clé pour qui s'intéresse à Haendel. Les airs avec viole obligée de *La Resurrezione*, *Tra le fiamme* ainsi que la sonate en do majeur, authentifiée relativement récemment, ont été écrites lors du séjour de Haendel en Italie à l'intention (selon toute vraisemblance) du grand violiste allemand Ernst Christian Hesse, alors de passage pour une tournée de concerts. La Sonate pour viole en sol mineur⁷, éditée par Walsh en 1730 sous le titre de *Sonates pour un Traversiere, un Violon ou Hautbois con Basso Continuo* (sic) a été écrite dans sa période londonienne et reste un mystère quant au destinataire ; Walsh l'a publiée sans l'accord de Haendel – pratique courante dans une époque ignorant les droits d'auteur – et a lancé l'ouvrage sur le marché avec une fausse page de titre au nom de la maison rivale, Jeanne Roger à Amsterdam, pour mieux camoufler son forfait. Cette édition faite sans concertation avec l'auteur a dissimulé le fait qu'Haendel semblait destiner cette sonate à la viole de gambe : le manuscrit original porte en effet un incipit en clef d'ut 3 avec la mention “*per la viola da gamba*”. À qui était-elle destinée ? Certains avancent le nom de David Bosswillibald, contrebassiste allemand de l'orchestre de Haendel, celui-là même qui exécuta sur scène les difficiles parties de viole du *Giulio Cesare*.

Sous la bannière de Corelli

Les années 1720 gardent encore la trace du grand Corelli, dont le style influença fortement tous les compositeurs européens de la fin du xviii^e siècle. “*Rien en ville n'avait de goût sans quelques épices venues d'Italie*” dit Roger North, qui se flatte que l'Angleterre ait attiré dans son giron quelques-uns des meilleurs violonistes italiens. Francesco Geminiani, arrivé à Londres en 1714, est sans doute l'un des plus flamboyants disciples de Corelli. Doué d'une virtuosité phénoménale, il est rapidement reconnu comme l'un des grands musiciens du temps.

Les œuvres pour violon de Corelli plaisent tant au public que les maisons d'éditions Walsh et Roger en publient des versions arrangées pour la flûte à bec, parmi lesquels on peut citer la célèbre *Follia* de l'opus 5.

Les *Concerti grossi* de l'opus 6, publiés chez Roger en 1714 un an après la mort de Corelli, sont rapidement dépecés et retaillés en sonates en trio pour deux flûtes et basse continue, dans des versions plus accessibles aux amateurs. Jeanne Roger publie en 1719 une version réalisée par le compositeur Johann Christoph Schickhardt⁸, très vite piratée par John Walsh, en 1720. Celle de Walsh, contre toute attente, s'avère plus intéressante que la version d'Amsterdam, trop “nettoyée” et amputée de ses traits difficiles.

Walsh publie quelques autres pépites pour la flûte, comme ces magnifiques concertos pour *fifth* et *sixth flute* de William Babell, que les célèbres flûtistes John Baston et James Paisible ont fait résonner sous les ors des théâtres londoniens pendant les entractes des opéras.

Ainsi s'achèvent ces années 1720 qui ont fait de Londres une ville de la fête et du plaisir, une ville où coule l'argent facile et où la spéculation fait rage, une ville qui célèbre la gloire montante du jeune Haendel et de l'opéra italien. Ce début de siècle marque aussi les dernières années de gloire de la flûte à bec, célébrée au théâtre et au concert par de grands solistes comme James Paisible et John Baston. Les années suivantes seront celles du traverso défendu par une nouvelle génération. En hommage à ces deux grandes familles d'instruments à vent qui se croisent pour la dernière fois, nous les avons réunies dans un magnifique concerto de Schickhardt initialement écrit pour quatre *common flutes*.

FLORENCE BOLTON

⁷ La sonate en sol mineur (HWV364b) est la seule sonate authentifiée pour la viole de Haendel. La sonate parente, la HWV 364 (Cambridge, Fitzwilliam museum Mu.MS 261) est destinée à un violon et basse continue.

⁸ Dans la Sonate IV enregistrée sur ce disque, Schickhardt a combiné et arrangé les *concerti grossi* n°1 (en ré majeur, transposé en fa) et n°2 en fa majeur de Corelli.

'Then came over Corelly's first consort that cleared the ground
of all other sorts of musick whatsoever.'

Roger North, *On Music*

At the beginning of the eighteenth century, during the reign of Queen Anne, the new Kingdom of Great Britain was born, bringing together the kingdoms of England and Wales and of Scotland under the same crown and parliament. Although she has often been judged to be weak and not too capable, this unloved sovereign nevertheless left her successor a prosperous realm in the process of far-reaching transformation. Weakened by seventeen pregnancies and poor health, Anne died in 1714 without an heir. The reign of the Stuart dynasty had come to an end.⁹ This marked the beginning of a new era, that of the German Electors of Hanover, who were called upon to govern this rich island praised by Voltaire and Montesquieu for its freedom of tone, its dynamism and its modernity.

From court to city, a new cultural economy

A court that supports the leading artists of the time carries a message of prosperity and grandeur, and is held up as an example over the centuries. But the British court, which had undergone numerous crises and even regime change in the seventeenth century, was in decline. Its sovereigns led an increasingly bourgeois and reclusive existence, while artists forsook the royal palace for the city of London. A new cultural economy became established, no longer founded on royal largesse but on private patronage and the law of supply and demand. Theatres, opera houses and concert halls were operated on the basis of ticket sales, subscriptions and advertising.¹⁰ It was necessary to flatter and maintain the tastes of a public that was so quick to enthuse over something for one evening and adore something else the next. The fashion was no longer for English artists but for Italian virtuosos, often better-paid than their colleagues and granted pensions by wealthy aristocrats.

A few sarcastic commentators mocked the nouveaux riches who, in order to follow fashion, discovered a sudden passion for opera and music: 'Musick is so generally approv'd of in *England*, that it is look'd upon as a want of Breeding, insomuch that every Member of the *Beau-Monde* at this Time either do, or, at least, think it necessary to appear as if they understand it; and, in order to carry on this Deceit it is requisite every one, who has the pleasure of thinking himself a fine Gentleman, should, being first laden with a Competency of Powder and Essence, make his personal Appearance every Opera Night at the Haymarket.'¹¹

The London cultural season took place between October and May, when the *Beau-Monde* was in residence; once the first warm days came, high society decamped to the countryside. Those without the wherewithal to spend the summer outside the capital could console themselves by purchasing the little collections of dance tunes that the publisher John Walsh offered 'bourgeois gentlemen' who sought to imitate the grandees, presenting pieces that were 'danced at most of the princes' courts in Europe'!

London, the new capital of Italian opera

Who could have foreseen that *opera seria* would drive semi-opera out of English theatres? It must be said that the Italian opera was endowed with a remarkable ability to adjust to its circumstances of performance: the scenario was often a simple skeleton that could be filled out as required in order to adapt it to the whims of divas and castratos (with the famous 'suitcase arias', which could be added anywhere in the work at the last moment). In short, it was not the quality of the libretto that gave the spectacle its interest, but rather the talent of the composer and the performers. The first Italian-style opera performed in London was a pasticcio, *Arsinoe Queen of Cyprus*, a mediocre potpourri of various libretti translated into English and cobbled together with a modicum of skill by the violinist Thomas Clayton. This production, given at the Theatre Royal, Drury Lane in January 1705, was so successful that soon the whole of London swore by Italian music alone. Audiences flocked to the theatres to see the operas of Nicola Haym, Giovanni Bononcini and Alessandro Scarlatti, who enjoyed their hour of glory before being dethroned by Handel.

Viola da gamba or violoncello?

The Parnassus scene of Handel's *Giulio Cesare*, premiered at the King's Theatre on 20 February 1724, was bound to make its mark on the London public. On stage alongside Cleopatra, a Concert of the Muses consisting of nine musicians struck up a 'symphony of various instruments' scored, in its final version, for an oboe, two violins, viola, viola da gamba, theorbo, harp, cello and bassoon. By choosing 'rare' instruments such as the harp, the theorbo and the viola, Handel instilled the scene with a touch of antique and slightly mysterious exoticism. The notion of associating these instruments so dear to the early Stuarts in a now bygone age only underlined their obsolescence and revealed, by contrast, the gleaming modernity of the Italian stringed instruments, violins, violas and cellos, that were the new mainstay of the orchestra. Beyond the confines of the opera house, however, the 'old instruments' had not yet wholly capitulated: London and the provinces still concealed in their more obscure recesses a few die-hard devotees who, like Roger North, continued to celebrate the sweet song of the noble bass viol.¹² The last great masters had disappeared by around 1710,¹³ but amateur practice remained alive and well. In addition to the truculent Roger North, one might mention the eccentric Thomas Britton, charcoal merchant, bibliophile and amateur gambist, who organised very popular chamber music concerts every Thursday in a room above his shop in Clerkenwell. Or the law student Dudley Ryder, whose diary, begun in 1715, paints the portrait of a typical amateur of the time, who liked to play on his viol or sing the latest fashionable opera arias, provided they were easy to perform. Ryder took lessons from a certain 'Mr Cynelum', who was probably Sainte Colombe *le fils*, resident in London at that time. He also owned a precious library of scores, containing Christopher Simpson's famous *The Division-Violist*, a handbook that accompanied generations of English viol players in their studies.¹⁴ The 1712 edition in Ryder's possession even contains a tempting supplement, two sonatas arranged from Corelli's famous op. 5, proof that the viol repertory too was increasingly leaning towards Italy.

Opera in the home

The vogue for Italian opera was a boon to music publishers, who issued a large number of arrangements of operatic arias to be performed 'at home'. The collection entitled *Aires & Symphonys*, one of the few to be devoted to the viola da gamba in the second decade of the century, attests to this practice of transcribing successful arias for instrumental performance. Although the publisher John Walsh announced in his grandiloquent fairground pedlar style that the work was 'Curiously contriv'd and fitted to the Bass Viol by the Best Masters',¹⁵ the sole paternity of this small, unpretentious work probably belongs to Pietro Chaboud, an Italian bassoonist with the Haymarket Theatre orchestra who also played the viol from time to time. Chaboud was one of those typical multi-instrumentalist musicians of the time. In addition to the viol and bassoon, he also played the traverso, known as the 'German flute', an instrument that was still rare in the early 1720s, but with which Londoners became infatuated in the 1730s. It was for this instrument that Walsh published in 1738 an interesting anthology of Handel's opera arias, arranged for flute and small chamber orchestra. The suitcase aria 'Spera, sì, mio caro bene', a late addition to the opera *Admeto* at the request of the famous prima donna Faustina Bordoni, was one of the great 'hits' of the time.

Handel and chamber music

Handel moved to London in November 1710, determined to try his luck like others before him. His opera *Rinaldo*, premiered at the Queen's Theatre on 24 February 1711, was a triumph. This success, followed by others, associated the composer with the world of opera in such irreversible fashion that musicologists have hesitated to assign to him the authorship even of certain works of chamber music that seem to be from his pen. The history of the *Concerto a quattro* in D minor has divided generations of scholars: this early work is in fact attributed to Telemann under the designation 'sonata' in a manuscript in Darmstadt, whereas another held in Wiesentheid Castle claims to be a 'concerto' by Handel. The work, which is scored for a favourite combination of Telemann's (whence perhaps the attribution to him) is really a sonata with two treble instruments, expanded to a quartet by the later insertion of a concertante cello part. Handel is thought to have added it at the request of Count Rudolf Franz Erwein von Schönborn, the lord of Wiesentheid and an excellent cellist.

¹² All the same, the first third of the eighteenth century is a period of some confusion as to whether the viol or the cello was the intended instrument, since the term 'Base Viol' was often still mistakenly used in scores for 'Violoncello'.

¹³ The Moravian Godfrey Finger left England in 1701. Other exponents of the instrument died – Benjamin Hely (1699), John Moss (1707) and William Gorton (1710) – at the very time when numerous Italian cellists arrived in London en masse to replace viol players in orchestras and ensembles.

¹⁴ Acclaimed by the violinist Roger L'Estrange as 'one of the best tutors in the world', it was published in 1659 and reissued in 1665 and 1712.

¹⁵ Walsh shamelessly indicated on the title page 'by an eminent master' or 'by the best masters' when he did not know who the composer of the music was, which, it seems, was not uncommon! He also got into the habit of not dating his publications, the better to deceive customers who were generally looking for the most recent music. It is the opera arias contained in this collection of *Aires*, which were performed in London at the very beginning of the eighteenth century, that make it possible to date the work.

The question of who was the fortunate recipient of Handel's pieces for viola da gamba, remarkable for their technical difficulty, is obviously a crucial one for anyone interested in the composer. The arias with obbligato viol from *La Resurrezione* and *Tra le fiamme* and the relatively recently authenticated Sonata in C major were written during Handel's stay in Italy, in all likelihood for the great German gambist Ernst Christian Hesse, who was then on a concert tour of the country. The Viol Sonata in G minor,¹⁶ published by Walsh in 1730 in a collection entitled 'Sonates pour un Traversiere, un Violon ou Hautbois con Basso Continuo' (*sic*), was composed in his London years, but its intended recipient remains a mystery. Walsh published it without Handel's permission – common practice in an era when copyright was unknown – and launched the work on the market with a false title page in the name of a rival firm, Jeanne Roger of Amsterdam, in order to camouflage his crime. This edition, produced without consultation with the composer, concealed the fact that Handel seems to have intended the sonata for the viol, since the original manuscript bears an incipit in the alto clef with the words 'per la viola da gamba'. Who was it written for? Some specialists have suggested the name of David Bosswillibald, the German double bassist of Handel's orchestra, the very man who performed those difficult viol parts of *Giulio Cesare* on stage.

Under the banner of Corelli

The 1720s still show the imprint of the great Corelli, whose style strongly influenced all the European composers of the late seventeenth century. 'Nothing in town had a relish without a spice of Italy', says Roger North, who flattered himself that England had attracted some of the finest Italian violinists to her bosom. Francesco Geminiani, who arrived in London in 1714, was undoubtedly one of Corelli's most flamboyant disciples. Endowed with phenomenal virtuosity, he was quickly recognised as one of the foremost musicians of the day.

Corelli's works for violin had such appeal for the public that the firms of Walsh and Roger published versions arranged for the recorder, including the famous *Follia* from op. 5. The Concerti Grossi op. 6, published by Roger in 1714, a year after Corelli's death, were quickly dismembered and reworked as trio sonatas for two recorders and continuo, in versions more easily accessible to amateurs. In 1719 Jeanne Roger published a version by the composer Johann Christoph Schickhardt,¹⁷ which Walsh swiftly pirated in 1720. Contrary to expectations, his version is more interesting than the Amsterdam print, which is excessively 'cleaned up' and shorn of its difficult runs.

Walsh published a number of other gems for the recorder, such as the magnificent concertos for 'fifth flute' and 'sixth flute' by William Babell, which the famous soloists John Baston and James Paisible played beneath the gilded ceilings of London theatres during opera intermissions.

Thus ended the 1720s, which made of London a city of celebrations and pleasure, a city where easy money flowed and speculation raged, a city that fêted the burgeoning glory of the young Handel and of Italian opera. The early eighteenth century also marked the last glorious years of the recorder, celebrated in the opera house and the concert hall by such great players as James Paisible and John Baston. The following years were to be those of the traverso, championed by a new generation. As a tribute to these two great families of wind instruments that crossed paths for the last time, we have brought them together in a magnificent concerto by Schickhardt originally scored for four 'common flutes'.

FLORENCE BOLTON
Translation: Charles Johnston

¹⁶ The work has a parent sonata, HWV 364 (Cambridge, Fitzwilliam Museum Mu.MS 261), for violin and basso continuo.

¹⁷ In his Sonata IV after Corelli, recorded here, Schickhardt combined the concerti grossi no.1 in D major (transposed to F) and no.2 in F major.

La Rêveuse

Direction artistique,
Benjamin Perrot & Florence Bolton

Fondée par Benjamin Perrot et Florence Bolton, La Rêveuse est composée de musiciens solistes qui se consacrent aux patrimoines artistiques des XVII^e et XVIII^e siècles. L'ensemble est très actif sur l'ensemble du territoire français et se produit régulièrement dans des cadres prestigieux tels que le Théâtre de l'Athénée, l'Auditorium de Radio France, les Scènes Nationales d'Orléans, Blois, Quimper ou encore le TNP de Villeurbanne ; il participe aux festivals de La Folle Journée (Nantes), La Roque d'Anthéron, Chambord ou encore, le Festival Radio France Occitanie Montpellier. Entre 2018 et 2020, La Rêveuse organise une tournée annuelle en milieu rural à bord de l'Opérabus, un bus transformé en salle de concert mobile, un projet couronné de nombreux prix. La Rêveuse est également présente sur les scènes étrangères, notamment au Royaume-Uni, aux Pays-Bas, en Belgique, Suisse, Allemagne, Pologne, Russie, au Japon, aux USA et au Canada.

Souhaitant créer des liens entre les différentes pratiques artistiques et s'ouvrir à de nouveaux publics, l'ensemble travaille souvent avec le monde du théâtre et de la littérature, afin de faire redécouvrir des textes classiques, tels que *L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune* de Bergerac et *Les Caractères* de La Bruyère avec Benjamin Lazar, *Le Bourgeois Gentilhomme* avec Catherine Hiegel et François Morel ou encore, *Monsieur de Pourceaugnac* avec le Théâtre de l'Eventail. Au-delà d'expériences remarquables dans le domaine du jeune public (à l'instar du spectacle *Jack et le Haricot Magique*, qui a obtenu un vif succès depuis sa création en 2016), La Rêveuse développe depuis quelques années un cycle de concerts-conférences mettant en miroir musique et peinture aux XVII^e et XVIII^e siècles, à destination des musées et des médiathèques et participe à des projets pédagogiques à destination des écoles, collèges et lycées.

Les enregistrements de l'ensemble ont tous été salués par la critique française et internationale et ont reçu de nombreuses récompenses (dont *ffff* Télérama, Choc Classica de l'année, Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik, Gramophone Editor's Choice...). La Rêveuse a reçu en 2017 la médaille d'or de l'Académie Arts-Sciences-Lettres pour l'ensemble de ses travaux, en 2019 le label "Année européenne du patrimoine culturel" attribué par le Ministère de la Culture, ainsi que le label Leonardo Da Vinci, 500 ans de RenaissanceS en Région Centre - Val de Loire.

La Rêveuse

Artistic Direction,
Benjamin Perrot & Florence Bolton

Founded by Benjamin Perrot and Florence Bolton, La Rêveuse is made up of solo musicians devoted to the artistic heritage of the seventeenth and eighteenth centuries. The ensemble keeps up a busy schedule all over France and performs regularly in such prestigious venues as the Théâtre de l'Athénée and the Auditorium de Radio France in Paris, the Scènes Nationales of Orléans, Blois and Quimper, and the Théâtre National Populaire de Villeurbanne in Lyon; among the festivals in which it participates are La Folle Journée de Nantes, La Roque d'Anthéron, Chambord and the Festival Radio France Occitanie Montpellier. Between 2018 and 2020, La Rêveuse also organised an annual tour in rural districts aboard the Opérabus, a bus transformed into a mobile concert hall, a project that won numerous awards. La Rêveuse also appears abroad, notably in the United Kingdom, the Netherlands, Belgium, Switzerland, Germany, Poland, Russia, Japan, the United States and Canada.

The ensemble's recordings have all been acclaimed by the French and international press and have received many distinctions, including *ffff* in *Télérama*, 'Choc' of the Year in *Classica*, the Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik, and Editor's Choice in *Gramophone*. In 2017 La Rêveuse was awarded the gold medal of the Académie Arts-Sciences-Lettres for its career to date, followed in 2018 by the 'European Cultural Heritage Year' label awarded by the French Ministry of Culture and the 'Leonardo Da Vinci, 500 years of RenaissanceS in the Centre - Loire Valley Region' label for Leonardo Year 2019.



La Rêveuse bénéficie du soutien du Ministère de la Culture (DRAC Centre-Val de Loire)
et de la Région Centre-Val de Loire au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, ainsi que de la Ville d'Orléans.

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de La Rêveuse.

L'activité vocale de l'ensemble est par ailleurs soutenue par la Fondation Orange.

L'ensemble est membre de la FEVIS (Fédération des ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés),
du syndicat Profedim (Syndicat professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs
Indépendants de Musique) et du Bureau Export.

Cet enregistrement bénéficie du soutien de l'ADAMI
et de la Région Centre – Val de Loire



La Rêveuse tient à remercier

Philippe Bolton, Nicolas Wattinne, Abraham Gómez Orozco,
Nicolas Arzimanoglou Mas, Geneviève Thène,
Emmanuelle Brochard et l'Atelier Philidor à Toronto

www.atelierphilidor.com





All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique"
ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store'
or at **store.harmoniamundi.com**

harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Enregistrement : octobre 2019, Église protestante allemande, Paris (France)

Production La Rêveuse © 2020

Direction artistique et prise de son : Hugues Deschaux

Montage numérique : Hugues Deschaux, Florence Bolton et Benjamin Perrot

Mastering : Hugues Deschaux

Accord du clavecin : François Ryelandt

Administration et suivi de production La Rêveuse : Marion Paquier

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos d'enregistrement : Robin Davies

Illustration : *Le Triomphe du goût moderne*, (détail) dédié à la Signora Faustina Bordoni
gravé par Venerys, 1727, Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi