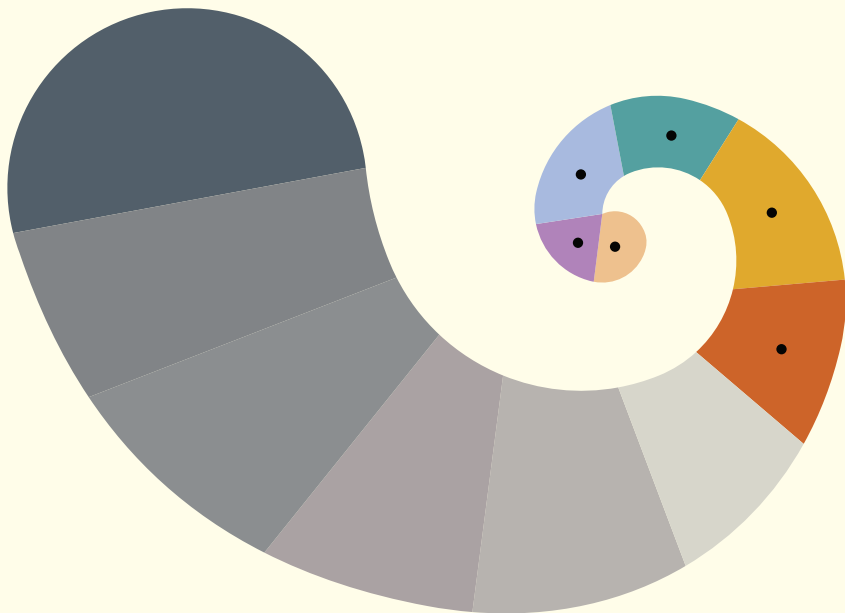


Handel Concerti grossi

Op. 6 (1–6) Akademie für Alte

Musik Berlin Bernhard Forck



George Frideric Handel (1685-1759)

Concerti Grossi Op. 6, 1-6

Concerto grosso in G Major, Op. 6, No.1 (HWV 319)

1	I. A tempo giusto	1. 44
2	II. Allegro	1. 42
3	III. Adagio	2. 27
4	IV. Allegro	2. 28
5	V. Allegro	2. 56

Concerto grosso in F Major, Op. 6, No. 2 (HWV 320)

6	I. Andante larghetto	3. 43
7	II. Allegro	2. 34
8	III. Largo	2. 17
9	IV. Allegro, ma non troppo	2. 12

Concerto grosso in E Minor, Op. 6, No. 3 (HWV 321)

10	I. Larghetto	1. 22
11	II. Andante	1. 32
12	III. Allegro	2. 27
13	IV. Polonaise. Andante	3. 45
14	V. Allegro, ma non troppo	1. 26

Concerto grosso in A Minor, Op. 6, No. 4 (HWV 322)

15	I. Larghetto affettuoso	2. 37
16	II. Allegro	2. 49
17	III. Largo e piano	2. 11
18	IV. Allegro	2. 35

Concerto grosso in D Major, Op. 6, No. 5 (HWV 323)

19	I. Larghetto e staccato	1. 48
20	II. Allegro	2. 08
21	III. Presto	3. 43
22	IV. Largo	2. 09
23	V. Allegro	2. 30
24	VI. Menuet. Un poco larghetto	2. 37

Concerto grosso in G Minor, Op. 6, No. 6 (HWV 324)

25	I. Largo affettuoso	3. 03
26	II. A tempo giusto	1. 40
27	III. Musette. Larghetto	4. 37
28	IV. Allegro	2. 54
29	V. Allegro	2. 17

Total playing time: 72. 55

Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Concertmaster

Akademie für Alte Musik Berlin

Violin 1: Bernhard Forck (Concertmaster), Emmanuelle Bernard, Gudrun Engelhardt (in Concerts 3 & 4), Kerstin Erben, Barbara Halfter (in Concerts 1, 2, 5 & 6), Uta Peters

Violin 2: Dörte Wetzels, Edburg Forck, Thomas Graewe, Rahel Mai (in Concerts 1, 2, 5 & 6), Gabriele Steinfeld (in Concerts 3 & 4)

Viola: Clemens-Maria Nuszbaumer, Anja-Regine Graewel, Stephan Sieben

Violoncello: Katharina Litschig, Antje Geusen

Double Bass: Walter Rumer

Harpsichord / Organ: Raphael Alpermann

Lute: Miguel Rincón Rodríguez

Oboe: Xenia Löffler (in Concerts 1, 2, 5 & 6), Michael Bosch (in Concerts 1, 2, 5 & 6)

Bassoon: Christian Beuse (in Concerts 1, 2, 5 & 6)

Concertos for the theatre

George Frideric Handel (1685–1759) was primarily a composer of theatre music, spending most of his career in London, writing Italian operas and English oratorios for the London stage. Having made the city his permanent home since 1712, he also produced a large body of church music, as well as instrumental and keyboard music. In late 1739, when Handel had reached the highpoint of his career, the publisher John Walsh (junior) advertised for subscriptions to a new collection of *Twelve Grand Concertos* (concerti grossi) by Handel; from the second edition published in 1741, they became known as Handel's Op. 6. The concertos followed five previous volumes of Handel's instrumental music published by the Walsh family in London: Op. 1 was a collection of solo sonatas, Op. 2 and 5 were trio sonatas, and Op. 3 was a selection of six Concerti grossi. Op. 1–3 had, however, almost certainly been produced without Handel's approval. From the 1730s Walsh

(junior) had taken a more active role in running the family business and when Walsh (senior) died in 1736 he took it over completely. As a result, Handel enjoyed a better relationship with the Walsh family business and in October 1738 Walsh (junior) published Handel's Op. 4 organ concertos with Handel's cooperation; the Op. 5 trio sonatas followed quickly in February 1739 and this new close collaboration continued for the Op. 6 Concerti grossi later the same year.

Handel composed the concertos over a month between 29 September and 30 October 1739. While this might sound quick, he usually produced an entire opera or oratorio in about the same amount of time, suggesting he gave the concertos an unusual amount of attention. Although Handel is well known as a composer who borrowed both from his own works and from those of other composers, there are also comparatively few borrowings to be found in Op. 6. Concertos 5, 9 and 11

use movements taken from works dating from the same period: recent organ concertos and the overtures to *A Song for St Cecilia's Day* and *Imeneo*; furthermore the final movement of concerto 4 is a stark reworking of the aria 'È sì vaga del tuo bene' from *Imeneo*, and further examples can also be found from his operas *Agrippina* and *Giulio Cesare*. All these borrowings were however not used for efficiency, but rather because they were an ideal fit for their new context and they all required a considerable amount of re-composition. Several movements are also inspired by keyboard works drawn from Gottlieb Muffat's *Componimenti Musicali*, Domenico Scarlatti's *Essercizi per Gravicembalo* and a harpsichord suite by Friedrich Wilhelm Zachow, Handel's childhood teacher in Halle. There are no borrowings from concertos by other composers, and for Handel's London audiences much of the borrowed music would have appeared new.

There are several possible reasons why 1739 was the right time for Handel to produce a set of concerti grossi. Firstly, they were no doubt intended for use in his theatre performances of English oratorios. From 1735 Handel performed organ concertos between the acts of oratorio performances, with the organ part performed by Handel himself, to add an additional attraction to make up for the lack of elaborate staging used for Italian operas. Concertos had formed an integral part of the highly successful *Alexander's Feast* in 1736, with one for organ (Op. 4, no. 1), one for harp (Op. 4, no. 6) and a Concerto grosso (HWV 318). In 1739 Handel was planning a theatre season which centred around English (rather than Italian) language works, and therefore needed some additional concertos for the season – ten of the twelve concertos in Op. 6 were performed during Handel's 1739–40 oratorio season at Lincoln's Inn Fields. For Op. 4 Handel had written organ concertos as he required them from 1735 and they were gathered

together and published once a set had been completed. In the case of Op. 6, Handel, however, wrote all 12 concertos at once with publication in mind from the outset, but also clearly with the intention of using them during his forthcoming theatre season.

This provides a second reason why Handel wrote the concertos when he did – it enabled him to complete his series of publications with Walsh (the Op. 7 organ concertos were published posthumously) with a volume that would be highly popular with London's concert scene. His motivation was almost certainly connected with not only the rise of concert life in London, but also the popularity of Corelli's music which had been heard there since 1695 with the earliest printed editions produced in England from 1715. By the 1730s, Corelli's music had become so popular, that it was considered a 'classic' within the London concert repertoire. The 'Corelli craze' in London resulted not only

in multiple editions and performances of his works, but also ornamented version and reworkings for other instruments. Corelli's pupil Francesco Geminiani also produced his own concertos for London, as well as reworking Corelli's Op. 5 violin sonatas as concerti grossi. Corelli's Op. 6, like his other published works, enjoyed enormous popularity and Handel may, with his own Op. 6, have been trying to equal or better Corelli's achievement.

The connection between the concertos of Corelli and Handel is reinforced by Handel following Corelli's model for concerto writing. At the start of the eighteenth century there were essentially two models for the Italian concerto. The first was the more traditional Roman style which had been perfected by Corelli, in which movements, sometimes sub-divided into multiple sections of contrasting tempo, follow the general structure of concerto da chiesa or concerto da camera. The serious concerto da chiesa uses a basic four

movement structure of slow-fast-slow-fast movements, with the fast movements frequently based around fugal subjects; in contrast the concerto da camera was made up of dance movements. Corelli, however, frequently mixed the forms, ending, for example, sonatas or concertos in the da chiesa form with a gigue.

Both types of concerto grosso are for a seven part string orchestra divided into two groups; the 'concertino', which plays the solo passages and was most commonly made up of two violins and a violoncello; and a larger group known as the 'ripieno' which plays with the concertino in the tutti passages and in Corelli's concertos employs four parts: two violins, one viola and basso continuo. A second newer style of concerto had also emerged in and around Venice, and was employed by Vivaldi, Torelli and Albinoni. These composers favoured a three-movement structure (fast-slow-fast) using ritornello form, in which an opening musical statement is repeated in

shortened or developed form as a type of refrain throughout a movement. Handel was familiar with both styles of concerto composition, as he had previously used Corellian models for his solo sonatas and trio sonatas, but incorporated ritornello styled movements into the fast movements of some of the organ concertos he wrote in 1735–6, whilst generally maintaining the four-movement structure.

In 1739 for Op. 6 he made a conscious decision to use the more traditional Corellian model and only uses ritornello form twice, however, this only appears in movements deriving from borrowings – the final movement of concerto 4 comes from an opera aria in *Imeneo* and concerto 11 is derived from an organ concerto (HWV 296a). All the concertos broadly follow the Corellian structure and they were all written for string orchestra in seven parts, although Handel later added oboes for performances in the theatre. The typical soli and tutti divisions are only deployed in 36

of 60 movements, using tutti strings for the remaining 24. This is sometimes done for effect, for example in the final movement of concerto 5, or to offer a different style of concerto writing as in concerto 7 which abandons the concertino altogether and is therefore really an orchestral concerto for tutti strings, rather than a concerto grosso.

As with Corelli's concertos, Handel aimed to provide variety, but rather than dividing the 12 concertos into 'da chiesa' and 'da camera' styles, he was much freer in mixing the forms, so that it is impossible to draw a clear distinction. Some of the concertos adhere to the da chiesa sequence of slow-fast-slow-fast movements (for example, nos. 2 and 4), while others mix in dance movements, sometimes presented with the seriousness of da chiesa movements. At the same time, the concertos go beyond da chiesa and da camera forms, incorporating more varied musical styles; these include French overtures, Italian, French and English dances, fugues and movements resembling

opera arias, accompanied recitatives and character pieces. Handel was therefore showcasing the range of European styles he had perfected within one publication that was intended for use not only by professional musicians, but also gentlemen amateurs, successfully completing his series of publications with Walsh and putting him on a par with Corelli as a composer of concertos.

Matthew Gardner



Konzerte für das Theater

Georg Friedrich Händel (1685-1759) war vorwiegend Komponist von Bühnenmusik. Er verbrachte den Großteil seiner Karriere in London, wo er italienische Opern und englische Oratorien für die Londoner Theater komponierte. In London, seinem Hauptwohnsitz ab 1712, verfasste er zudem auch einen beträchtlichen Katalog an Kirchenmusik, sowie Instrumental- und Klaviermusik. Ende 1739, auf dem Höhepunkt von Händels Karriere, bewarb John Walsh jr. Subskriptionen für Händels neueste Serie „Twelve Grand Concertos“ (Concerti grossi), die nach der zweiten Ausgabe 1741 allgemein als Händels op. 6 bekannt wurde. Die Konzerte waren eine Fortsetzung fünf vorheriger Bände von Händels Instrumentalmusik, ebenfalls von der Walsh-Familie in London veröffentlicht: Op. 1 war eine Sammlung von Solosonaten, op. 2 und op. 5 eine Zusammenstellung von Triosonaten und op. 3 eine Auswahl von sechs Concerti grossi. Op. 1-3 wurden

allerdings aller Wahrscheinlichkeit nach ohne Händels Zustimmung veröffentlicht. In den 1730er Jahren nahm Walsh jr. eine aktivere Rolle im Familiengeschäft ein und als Walsh sr. 1736 verstarb, übernahm er das Geschäft vollständig. Dies wirkte sich positiv auf die Beziehung zwischen Händel und dem Familienbetrieb Walsh aus und im Oktober 1738 veröffentlichte Walsh jr. zusammen mit Händel dessen Orgelkonzerte op. 4. Im Februar 1739 folgten rasch die Triosonaten op. 5 und man setzte die neu gewonnene, enge Zusammenarbeit im gleichen Jahr mit den Concerti grossi op. 6 fort.

Letztere komponierte Händel im Laufe eines Monats zwischen dem 29. September und 30. Oktober 1739. Das mag schnell erscheinen, aber für gewöhnlich produzierte Händel in etwa demselben Zeitraum ganze Opern und Oratorien, was darauf schließen lässt, dass er den Konzerten außergewöhnlich viel Aufmerksamkeit widmete. Obwohl Händel dafür bekannt

ist, in seiner Musik regelmäßig sowohl seine eigenen Werke als auch die anderer Komponisten zu zitieren, weist op. 6 relativ wenige Entlehnungen auf. Die Sätze der Konzerte Nr. 5, 9 und 11 entstammen Werken aus derselben Periode: diverse kürzlich veröffentlichte Orgelkonzerte und die Ouvertüren zu „A Song for St. Cecilia’s Day“ und „Imeneo“. Neben weiteren Beispielen aus seinen Opern „Agrippina“ und „Giulio Cesare“ ist auch der Schlusssatz des Konzerts Nr. 4 eine einfache Überarbeitung der Arie „È si vaga del tuo bene“ aus „Imeneo“. Händel bediente sich dieser Entlehnungen allerdings keineswegs aus Effizienzgründen, sondern eher, weil sie sich ideal in ihrem neuen Kontext einbetten ließen, für den sie allesamt wesentlich umkomponiert werden mussten. Des Weiteren sind einige der Sätze inspiriert von Klavierwerken aus Gottlieb Muffats „Componimenti Musicali“, Domenico Scarlattis „Essercizi per Gravicembalo“ und einer Cembalosuite von Friedrich Wilhelm Zachow, Händels Lehrer aus seiner Kindheit

in Halle. Es kommen keine Entlehnungen aus Konzerten anderer Komponisten vor und ein Großteil der entlehnten Musik war Händels Londoner Publikum sicherlich noch unbekannt.

Es gibt verschiedene mögliche Gründe, die 1739 zum idealen Zeitpunkt für Händels Concerti grossi machten. Zunächst waren sie zweifellos für die Aufführungen seiner englischen Oratorien im Theater bestimmt. Ab 1735 füllte Händel bei Oratorienaufführungen die Pausen zwischen zwei Akten mit Orgelkonzerten, um der Vorstellung einen zusätzlichen Reiz zu verleihen und die fehlende aufwendige Inszenierung italienischer Opern zu kompensieren. Die Orgelstimme übernahm Händel höchstpersönlich. Konzerte bildeten auch einen festen Bestandteil des äußerst erfolgreichen „Alexander’s Feast“ aus 1736, einschließlich einem Orgelkonzert (op. 4, Nr. 1), einem Harfenkonzert (op. 4, Nr. 6) und einem Concerto grosso (HWV 318). Im Jahr 1739 plante Händel eine Spielzeit,

welche sich auf englischsprachige (statt italienische) Werke konzentrierte und für welche er demnach zusätzliche Konzerte benötigte. Zehn der zwölf Konzerte aus op. 6 wurden während Händels Oratoriensaison 1739/40 im Lincoln's Inn Fields Theatre aufgeführt. Op. 4 umfasst Orgelkonzerte, die Händel seit 1735 einsetzte und welche als Gruppe gebündelt herausgegeben wurden. Für op. 6 hingegen schrieb Händel alle zwölf Konzerte in einem Zug und beabsichtigte dabei von Anfang an die Veröffentlichung und zweifellos auch die Möglichkeit zur Verwendung in der folgenden Saison.

Es sprach also ein weiterer Grund für die Entstehung der Konzerte zu genau diesem Zeitpunkt, denn so konnte Händel seine Veröffentlichungsreihe mit Walsh (die Orgelkonzerte op. 7 wurden posthum veröffentlicht) in einem Format vervollständigen, das sich in der Londoner Konzertszene größter Beliebtheit erfreute. Seine Motivation rührte gewiss nicht nur

vom zunehmenden Konzertinteresse in London her, sondern sicherlich auch von der dortigen Beliebtheit von Corellis Werken. Corellis Musik war in London seit 1695 verbreitet und die ersten gedruckten Ausgaben wurden in England ab 1715 herausgegeben. In den 1730er Jahren war Corellis Musik dermaßen beliebt, dass sie damals bereits zu den Klassikern im Londoner Konzertrepertoire zählte. Das damalige „Corelli-Fieber“ führte nicht nur zu vielfachen Ausgaben und Aufführungen seiner Werke, sondern auch zu ausgeschmückten Varianten und Überarbeitungen für andere Instrumente. Auch Corellis Schüler Francesco Geminiani komponierte eigene Konzerte für die Musikliebhaber Londons und arbeitete Corellis Violinsonaten op. 5 in Concerti grossi um. Corellis op. 6 erfreute sich ebenso wie seine anderen herausgegebenen Werke größter Beliebtheit und es ist durchaus möglich, dass Händel mit seinem eigenen op. 6 Corellis Erfolg nachstreben, wenn nicht sogar übertreffen wollte.

Die starke Verbindung zwischen Corellis und Händels Concerti grossi liegt unter anderem dem Kompositionsmodell zugrunde, welches Händel von Corelli übernimmt. Anfang des 18. Jahrhunderts gab es im Wesentlichen zwei Modelle italienischer Instrumentalkonzerte. Eines war der von Corelli perfektionierte, traditionellere römische Stil, wobei sich die Sätze, die teilweise in mehrere Abschnitte unterteilt sind, an der allgemeinen Struktur der Sonata da chiesa (Kirchensonate) oder der Sonata da camera (Kammersonate) orientieren. Die Sonata da chiesa ist ernster Natur und hat eine einfache viersätzigige Form (langsam-schnell-langsam-schnell), wobei die schnellen Sätze häufig auf Fugensubjekten beruhen. Die Sonata da camera besteht dagegen aus Tanzsätzen. Corelli kombinierte diese zwei Formen jedoch regelmäßig und ließ beispielsweise Kirchensonaten oder -konzerte oft in einer Gigue enden.

Beide Formen des Concerto grosso sind für ein siebenstimmiges Streichorchester in zwei Gruppen geschrieben: das Concertino für die Soloteile aus üblicherweise zwei Violinen und einem Violoncello und das größere, sogenannte Ripieno, welches zusammen mit dem Concertino die Tutti-Passagen spielt und in Corellis Konzerten vierstimmig ist (zwei Violinen, eine Bratsche und ein Generalbass). Es hatte sich allerdings auch ein zweiter, neuerer Konzertstil in und um Venedig entwickelt, dessen sich etwa Vivaldi, Torelli und Albinoni bedienten. Diese Komponisten bevorzugten eine dreisätzigige Struktur (schnell-langsam-schnell) in Ritornellform, wobei ein musikalisches Thema eingeleitet und anschließend in verkürzter oder angepasster Form als eine Art Refrain im ganzen Satz wiederholt wird. Händel war mit beiden Konzertstilen vertraut, da er zuvor bereits corellische Modelle für seine Solo- und Triosonaten verwendet hatte. In einigen seiner Orgelkonzerte aus den Jahren 1735-1736 integrierte er jedoch

ritornellartige Sätze in die schnellen Sätze, während er im Allgemeinen die viersätzigige Struktur beibehielt.

Für seine Concerti grossi op. 6 aus 1739 entschied er sich bewusst für das traditionellere corellische Modell und verarbeitete die Ritornellform nur zwei Mal, was allerdings nur in Sätzen vorkommt, die auf Entlehnungen basieren. Der Schlusssatz aus Nr. 4 hat seinen Ursprung in einer Opernarie aus „Imeneo“ und Nr. 11 stammt aus einem Orgelkonzert (HWV 296a). Alle Konzerte orientieren sich weitgehend an der corellischen Struktur und wurden allesamt für ein siebenstimmiges Streichorchester komponiert, obwohl Händel später noch Oboenpartien für Aufführungen im Theater hinzufügte. Die typischen Solo- und Tutti-Variationen kommen nur in 36 der 60 Sätze vor – in den restlichen 24 Sätzen werden Tutti-Streicher eingesetzt. Diese Technik wird gelegentlich als besonderer Effekt angewandt, wie beispielsweise im Schlusssatz von Nr. 5, oder um einen

alternativen Kompositionsstil für Konzerte anzubieten, wie beispielsweise in Nr. 7. In letzterem verschwindet das Concertino vollständig und macht aus dem Konzert somit eher ein Orchesterkonzert für Tutti-Streicher als ein Concerto grosso.

Wie Corelli wollte auch Händel mit seinen Konzerten Vielfalt bieten. Statt aber die 12 Konzerte schlicht in Kirchen- und Kammermusik zu unterteilen, verwob er die beiden Stile viel freier, wodurch sich die beiden Formen nicht mehr deutlich voneinander absetzen. Einige der Konzerte halten an der für den Kammerstil typischen Abfolge langsam-schnell-langsam-schnell fest (z. B. Nr. 2 und 4), während andere Tanzsätze vorweisen, die teilweise mit der Ernsthaftigkeit einer Kirchensonate präsentiert werden. Die Konzerte begeben sich aber gleichzeitig jenseits der Kirchen- und Kammermusikformen indem sie auch andere, abwechslungsreichere Musikstile einbeziehen, wie z. B. französische Ouvertüren, italienische, französische

und englische Tänze, opernarienartige Fugen und Sätze, begleitete Rezitative und Charakterstücke. Händel stellte also das gesamte Repertoire an europäischen Musikstilen zur Schau, das er in nur einer Veröffentlichung perfektioniert hatte und welches nicht nur für professionelle Musikanten sondern auch für Laien der gehobenen Kreise bestimmt war. Hiermit beendete er erfolgreich seine Reihe von Veröffentlichungen mit Walsh und brachte sich als Konzertkomponist auf Augenhöhe mit Corelli.

Matthew Gardner

(transl.: Marie Capitain)

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer PENTATONE **Renaud Loranger**

A&R Manager **Kate Rockett**

Recording producer & Editing **Karel Bruggeman (Polyhymnia International B.V.)**

Balance & Recording engineer **Jean-Marie Geijssen (Polyhymnia International B.V.)**

Liner notes **Matthew Gardner**

German translation **Marie Capitain**

Photography **Uwe Arens**

Design **Zigmunds Lapsa**

Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded at the Nikodemuskirche, Berlin, in September 2018 and February 2019.

Kindly supported by Freunde und Förderer der Akademie für Alte Musik Berlin e.V.



PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



PENTATONE

What we stand for:

The Power of Classical Music

PENTATONE believes in the power of classical music and is invested in the philosophy behind it: we are convinced that refined music is one of the most important wellsprings of culture and essential to human development.

True Artistic Expression

We hold the acoustic tastes and musical preferences of our artists in high regard, and these play a central role from the start to the end of every recording project. This ranges from repertoire selection and recording technology to choosing cover art and other visual assets for the booklet.

Sound Excellence

PENTATONE stands for premium quality. The musical interpretations delivered by our artists reach new standards in our recordings. Recorded with the most powerful and nuanced audio technologies, they are presented to you in the most luxurious, elegant products.



Sit back and enjoy