

HÄNDEL, Georg Friedrich (1685–1759)

Six Concerti Grossi, Op. 3

Concerto Grosso No. 2 in B flat major, HWV 313 11'52
for 2 oboes, solo violin I & II, strings and continuo

- 1 I. *Vivace* 1'52
- 2 II. *Largo* 2'44
- 3 III. *Allegro* 2'22
- 4 IV. [*Tempo di minuetto*] 1'37
- 5 V. [Gavotte] 3'17

Concerto Grosso No. 3 in G major, HWV 314 8'15
for flute, solo violin, strings and continuo

- 6 I. *Largo e staccato* 0'37
- 7 II. *Allegro* 2'46
- 8 III. *Adagio* 1'00
- 9 IV. *Allegro* 3'50

Concerto Grosso No. 5 in D minor, HWV 316 9'56
for 2 oboes, strings and continuo

- 10 I. [no tempo marking] 1'33
- 11 II. *Allegro [ma non presto]* 2'21
- 12 III. *Adagio* 1'32
- 13 IV. *Allegro ma non troppo* 1'41
- 14 V. *Allegro* 2'47

Concerto Grosso No. 6 in D major, HWV 317	10'26
for organ, 2 oboes, strings and continuo	
15 I. <i>Vivace</i>	2'43
16 II. <i>Adagio</i> [organ solo, after <i>Il Pastor Fido</i> , HWV 8a, Overture]	3'49
17 III. <i>Allegro</i>	3'53
 Concerto Grosso No. 4 in F major, HWV 315	 12'17
for 2 oboes, strings and continuo	
18 I. <i>Andante – Allegro – Lentamente</i>	6'19
19 II. <i>Andante</i>	1'49
20 III. <i>Allegro</i>	1'35
21 IV. Minuetto a & b alternatim	2'33
 Concerto Grosso No. 1 in B flat major, HWV 312	 8'20
for solo violin, 2 oboes, 2 recorders (in <i>Largo</i> only), 2 bassoons, strings and continuo	
22 I. <i>Allegro</i>	2'43
23 II. <i>Largo</i>	4'07
24 III. <i>Allegro</i>	1'29

TT: 62'20

Van Diemen's Band

Martin Gester *conductor and organ soloist* (Concerto No. 6)

Van Diemen's Band

Julia Fredersdorff	<i>artistic director</i>	violin I principal
Lucinda Moon		violin II principal
Brendan Joyce		violin I principal ripieno
Simone Slattery		violin I / recorder
Emily Sheppard		violin II
Susie Furphy		violin II
Jenny Owen		violin I
Deirdre Dowling		viola principal
Nicole Forsyth		viola
Catherine Jones		cello principal
Natasha Kraemer		cello
Kirsty McCahon		double bass
Simon Martyn-Ellis		theorbo
Aline Zylberajch		harpsichord
Jasu Moisis		oboe I
Ingo Mueller		oboe II
Georgia Browne		traverso / recorder

There can scarcely be any doubt that ‘Handel’s opus 3’ (as it has come down to us) is little more than a cavalier English publisher’s barely disguised attempt to make some quick money from music by a famous composer.

In 1715, John Walsh issued a most-likely pirated edition of Corelli’s Opus 6 concerti grossi for strings, which contrasted a concertino trio with a four-part band. The original had appeared in print for the first time only one year earlier in the Netherlands. These works’ easy accessibility to musicians even of relatively modest abilities meant that such pirated editions were an instant success, and amateur music societies around Great Britain developed a taste for such pieces.

During the 1720s, Walsh published concerto arrangements of Corelli’s chamber music by one of the latter’s students, the violinist Francesco Geminiani. In 1732, he also issued unauthorized editions of two original sets of concerti grossi by Geminiani, whereupon the latter took him to court. As a result, Walsh was obliged to allow him to see pre-print proofs.

Two years later, it seemed Walsh had not learned his lesson. Perhaps in the knowledge that the royal protection granted to Handel’s musical output in 1720 was about to expire, Walsh assembled a set of six orchestral pieces for a wide range of instruments, prefaced them with an elegant (but wholly misleading) title-page based on Corelli’s style-defining opus 6, and advertised them as Handel’s opus 3. Clearly, Walsh hoped that music-lovers around the country would flock to buy as many copies as he could print. He had another marketing trick up his sleeve – a royal connection. The cover of the *Violino Primo* (see page 18) bears this note: ‘N.B. Several of these Concertos were perform’d on the Marriage [in 1727] of the Prince of Orange [Willem IV] with the Princess Royal of Great Britain in the Royal Chappel [sic] of St. James’s’. Although there are references to instrumental works interspersed with the vocal numbers of the serenata *Il Parnasso in festa* (HWV 73), which was performed on the eve of the nuptials, there is no concrete evidence that

these were, in fact, the actual works mentioned.

The most striking aspect of Walsh's deceit is the title page. Instead of the homogeneous sequence of string concertos which buyers might have expected, each of these six works has its own instrumentation. There are obbligato oboe(s) in several pieces, pairs of recorders, cellos and bassoons appear in individual movements, the third concerto is a solo work for flute or oboe with strings – and the sixth even features an obbligato organ! Heaven help anyone trying to organise a performance using the original parts – some parts contain music for more than one instrument, sometimes only for a single movement within a concerto.

Whatever the genesis of 'opus 3', and the practical problems it poses, it proved highly successful; no fewer than seven copies of the original print survive in British libraries. There are thirteen copies of the second edition (upon which the present recording is based), and there are three more of yet another reprint from a decade or so later whose cover highlights some changes that had already been made after the first print run: 'Concerto IV is new and Concerto V contains additional material'.

The fact that Walsh replaced the fourth concerto (condemning its predecessor to a set of miscellaneous works entitled *Select Harmony Third Collection*, where it was – and has remained – anonymous) has led to speculation that Handel had perhaps threatened to take similar action to Geminiani's. By 'new', Walsh did not mean 'freshly composed'; like the rest of the set, whose musical substance is based upon works written earlier in Handel's career, the replacement Concerto IV was a re-working of instrumental music that was added for a benefit performance of his opera *Amadigi* of 1716. Handel's self-borrowing is well documented, and – as we shall see – these six works are something of a masterclass in how to create something new from familiar material.

The first concerto of the set starts in one key and ends in another, which rather defies the conventions of the time. It is the only work in the set that has two viola

parts, which has led Donald Burrows (a leading authority on the composer's music) to propose¹ that it most likely dates from Handel's time at the Francophile Hanover court. When Georg Pisendel, the *Kapellmeister* at the similarly cosmopolitan Saxon court in Dresden, copied out a score and parts for performance,² a short two-part *Largo* appeared between the second and third movements of Walsh's version. Did Pisendel add it (he is known to have 'improved' other composers' music), or did Walsh omit this genuine piece of Handel?

After a lively and rousing sequence of forward-driving chords, the second concerto opens with a sparkling interchange between two solo violins, which imitate and attempt to outdo one another like an exotic mating display. The calmer *Largo* which ensues features two arpeggiating cellos, above which a perhaps heartbroken oboe laments the loss of the love so recently offered. Following an imitative movement, which along with the first had formed the original overture to Handel's setting of the *Brockes Passion* (HWV 48), come two dances, a minuet and a gavotte, which are melodically reminiscent of the fourth and fifth movements of the eighth of Corelli's Op. 6 concertos.

Handel (or Walsh?) suggested the solo part in the third concerto may be performed by either a flute or an oboe. Its first three movements date from around 1717–18, when James Brydges, Duke of Chandos, commissioned the composer to write anthems and other music for his private chapel. The first two are taken from *My song shall be always* (HWV 252) and the third was the introduction to a chorus in a *Te Deum* (HWV 281). The fourth is a rather crude arrangement of a keyboard piece Handel wrote around the same time.

¹ Burrows, Donald: 'Handel as a concerto composer', in *The Cambridge Companion to Handel*, ed. Burrows (CUP, 1997) 200

² Handel's music was popular in Dresden. The court library had copies of several printed collections, and copyists there expanded his opera sinfonias into extremely popular 'overture suites' by adding dances and other movements in suitably related keys by composers such as Telemann and J. F. Fasch.

As mentioned above, the fourth concerto is connected with a performance of the composer's opera *Amadigi* (HWV 11) in 1716 for the benefit of his musicians. The 'French overture' (a majestic opening, full of broad, dotted arpeggios and fiery tirades, leading into a lively, imitative movement) is followed by an *Andante* based on the second of a pair of movements that survive as a Concerto (or 'Sonatina per Cembalo') in G major (HWV 487). After another imitative movement in the contrasting relative minor key comes a pair of minuets, the first of them adapted from an early oboe sonata in F major (HWV 363a), and the second featuring a favourite sonority of Handel's, the upper strings in their lower registers, doubled by bassoons.

For the sources of the fifth concerto, we must return to James Brydges's chapel. Only the first two movements appeared in Walsh's first printing of Opus 3. These were the introductory symphony to *In the Lord put I my trust* (HWV 247). For the reprint, the second part of the opening movement (called 'Sonata') to *As pants the hart* (HWV 251b) was added, having been transposed down a tone and with the original *Allegro* modified by the words *ma non troppo* – 'but not too much'. Two further movements (Nos III and V) whose origins remains unclear, although they appear in a 'Sonata' by Handel which survives in a manuscript dated 1727, complete the piece.

As published by Walsh, the sixth concerto unusually consists of only two movements. The first comes from the first act of his 1722 opera *Ottone* (HWV 15). It seems to have originated in an earlier three-movement Concerto in D major. As the remainder of the work survives, it is something of a puzzle that Walsh ignored them and instead chose another solitary movement – in D minor – to complement his selection. Perhaps he viewed the inclusion of an obbligato organ part as a business opportunity;³ in the early 1730s, Handel started playing organ works with orchestra

³ Walsh, of course, went on to publish Handel's Opp. 4 and 7 sets of organ concertos.

as interval entertainment at performances of his oratorios. This is the earliest known published organ concerto movement by the composer and is based on the closing section of the overture – *without* organ – of Handel’s first setting of *Il pastor fido* (HWV 8a). There, this section is preceded by an instrumental *Adagio*, upon which the organist on this recording improvises in order to bridge the gap between the two movements.

Whether or not the composer played any part in the collation and publication of these six concertos, the fact remains that opus 3 contains some of Handel’s best-loved music. Its immense popularity – during his lifetime and since then – shows that Walsh’s nose for commercial success was surely the finest in 18th-century England.

© *Brian Clark 2020*

Ad arbitrio...

The existence of work cycles such as Bach’s *Clavier-Übung I* and *Brandenburg Concertos*, Telemann’s *Tafelmusik* and Biber’s *Rosary Sonatas* has led us to regard any published collection as representing an integral and immutable sequence intended by the composer. For this reason, it has become customary, in concert as well as on disc, to present such collections in the published order and in full.

There are, however, collections from Frescobaldi and Castello which are ordered according to the number of instruments involved, or the *Concerti grossi* (c. 1690) by Corelli, divided up by genre, i.e. *da chiesa/da camera*. And Vivaldi’s *Il Cimento dell’Armonia e dell’Invenzione* (c. 1725) brings together twelve concertos that appear to have little connection with each other – with the notable exception of *Le Quattro stagioni*, the four seasons which open the set. These are rather collections in which the instrumentation may vary, key relationships are arbitrary and *affects* lack

coherence. This leaves the door open for interpretative choices regarding playing order, whether or not to perform the collections in their entirety, and possible adjustments to the scoring depending on the forces available or other circumstances – an aspect that will have been relevant to the composer (and his publisher) at the time.

This would also appear to be the case with the *Concerti grossi*, Op. 3, by Handel – an assortment of concertos made up of movements of different origins and scorings. As published, the collection begins with two concertos in the same key of B flat major and ends with one that consists of only two fast movements: the first in a major key, followed by a minor-key second movement that feels almost like an afterthought. (The 1735 set of *Organ Concertos*, Op. 4, springs to mind – its sixth concerto being for the harp [!] and featuring a completely different instrumentation.) Hardly an organic cycle, then, but rather a collection of miscellaneous works, in complete contrast to Handel's future Op. 6 *Concerti grossi* which was carefully conceived as a 'set' by the composer.

Consequently we have chosen an alternative order for the concertos, following the musical logic of a concert programme. We feel our choices bring out a greater tonal coherence, as well as interesting contrasts in texture, instrumental colour and *affects*. We have placed the 'organ concerto' (No. 6) as a refreshing interlude at the centre of what we feel is a more cohesive structure.

With regard to that concerto, and following what we know of the great improviser 'Mr Handel', we find it quite possible that the soloist, instead of improvising a simple bridge between the two movements, would be expected to perform or improvise a solo movement, as indicated in the Op. 7 *Organ Concertos* of 1740 – a practice that certainly existed prior to that collection.

In Concerto No. 5, finally, the use of the oboes is as varied as is the provenance of the movements. The first two movements hail from the anthem *In the Lord I put my trust* in which there is only the one oboe part. Here the two oboes quite simply

play the same part together. In the following three movements (from different sources and added after the first publication) the oboes pair up with the two violin parts instead, in what becomes a three-part texture. The third, plaintive movement is close in style to the *Lamentations* of Alessandro Scarlatti, and we have found that using strings alone (without oboes) is the way to bringing out the poignant intensity. By contrast, the closing *Allegro* is in the spirit of a ‘scherzo’, giving plenty of opportunity for instrumental playfulness in a way similar to, for instance, the overture to *Il pastor fido*.

Ad arbitrio (‘as you wish’) is printed on the title page of the first edition: we have taken this at face value, but with moderation and, we hope, with good taste.

© *Martin Gester 2020*

Based in the wild and unspoiled island state of Tasmania at the southernmost tip of Australia (from where the group derives its name), **Van Diemen’s Band** is made up of the country’s most highly respected early music specialists who between them have worked around the world with leading ensembles such as Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques, Ensemble Pygmalion, Il Pomo d’Oro, Orchestre des Champs-Élysées, The English Concert, Academy of Ancient Music, Orchestra of the Eighteenth Century, Le Parlement de Musique and the Amsterdam Baroque Orchestra.

Founded in 2016 by violinist Julia Fredersdorff, VDB varies in size from an intimate chamber group to a larger mid-18th-century orchestra working with regular guest directors such as French baroque specialist Martin Gester, exploring the creativity and freedom of expression in music of the baroque while deferring to historical sources on style and instrumentation.

Van Diemen’s Band has performed across Australia in capital city centres (Melbourne’s Recital Centre as part of that city’s International Arts Festival), churches,

town halls and tin sheds (the Spring Bay Mill on Tasmania's east coast), establishing itself as one of the most distinguished new groups in the arts scene 'Down Under'.
www.vandiemensband.com.au

The harpsichordist, organist, pianist and conductor **Martin Gester** was introduced to music through singing. With Le Parlement de Musique (an ensemble he founded in Strasbourg), his *atelier lyrique* Génération Baroque and as a guest conductor, he interprets the baroque and classical repertoire, emphasizing the links between music, dance and theatre, and likewise between vocal and instrumental music. This is shown in particular by programmes devoted to François Couperin, Charpentier, Alessandro Scarlatti, Handel, Cimarosa and Paisiello, often revivals or exciting new interpretations.

As a guest conductor, Martin Gester performs a repertoire ranging from Monteverdi to classical symphonies. In baroque concertos he enjoys close collaborations with the Polish baroque orchestra Arte dei Suonatori and more recently with its Australian equivalent, Van Diemen's Band.

Martin Gester is equally fond of the intimate nature of keyboard performance, often surrounded by a select group of musicians in French baroque organ works, early baroque madrigals, motets and instrumental suites by François Couperin or chamber music by Haydn and Mozart.

He shares his experience at the Strasbourg Conservatory, the opera studio of the Opéra National du Rhin and at numerous masterclasses all over the world.

His BIS recordings with Arte dei Suonatori include Handel's twelve Concerti grossi, Op. 6 (BIS-1705), Telemann's *Ouvertures Pittoresques* and *Concerts Polonois* (BIS-1979); and *Venetian Christmas* with music by Vivaldi, Torelli and Hasse (BIS-2089).

www.martingester.com

Es kann kaum einen Zweifel daran geben, dass „Händels Opus 3“ (wie es auf uns gekommen ist) wenig mehr ist als der dürftig getarnte Versuch eines dreisten englischen Verlegers, mit der Musik eines berühmten Komponisten schnelles Geld zu machen.

Im Jahr 1715 veröffentlichte John Walsh eine allem Anschein nach raubkopierte Ausgabe von Corellis Concerti grossi für Streicher op. 6, in denen ein Concertino-Trio einem vierstimmigen Ensemble gegenübertritt. Nur ein Jahr zuvor war das Original in den Niederlanden erstmals im Druck erschienen. Der geringe Schwierigkeitsgrad dieser Werke selbst für Musiker von überschaubaren Fähigkeiten verschaffte den Raubkopien alsbaldigen Erfolg; Amateurensembles in ganz Großbritannien fanden großes Gefallen an solchen Stücken.

In den 1720er Jahren gab Walsh konzertante Bearbeitungen der Kammermusik Corellis heraus, die einer von dessen Schülern, der Geiger Francesco Geminiani, angefertigt hatte. 1732 veröffentlichte er ferner unautorisierte Ausgaben zweier originaler Concerti grossi-Sammlungen von Geminiani, woraufhin dieser ihn vor Gericht brachte. Walsh wurde verpflichtet, ihm fortan vor dem Druck Vorabzüge vorzulegen.

Doch auch zwei Jahre später schien Walsh seine Lektion noch nicht gelernt zu haben. Vielleicht in dem Wissen, dass das königliche Druckprivileg, das Händels musikalisches Schaffen seit 1720 schützte, demnächst ablaufen würde, stellte Walsh eine Sammlung von sechs Orchesterstücken für eine breite Palette von Instrumenten zusammen, versah sie mit einem eleganten (aber völlig irreführenden) Titelblatt in der Art von Corellis stilbildendem Opus 6 und bewarb sie als Händels Opus 3. Offensichtlich spekulierte Walsh darauf, dass Scharen kaufwilliger Musikliebhaber ihm die Exemplare aus den Händen reißen würden. Und er hatte einen weiteren Marketing-Trick im Ärmel – eine Verbindung zum Könighaus. Die Titelseite des Violino Primo (s. Seite 18) trägt folgenden Vermerk: „N.B. Einige dieser Konzerte

wurden bei der Hochzeit [1727] des Prinzen von Oranien [Willem IV.] mit der Princess Royal von Großbritannien in der Royal Chappel [sic] von St. James's aufgeführt“. Wenngleich wir wissen, dass zwischen die Gesangsnummern der Serenata *Il Parnasso in festa* (HWV 73), die am Vorabend der Trauung zur Aufführung kam, Instrumentalstücke eingeschoben wurden, gibt es keinen konkreten Beleg dafür, dass es sich dabei tatsächlich um die erwähnten Werke handelte.

Das augenfälligste Zeichen des Walsh'schen Täuschung ist das Titelblatt. Anstelle der homogenen Abfolge von Streicherkonzerten, die die Käufer erwarten mochten, hat jedes dieser sechs Werke seine eigene Instrumentation. Mehrere Stücke sehen obligate Oboe(n) vor, in einzelnen Sätzen erscheinen Blockflöten-, Cello- und Fagottpaare, das dritte Konzert ist ein solistisches Werk für Flöte oder Oboe mit Streichern – und das sechste hat sogar eine obligate Orgel! Der Himmel stehe dem bei, der versucht, eine Aufführung mit den originalen Stimmen zu realisieren: Einige Stimmen enthalten Musik für mehr als ein Instrument, manchmal nur für einen einzigen Satz innerhalb eines Konzerts.

Unabhängig von seiner Entstehungsgeschichte und den praktischen Problemen, die es aufwirft, erwies sich „Opus 3“ als sehr erfolgreich; nicht weniger als sieben Exemplare der Erstauflage haben sich in britischen Bibliotheken erhalten. Darüber hinaus lassen sich dreizehn Exemplare der zweiten Auflage (auf der die vorliegende Aufnahme basiert) nachweisen sowie drei Exemplare eines weiteren, etwa zehn Jahrzehnte später entstandenen Nachdrucks, dessen Titelblatt einige bereits nach der ersten Auflage vorgenommene Änderungen hervorhebt: „Konzert IV ist neu und Konzert V enthält zusätzliches Material“.

Die Tatsache, dass Walsh das vierte Konzert ersetzte (und den Vorgänger in eine Sammlung verschiedener Werke mit dem Titel *Select Harmony Third Collection* verbannte, wo er – bis heute – als anonym firmiert), hat ihren Grund vielleicht darin, dass Händel damit drohte, es Geminiani gleichzutun. Mit „neu“ meinte Walsh

nicht „frisch komponiert“; wie der Rest der Sammlung, deren musikalische Substanz auf Werke zurückgeht, die Händel in früheren Stadien seiner Karriere geschrieben hatte, handelt es sich bei dem Ersatzkonzert um die Neubearbeitung von Instrumentalstücken, die im Jahr 1716 anlässlich einer Benefizaufführung seiner Oper *Amadigi* entstanden waren. Händels Wiederwertungspraxis ist hinreichend belegt, und diese sechs Werke sind – wie wir sehen werden – eine Art Meisterklasse, die lehrt, wie sich aus bekanntem Material Neues schaffen lässt.

Das erste Konzert der Sammlung endet in einer anderen Tonart als der, in der es begonnen hat, was seinerzeit durchaus unüblich war. Es ist das einzige Werk der Sammlung, das zwei Bratschenstimmen hat, weswegen Donald Burrows (ein führender Händel-Experte) der Ansicht ist, es stamme höchstwahrscheinlich aus Händels Zeit am frankophilen Hannoveraner Hof.¹ In der Partitur und den Stimmen, die Georg Pisendel, Kapellmeister am ähnlich kosmopolitischen sächsischen Hof in Dresden, für eine Aufführung anfertigte², findet sich zwischen dem zweiten und dritten Satz der Walsh-Fassung ein kurzes zweistimmiges *Largo*. Stammt es von Pisendel (man weiß, dass er die Musik anderer Komponisten „verbesserte“) oder hat Walsh ein echtes Händel-Stück weggelassen?

Nach einer lebhaften, mitreißenden Folge vorantreibender Akkorde beginnt das zweite Konzert mit einem funkelnden Wechselspiel zweier Soloviolin, die einander imitieren und, wie bei einer exotischen Balz, zu überbieten suchen. Das darauf folgende ruhigere *Largo* zeigt zwei arpeggierende Violoncelli, über denen eine Oboe mit vielleicht gebrochenem Herzen den Verlust der unlängst noch erfahrenen Liebe beklagt. Nach einem imitativen Satz, der zusammen mit dem ersten die ursprüng-

¹ Burrows, Donald: „Handel as a concerto composer“, in: *The Cambridge Companion to Handel*, hg.v. dems. (CUP, 1997), S. 200

² Händels Musik war in Dresden sehr beliebt. Die Hofbibliothek verfügte über mehrere gedruckte Sammlungen, und die dortigen Kopisten erweiterten seine Opersinfonien zu äußerst populären „Ouvertürensuiten“, indem sie tonal verwandte Tänze und andere Sätze von Komponisten wie Telemann und J. F. Fasch hinzufügten.

liche Ouvertüre zu Händels Vertonung der *Brockes-Passion* (HWV 48) gebildet hatte, folgen zwei Tänze, ein Menuett und eine Gavotte, die in melodischer Hinsicht an den vierten und fünften Satz des achten Konzertes aus Corellis op. 6 erinnern.

Händel (oder Walsh?) zufolge kann der der Solopart des dritten Konzerts entweder von einer Flöte oder einer Oboe ausgeführt werden. Seine ersten drei Sätze stammen aus der Zeit um 1717/18, als James Brydges, Herzog von Chandos, bei Händel Anthems und andere Musik für seine Privatkapelle in Auftrag gab. Die ersten beiden sind *My song shall be always* (HWV 252) entnommen, der dritte Satz war die Einleitung zu einem Chor eines *Te Deum* (HWV 281). Der vierte Satz ist die recht krude Bearbeitung eines etwa zeitgleich entstandenen Stücks für Tasteninstrument.

Das vierte Konzert steht, wie erwähnt, mit einer Aufführung der Oper *Amadigi* (HWV 11) in Zusammenhang, die Händel im Jahre 1716 zum Wohle seiner Musiker veranstaltete. Auf die „French overture“ (eine majestätische Eröffnung voll breiter, punktierter Arpeggien und feuriger Tiraden, die in einen lebhaften, imitativen Satz mündet) folgt ein *Andante*, das auf dem zweiten Satz eines Satzpaars basiert, welches als Konzert (oder „Sonatina per Cembalo“) in G-Dur (HWV 487) überliefert ist. Nach einem weiteren imitativen Satz in der kontrastierenden Mollparallele folgt ein Paar Menuette, deren erstes eine frühe Oboensonate in F-Dur (HWV 363a) aufgreift und deren zweites einen Lieblingsklang Händels erzeugt: Die hohen Streicher bewegen sich in ihren tiefen Registern und werden von Fagotten verdoppelt.

Die Ursprünge des fünften Konzerts führen uns zurück zu James Brydges' Kapelle. Walshs Erstdruck des Opus 3 enthielt nur die ersten beiden Sätze dieses Konzerts. Es handelte sich um die einleitende Sinfonia zu *In the Lord put I my trust* (HWV 247). In der Neuauflage wurde der zweite Teil des Eingangssatzes („Sonate“) zu *As pants the hart* (HWV 251b) hinzugefügt, der einen Ton herabtransponiert und dessen ursprüngliche Tempoangabe *Allegro* um die Worte *ma non troppo* („aber

nicht zu sehr“) ergänzt wurde. Zwei weitere Sätze (III, V) unklarer Herkunft (wiewohl ein Manuskript von 1727 sie in einer „Sonata“ von Händel überliefert) vervollständigen das Stück.

Das sechste Konzert besteht in der von Walsh vorgelegten Form ungewöhnlicherweise aus nur zwei Sätzen. Der erste stammt aus dem ersten Akt seiner 1722 entstandenen Oper *Ottone* (HWV 15) und scheint aus einem dreisätzigen Konzert in D-Dur hervorgegangen zu sein. Da die übrigen Sätze dieses Werks erhalten sind, verwundert es ein wenig, dass Walsh sie ignorierte und als Ergänzung einen anderen Einzelsatz (in d-moll) wählte. Vielleicht gab es für die Aufnahme eines obligaten Orgelparts merkantile Gründe;³ Anfang der 1730er Jahre begann Händel damit, bei Aufführungen seiner Oratorien als Zwischenaktmusiken orchesterbegleitete Orgelwerke zu spielen. Soweit wir wissen, ist dies der früheste veröffentlichte Orgelkonzertsatz des Komponisten; er basiert auf der Orchestereinleitung – ohne Orgel – zum Schlussakt aus Händels erster Vertonung von *Il pastor fido* (HWV 8a). In jener Ouvertüre ist diesem Abschnitt ein *Adagio* vorangestellt, über das der Organist in der vorliegenden Einspielung improvisiert, um den Abstand zwischen den beiden Sätzen zu überbrücken.

Unabhängig davon, ob der Komponist an der Zusammenstellung und Veröffentlichung dieser sechs Konzerte irgend beteiligt war oder nicht, ist es eine Tatsache, dass Opus 3 einige der beliebtesten Werke Händels enthält. Die immense Popularität – zu Lebzeiten und danach – zeigt, dass Walsh im England des 18. Jahrhunderts sicherlich das feinste Gespür für kommerziellen Erfolg hatte.

© **Brian Clark 2020**

³ Bei Walsh erschienen später natürlich auch Händels Orgelkonzerte op. 4 und 7.

CONCERTI GROSSI

*Con Due Violini
e Violoncello Di Concertino
Obligati e Due Altri Violini
Viola e Basso di Concerto Grosso
Ad Arbitrio*

DA

G. F. HANDEL.

generally called his

OBOE (Opera Terza.) CONCERTOS

N.B. Several of these Concertos were perform'd on the Occasions of the Marriage of the Prince of Orange with the Princess Royal of Great-Britain on the Royal Chapel of St. James's.

Note. All the Works of this Author both Vocal and Instru-

strumental may be had where this is sold.

*London. Printed for and Sold by I. Walsh Music Printer
and Instrument maker to his Majesty at the Harp & Hoboy.
in Catherine's Street in the Strand. N^o. 507*

The title page of the Violino Primo part from Walsh's 1734 edition of the Op. 3 Concerti Grossi. The text describing the scoring is more or less directly lifted from the earlier and highly successful edition of Corelli's Op. 6 concerti grossi – and completely misleading: 'With Two Violins and Cello of the Obbligato Concertino and Two Other Violins, Viola and Bass of the Concerto Grosso according to taste'. The words 'generally called his OBOE CONCERTOS' are a handwritten annotation made on this particular copy.

Ad arbitrio ...

In der Rückschau erwecken Zyklen wie die *Clavier-Übung*, die *Brandenburgischen Konzerte* (J. S. Bach), die *Tafelmusik* (G. F. Telemann) oder die *Rosenkranzsonaten* (H. I. Fr. Biber) den Eindruck, als handle es sich bei jeder veröffentlichten Sammlung um eine wohlgeordnete, zyklische Abfolge – d.h. eine, deren Reihenfolge so geplant und unabänderlich ist wie die der Jahreszeiten und eine entsprechende Aufführung nahelegt. Heute ist es üblich geworden, diese Werke in Konzerten oder Einspielungen als integrales Ganzes aufzuführen.

Dies gilt jedoch weder für die Sammelwerke von Frescobaldi oder Castello, die zusehends mehr Instrumente vorsehen, noch für Corellis *Concerti grossi* (um 1690), die nach Gattungen (*da chiesa/da camera*) angeordnet sind, oder für Vivaldi – mit Ausnahme freilich von *Le Quattro Stagioni*, Teil einer Sammlung von zwölf verschiedenen Konzerten (*Il Cimento dell'Armonia ...*, um 1725). Es gibt noch mehr Sammlungen mit ungleichartiger Instrumentation, willkürlicher Tonartenfolge und/oder disparatem, auch redundantem Affektgehalt, die dem Musiker verschiedene Entscheidungen hinsichtlich Reihenfolge, Umfang (Teil-/Gesamtauführung) und der Frage eventueller Anpassungen an die jeweilige Ensemblegröße oder Aufführungssituation auferlegen – was gang und gäbe war zur Zeit des Komponisten ... und seines Verlegers.

Dies scheint bei Händels *Concerti grossi* op. 3 der Fall zu sein: eine Serie von Konzerten unterschiedlicher Provenienz und Besetzung, die geschickt zusammengestellt wurde, aber mit zwei Konzerten in B-Dur beginnt und mit einem nur zweisätzigen Konzert endet – beide Sätze lebhaft, der erste in Dur, der zweite in Moll –, das wie eine Art Nachtrag wirkt. (Man denke auch an die Orgelkonzerte op. 4 [1735], deren sechstes für Harfe geschrieben ist und eine andere Besetzung vorsieht.) Kein organischer Zyklus, sondern eine Sammlung verschiedenartiger Konzerte (und darüber hinaus eine sehr freie Umsetzung der Titellankündigung – ganz anders als

im späteren Opus 6, das vollständig vom Komponisten konzipiert wurde).

Aus diesem Grund haben wir die Konzerte nach unserem Geschmack und gemäß einer Logik angeordnet, die mehr dem Konzert als der bloßen Leserichtung verpflichtet ist. Dabei geht es uns um stärkeren tonalen Zusammenhang und eine abwechslungsreiche Vielfalt an Texturen, Besetzungen und Affekten. Und wir haben das „Orgelkonzert“ als willkommenes Zwischenspiel in die Mitte eines kohärenten Ganzen gerückt.

Nach allem, was wir über den Musiker/Improvisator Händel wissen, können wir uns gut vorstellen, dass zwischen den beiden Sätzen des sechsten Konzerts mehr als nur eine einfache Überleitung stand – ein echter improvisierter Satz nämlich (oder ein Satz in improvisiertem Stil), ganz wie in den *Concerti grossi* op. 7 (ab 1740): Sie bezeugen eine Praxis, die, da sie mit Sicherheit schon vor dieser Veröffentlichung üblich war, zum Zeitpunkt der früheren Edition noch nicht ausdrücklich erwähnt werden musste.

Im fünften Konzert schließlich ist die Mitwirkung der Oboen so vielfältig wie die Herkunft der Sätze: Das Anthem *In the Lord I put my trust* sieht eine einzelne Oboe vor, die hier in den ersten beiden korrespondierenden Sätzen einfach gedoppelt wird, während in den später hinzugefügten Sätzen 3 bis 5, die verschiedenen Ursprungs und reine Trios sind, die beiden Oboen jeweils die beiden Violinstimmen verdoppeln. Das *Adagio* ist ein Klagegesang, der an die *Lamentationen* Scarlattis erinnert und dessen ergreifende Intensität unserer Meinung nach in den bloßen Streichern am besten zum Ausdruck kommt; der letzte Satz ist ein Trio in der Art eines „Scherzo“-Finales, das – ähnlich wie in der Ouvertüre zu *Il pastor fido* – die Instrumente zu regem Treiben lädt.

„Ad arbitrio“ („nach Belieben“), so heißt es auf dem Titelblatt der Erstausgabe. Dieser Lizenz haben wir der Mannigfaltigkeit halber entsprochen – maßvoll und, so hoffen wir, mit Geschmack.

© *Martin Gester 2020*

Die **Van Diemen's Band** ist im wilden, unberührten Inselstaat Tasmanien an der südlichsten Spitze Australiens zuhause (woher die Gruppe dann auch ihren Namen hat). Sie vereint die landesweit angesehensten Spezialisten für Alte Musik, die weltweit mit führenden Ensembles wie Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques, Ensemble Pygmalion, Il Pomo d'Oro, Orchestre des Champs-Élysées, The English Concert, Academy of Ancient Music, Orchestra of the Eighteenth Century, Le Parlement de Musique und Amsterdam Baroque Orchestra zusammenarbeiten.

Die 2016 von der Violinistin Julia Fredersdorff gegründete VDB variiert in ihrer Größe vom intimen Kammerensemble bis hin zum Orchester der Mitte des 18. Jahrhunderts, das mit Ständigen Gastdirigenten wie dem französischen Barockspezialisten Martin Gester zusammenarbeitet. VDB lotet die Kreativität und Ausdrucksfreiheit der Barockmusik aus, stützt sich dabei aber auf historische Quellen hinsichtlich Stil und Instrumentation.

Van Diemen's Band tritt in ganz Australien in urbanen Veranstaltungszentren (Melbournes Recital Centre im Rahmen des Internationalen Kunstfestivals dieser Stadt), in Kirchen, Rathäusern und Wellblechhallen (Spring Bay Mill an Tasmaniens Ostküste) auf und hat sich einen Namen als eines der hervorragendsten neuen Ensembles der Kulturszene „Down Under“ gemacht.

www.vandiemensband.com.au

Der Cembalist, Organist, Hammerklavierspieler und Ensembleleiter **Martin Gester** kam über den Gesang zur Musik. Ob mit Le Parlement de Musique, dem von ihm in Straßburg gegründeten Ensemble, mit seinem Atelier lyrique Génération Baroque oder als Gastdirigent – er versinnlicht das barocke und klassische Repertoire Europas, indem er die fruchtbaren Verbindungen zwischen Musik, Tanz und Theater sowie zwischen Vokal- und Instrumentalkunst hervorhebt. Davon zeugen insbesondere die Fr. Couperin, M. A. Charpentier, A. Scarlatti, G. Fr. Händel, D. Cimarosa

und G. Paisiello gewidmeten Programme, die oft mit Neuschöpfungen oder spannenden neuen Deutungen aufwarten.

Als Gastdirigent führt Martin Gester ein Repertoire von Monteverdi bis zu den Symphonien der Klassik auf. Eine besondere Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Barockorchester Arte dei Suonatori (Polen) sowie mit der Van Diemen's Band, seinem australischen Pendant auf dem Gebiet barocker Konzerte.

Ebenso liebt Martin Gester die Intimität der Tasteninstrumente, gern im Kreis erlesener Musiker, in Orgelwerken des französischen Barock, Madrigalen des Frühbarock, Motetten und Instrumentalsuiten von Fr. Couperin oder Kammermusik von Haydn und Mozart.

Seine Erfahrung gibt er am Konservatorium in Straßburg, am Opéra-Studio de l'Opéra National du Rhin und bei zahlreichen Meisterkursen in Europa und der ganzen Welt weiter.

Zu seinen neuesten Aufnahmen bei BIS (mit Arte dei Suonatori) gehören G. Fr. Händel: 12 Concerti grossi op. 6 (BIS-1705); G. Ph. Telemann: *Ouvertures Pittoresques & Concerts Polonois* (BIS-1979); *Venetian Christmas*: A. Vivaldi, G. Torelli, J. A. Hasse (BIS-2089).

www.martingester.com

Il ne fait guère de doute que « l'opus 3 de Haendel » tel qu'il nous est parvenu n'est guère plus qu'une tentative à peine déguisée d'un éditeur anglais dépourvu de scrupules de se faire rapidement de l'argent grâce à la musique d'un compositeur célèbre.

En 1715, John Walsh a publié une édition très probablement pillée des Concerti grossi pour cordes opus 6 de Corelli dans lesquels un « concertino » de trois instruments était mis en opposition à un groupe de quatre musiciens. L'original avait été imprimé pour la première fois un an plus tôt aux Pays-Bas. Le fait que ces œuvres étaient accessibles même aux musiciens de niveau relativement modeste a contribué au succès instantané de ces éditions et les sociétés de musiciens amateurs de Grande-Bretagne ont pris goût à ce type de pièces.

Dans les années 1720, Walsh a publié des arrangements sous forme de concertos de la musique de chambre de Corelli par l'un des élèves de ce dernier, le violoniste Francesco Geminiani. En 1732, il a également publié des éditions non autorisées de deux ensembles originaux de Concerti grossi de Geminiani à la suite de quoi ce dernier l'a poursuivi en justice. En conséquence, Walsh a été obligé de lui montrer les épreuves avant l'impression.

Il semble que deux ans plus tard, Walsh n'avait pas retenu la leçon. Peut-être en sachant que la protection royale accordée à la production musicale de Haendel en 1720 était sur le point d'expirer, Walsh a réuni six pièces orchestrales pour un large éventail d'instruments, les a fait précéder d'une page titre élégante (mais totalement trompeuse) basée sur l'opus 6 de Corelli qui avait marqué le genre du concerto grosso de son sceau, et les a annoncées en tant qu'opus 3 de Haendel. Il est clair que Walsh espérait que les mélomanes de tout le pays viendraient en masse acheter autant d'exemplaires qu'il pouvait en imprimer. Il avait une autre astuce marketing dans sa manche : une connexion royale. La couverture du Violino Primo (voir page 18) porte cette note : « N.B. Plusieurs de ces concertos ont été interprétés lors du mariage

[en 1727] du prince d'Orange [Guillaume IV] avec la princesse royale de Grande-Bretagne dans la chapelle royale du palais St. James ». Bien qu'on y retrouve des allusions à des œuvres instrumentales entrecoupées de numéros vocaux tirés de la sérénade *Il Parnasso in festa* (HWV 73), qui a été interprétée la veille des noces, il n'y a aucune preuve concrète qu'il s'agissait bien des œuvres mentionnées.

L'aspect le plus frappant de la supercherie de Walsh est la page titre. Au lieu de la suite homogène de concertos pour cordes à laquelle les acheteurs s'attendaient, chacune de ces six œuvres possède sa propre instrumentation. Un ou plusieurs hautbois obligés apparaissent dans plusieurs pièces, des paires de flûtes à bec, de violoncelles et de bassons apparaissent dans des mouvements individuels, le troisième concerto est une œuvre solo pour flûte ou hautbois avec les cordes et le sixième requiert même un orgue obligé ! Que le ciel vienne en aide à celui qui souhaite organiser une exécution en utilisant les parties originales : certaines parties contiennent de la musique pour plus d'un instrument, parfois pour un seul mouvement à l'intérieur d'un concerto.

Quelle que soit la genèse de l'« opus 3 » et les problèmes pratiques qu'il pose, il a néanmoins remporté beaucoup de succès : pas moins de sept exemplaires de l'original ont subsisté dans les bibliothèques britanniques. Il existe treize exemplaires de la deuxième édition (sur laquelle est basé le présent enregistrement), et trois autres de la réimpression réalisée une dizaine d'années plus tard dont la couverture met en évidence certaines modifications déjà apportées après le premier tirage : « Le Concerto IV est nouveau et le Concerto V contient du matériel supplémentaire ».

Le fait que Walsh ait remplacé le quatrième concerto (reléguant son prédécesseur à un recueil d'œuvres diverses intitulé *Select Harmony Third Collection*, où il était – et est resté – anonyme) a mené à spéculer sur le fait que Haendel avait peut-être menacé de prendre des mesures similaires à celles de Geminiani. Par « nouveau », Walsh n'entendait pas « fraîchement composé ». Comme le reste de l'ensemble

dont la substance musicale est basée sur des œuvres écrites plus tôt dans la carrière de Haendel, le Concerto IV de remplacement était une reprise de la musique instrumentale qui a été ajoutée pour une représentation de son opéra *Amadigi* de 1716. La tendance au « recyclage » de Haendel est bien documentée et – comme nous le verrons – ces six œuvres constituent une sorte de classe de maître sur la manière de créer quelque chose de nouveau à partir d'un matériau familier.

Le premier concerto de l'ensemble commence dans une tonalité et se termine dans une autre, ce qui va plutôt à l'encontre des conventions de l'époque. C'est la seule œuvre de l'ensemble qui comporte deux parties d'alto, ce qui a conduit Donald Burrows (une autorité de premier plan sur la musique de Haendel) à proposer qu'elle date très probablement de la période du compositeur à la cour francophile de Hanovre.¹ Lorsque Georg Pisendel, le *Kapellmeister* de la cour saxonne de Dresde, tout aussi cosmopolite, a copié une partition et des parties pour l'exécution,² un court *Largo* à deux parties apparaît entre les deuxième et troisième mouvements de la version de Walsh. Pisendel l'a-t-il ajouté (il est connu pour avoir « amélioré » la musique d'autres compositeurs), ou Walsh a-t-il omis cet authentique morceau de Haendel ?

Après une séquence d'accords vifs et entraînants, le deuxième concerto s'ouvre sur un échange étincelant entre deux violons solistes qui s'imitent et tentent de se surpasser l'un l'autre telle une séance de séduction exotique. Le *Largo* plus calme qui suit met en scène deux violoncelles jouant en arpèges, au-dessus desquels un hautbois au cœur peut-être brisé pleure la perte d'un amour récemment offert. Après

¹ Burrows, Donald: « Handel as a concerto composer », in *The Cambridge Companion to Handel*, éd. Burrows (CUP, 1997) p. 200

² La musique de Handel était populaire à Dresde. La bibliothèque de la cour possédait des exemplaires de plusieurs collections imprimées et les copistes y ont développé ses sinfonias d'opéra en « suites d'ouverture » extrêmement populaires en y ajoutant des danses et d'autres mouvements dans des tonalités convenablement apparentées par des compositeurs tels que Telemann et J.F. Fasch.

un mouvement recourant à la technique d'imitation qui, avec le premier, avait constitué l'ouverture originale de la *Brockes Passion* (HWV 48) de Haendel, suivent deux danses, un menuet et une gavotte, qui rappellent au point de vue mélodique les quatrième et cinquième mouvements du huitième concerto de l'op. 6 de Corelli.

Haendel (ou Walsh ?) a suggéré que la partie soliste du troisième concerto puisse être tenue par une flûte ou un hautbois. Ses trois premiers mouvements datent d'environ 1717–18, alors que James Brydges, duc de Chandos, a commandé au compositeur des hymnes et d'autres musiques pour sa chapelle privée. Les deux premiers sont tirés de *My song shall be always* (HWV 252) et le troisième est l'introduction à un chœur dans un *Te Deum* (HWV 281). Le quatrième mouvement est un arrangement assez quelconque d'un morceau pour clavecin que Haendel a composé à peu près à la même époque.

Comme mentionné plus haut, le quatrième concerto est lié à une représentation de l'opéra *Amadigi* (HWV 11) qui eut lieu en 1716 au profit de ses musiciens. L'« Overture à la française » (une ouverture majestueuse, pleine d'arpèges étendus sur un rythme pointé et de flèches fougueuses, mène à un mouvement vif et imitatif) est suivie d'un *Andante* basé sur le deuxième d'une paire de mouvements qui ont survécu en tant que Concerto (ou « Sonatina per Cembalo ») en sol majeur (HWV 487). Après un autre mouvement en imitation dans la tonalité mineure relative contrastée, vient une paire de menuets, le premier étant adapté d'une ancienne sonate pour hautbois en fa majeur (HWV 363a), et le second présentant une sonorité favorite de Haendel : les cordes aiguës dans leur registre inférieur, doublées par les bassons.

Pour les sources du cinquième concerto, nous devons revenir à la chapelle de James Brydges. Seuls les deux premiers mouvements apparaissent dans la première impression de l'opus 3 de Walsh. Il s'agissait de la symphonie introductive à *In the Lord I put my trust* (HWV 247). Pour la réimpression, la deuxième partie du mouvement d'ouverture (appelé « Sonata ») de *As pants the hart* (HWV 251b) a été

ajoutée, après avoir été transposée un ton plus bas et avec l'*Allegro* original modifié par les mots de *ma non troppo*. Deux autres mouvements (III, V) dont l'origine reste incertaine bien qu'ils figurent dans une « Sonate » de Haendel qui subsiste dans un manuscrit daté de 1727, complètent la pièce.

Tel que publié par Walsh, le sixième concerto ne comporte exceptionnellement que deux mouvements. Le premier provient du premier acte de l'opéra *Ottone* (HWV 15) de 1722. Il semble avoir pour origine un concerto antérieur en trois mouvements et en ré majeur. Comme le reste de l'œuvre a survécu, le fait que Walsh les ait ignorés et ait choisi à la place un autre mouvement solitaire (en ré mineur) pour compléter sa sélection constitue une énigme. Il a peut-être considéré l'inclusion d'une partie d'orgue obligée comme une opportunité commerciale.³ Au début des années 1730, Haendel a commencé à jouer des œuvres pour orgue et orchestre en tant que divertissements pendant les entractes de ses oratorios. Il s'agit du plus ancien mouvement de concerto pour orgue publié connu du compositeur et il est basé sur la section finale – sans orgue – de la première version de *Il pastor fido* (HWV 8a). Dans cette ouverture, cette section est précédée d'un *Adagio* instrumental, sur lequel l'organiste de cet enregistrement improvise en guise de trait d'union entre les deux mouvements.

On ne sait si Haendel a joué un rôle ou non dans l'assemblage et la publication de ces six concertos. Il n'en reste néanmoins pas moins que l'opus 3 contient certaines de ses compositions les plus appréciées. Son immense popularité – de son vivant et depuis – montre que le flair de Walsh pour le succès commercial était certainement le meilleur de l'Angleterre du XVIII^e siècle.

© **Brian Clark 2020**

³ Bien entendu, Walsh publiera par la suite les recueils de concertos pour orgue opus 4 et 7 de Handel.

Ad arbitrio...

Les cycles tels que *Clavier-Übung*, *Concertos Brandebourgeois* (J. S. Bach), *Tafelmusik* (G. F. Telemann) ou *Sonates du Rosaire* (H. I. Biber) nous font regarder, *a posteriori*, tout recueil publié comme une suite ordonnée, cyclique – c'est-à-dire dont l'ordre est prévu et immuable comme les saisons et propre à être interprété ainsi. Il est aujourd'hui devenu habituel d'interpréter la totalité de ces ouvrages au cours de concerts ou d'enregistrements.

Il n'en est pas de même des recueils de Frescobaldi ou de Castello qui progressent par le nombre des instruments, ni des Concerti grossi (vers 1690) de Corelli, ordonnés en fonction de leur appartenance à un genre (*da chiesa/da camera*), ou de Vivaldi – sauf, justement, *Le Quattro Stagioni*, partie d'un recueil de 12 concertos divers (*Il Cimento dell'Armonia...* vers 1725). Ce sont davantage des recueils où il arrive que l'instrumentation soit diverse, l'ordre tonal arbitraire et/ou le contenu affectif disparate, et non exempts de redites, et qui laissent ouverts pour l'interprète divers choix : de l'ordre, de l'intégralité ou non, d'adaptations possibles en fonction de l'effectif ou des circonstances – ce qui n'a pas manqué d'arriver du temps du compositeur-même... et de son éditeur.

Tel semble être le cas des Concerti grossi opus 3 de Haendel : une série de concertos aux mouvements d'origines et de dispositifs divers habilement mis ensemble, mais alignant deux concertos en si bémol pour commencer, et finissant par un concerto de 2 mouvements vifs seuls, le premier en majeur et le dernier en mineur, comme une sorte d'addendum (on pense également aux Concertos pour orgue opus 4 (1735), où le 6^e concerto est pour la harpe et dans un dispositif différent). Non pas cycle organique, mais collection de concertos divers (et de plus répondant de manière fantaisiste au titre annoncé, tout au contraire du futur Opus 6, entièrement conçu par le compositeur).

Nous avons de ce fait ordonné les concertos à notre goût, et selon une logique

qui soit celle du concert plutôt que la simple lecture d'une publication. Nous proposons ainsi une plus grande cohérence tonale, une intéressante diversité de textures, d'instrumentations et d'affects. Et nous avons placé le concerto « pour orgue » comme intermède bienvenu au milieu d'un ensemble cohérent.

Conformément à ce que nous savons de l'interprète/improvisateur Haendel, nous imaginons bien qu'entre les deux mouvements du Concerto 6, plus qu'un simple lien, il y ait un vrai mouvement improvisé – ou dans le style improvisé – à la manière de ce qu'indiquera l'édition des Concerti grossi op. 7 (à partir de 1740) : ils attestent une pratique qui, pour avoir très certainement existé avant cette parution, n'avait pas encore fait l'objet de mentions expresses au stade de l'édition.

Enfin, dans le Concerto 5, la participation des hautbois est diverse comme les provenances des mouvements : dans l'anthem *In the Lord I put my trust*, il y a un seul hautbois qui, ici, dans les deux premiers mouvements qui en proviennent, est simplement doublé, alors que dans les mouvements 3 à 5, de provenances diverses, ajoutés dans un deuxième temps et qui sont de purs trios, les parties de hautbois sont censées doubler systématiquement des deux parties de violons : l'*Adagio* est une plainte proche du style des *Lamentations* de Scarlatti dont, à notre avis, seules les cordes nues savent traduire la poignante intensité ; et le dernier mouvement est un trio dans l'esprit d'un « scherzo » final et qui invite aux jeux instrumentaux comme, par exemple dans l'ouverture du *Pastor fido*.

« Ad arbitrio » est-il dit sur la page de titre de la première édition : nous en avons disposé à divers titres, sobrement, et, nous l'espérons, avec goût.

© *Martin Gester* 2020

Basé dans l'état insulaire sauvage et préservé de Tasmanie, à l'extrémité sud de l'Australie (d'où le groupe tire son nom), le **Van Diemen's Band** est composé des spécialistes de la musique ancienne les plus respectés du pays qui ont travaillé dans le monde entier avec des ensembles de premier plan tels que Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques, l'Ensemble Pygmalion, Il Pomo d'Oro, l'Orchestre des Champs-Élysées, The English Concert, l'Academy of Ancient Music, l'Orchestra of the Eighteenth Century, Le Parlement de Musique, et l'Amsterdam Baroque Orchestra.

Fondé en 2016 par la violoniste Julia Fredersdorff, le VDB varie en taille, allant d'un groupe de chambre intime à un orchestre plus important du milieu du XVIII^e siècle travaillant avec des directeurs invités réguliers tels que le spécialiste de la musique baroque française Martin Gester, explorant la créativité et la liberté d'expression dans la musique baroque tout en s'appuyant sur des sources historiques pour le style et l'instrumentation.

Le Van Diemen's Band s'est produit dans toute l'Australie, dans les capitales (le Recital Centre de Melbourne dans le cadre du Festival international des arts de cette ville), dans des églises, des hôtels de ville et des hangars (le Spring Bay Mill sur la côte est de la Tasmanie), s'imposant comme l'un des nouveaux groupes les plus prestigieux de la scène artistique « Down Under ».

www.vandiemensband.com.au

Claveciniste, organiste, pianofortiste et chef d'ensembles, **Martin Gester** est aussi venu à la musique par le chant. Que ce soit avec Le Parlement de Musique, l'ensemble qu'il a créé à Strasbourg, avec son Atelier lyrique Génération Baroque ou comme chef invité, il illustre le répertoire baroque et classique européen en y soulignant les liens féconds entre musique, danse et théâtre, et entre l'art vocal et instrumental. En témoignent notamment les programmes consacrés à F. Couperin, M. A.

Charpentier, A. Scarlatti, G. F. Haendel, D. Cimarosa, G. Paisiello, souvent des créations ou des relectures vivifiantes.

Chef invité, Martin Gester dirige le répertoire de Monteverdi jusqu'aux symphonies classiques. Une collaboration particulière s'est établie avec l'orchestre baroque Arte dei Suonatori (basé en Pologne), puis avec Van Diemen's Band, son équivalent australien autour des concertos baroques.

Martin Gester aime tout autant l'intimité avec ses claviers, volontiers entouré d'un cercle de musiciens choisis autour des œuvres d'orgue du baroque français, des madrigaux du baroque naissant, des motets et suites instrumentales de F. Couperin ou de la musique de chambre de Haydn et de Mozart.

Son expérience, il la partage au sein du Conservatoire de Strasbourg, à l'Opéra-Studio de l'Opéra National du Rhin, et au cours de nombreuses masterclasses en Europe et dans le monde.

Parmi ses enregistrements chez BIS (avec Arte dei Suonatori), figurent les 12 Concerti grossi op. 6 de Haendel [BIS-1705], les *Ouvertures Pittoresques & Concerts Polonois* de Telemann [BIS-1979] ainsi que « Venetian Christmas » qui réunit des œuvres de Vivaldi, Torelli et Hasse [BIS-2089].

www.martingester.com

Acknowledgement of Country

Van Diemen's Band acknowledges, with deep respect, the Traditional Owners of the land lutruwita (Tasmania) on which we had the privilege to record this music.

For the muwinina people, nipaluna (Hobart), at the base of kunanyi (Mount Wellington) is their country. The muwinina people knew this place, and cared for their land, their seas and their waterways. They lived on the land, and are part of the land. Their songlines trace back millennia, and their music and culture flows through the beautiful bushland, beaches, rivers and the mountain streams of this island. We deeply respect and acknowledge that theirs is the oldest continuing musical culture in history.

We acknowledge the impacts of colonisation, and we stand for truth and recognition of the devastating consequences of invasion on the palawa people of lutruwita and all Aboriginal and Torres Strait Island communities. We pay respect to the Elders, past and present and all Traditional Owners of these lands, and strive to fight for Aboriginal justice, rights and truth, to help pave the way towards a stronger future.

Van Diemen's Band would like to thank its generous supporters:

Creative Partnerships Australia, Ian Dickson & Reg Holloway, Ian Payne, Martin Wright, David Day, John Upcher, Robert Gibson, Christopher Lawrence, Sam Cairnduff, Stephen Block, Julie Hawkins, James Hewat, Martin Gester, Rob Dyball, Robin Hodgson, Carey Beebe, Ian Wakeley, Richard Jupe, Phillipa Horn, Elizabeth Welsh, Anne Morgan, Fr David O'Neill, Margaret Williams, Sheila Doran-Benyon, Anna Cerneaz, John Sexton, Kay Jamieson, Indira Rosenthal, Michael Fong, Christine Wilson, Clare Roberts, Felix Hayman, Chris Johnson, Scott Parkes, Vincent Nolan, Penelope Lewis, Enid Meldrum, Chrissie Berryman, Lisa Harris, Wendy McLeod, Veronika Vincze, Margot Braidahl, Robin Arvier, Geoffrey Nottage, Mark Shephard, Christine Wilson, Liz Ruthven, Amanda, Nella Pickup, Ross Boyd, Garry Billing, Janice Greenlees Forbes, Glenda Paton, Elaine Rushbrooke & Ray Joyce, Eric Yeo, Anna Maguire, Nicholas Dinopoulos, EddiefromLonnie, Shaun Wigley.

Previously released



Händel · Twelve Grand Concertos:

The 12 Concerti Grossi, Op. 6 (HWV319–330)

Arte dei Suonatori directed by Martin Gester

BIS-1705/06 SACD · three discs for the price of two

Orchestral Choice of the Month *BBC Music Magazine*

Orchestral Disc of the Month *Classic FM Magazine*

5 Diapasons *Diapason* · «Opus d'Or» *Opus HD magazine*

CD des Monats *Toccata - Alte Musik Aktuell*

'All of the favourite highlights and best known movements sing and dance across your speakers with glorious vitality... Don't accept second best, sir; insist on Gester!' *MusicWeb International*

„Die vorliegende Einspielung der 12 Concerto grossi op. 6 ... ist einfach richtig und muss als Muster-Beispiel für eine zeitgemässe Händelinterpretation gewertet werden!“ *Toccata – Alte Musik Aktuell*

'a natural grace and elegance that suit what by any measure is among Handel's greatest music down to the ground... Indeed, there's loveliness everywhere' *International Record Review*

'These are wonderfully polished performances... Gester's edition is a top choice' *Fanfare*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs 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 channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer 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

Recording: 29th October – 2nd November 2019 at the Church of St Canice, Sandy Bay, Tasmania, Australia
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Sound engineer: Haig Burnell

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Brian Clark & Martin Gester 2020
Translations: Horst A. Scholz (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Photo of Martin Gester (back cover): © Philippe Stirweiss
Photo of the performers (inside ecopak): © Richard Jupe
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2079 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.