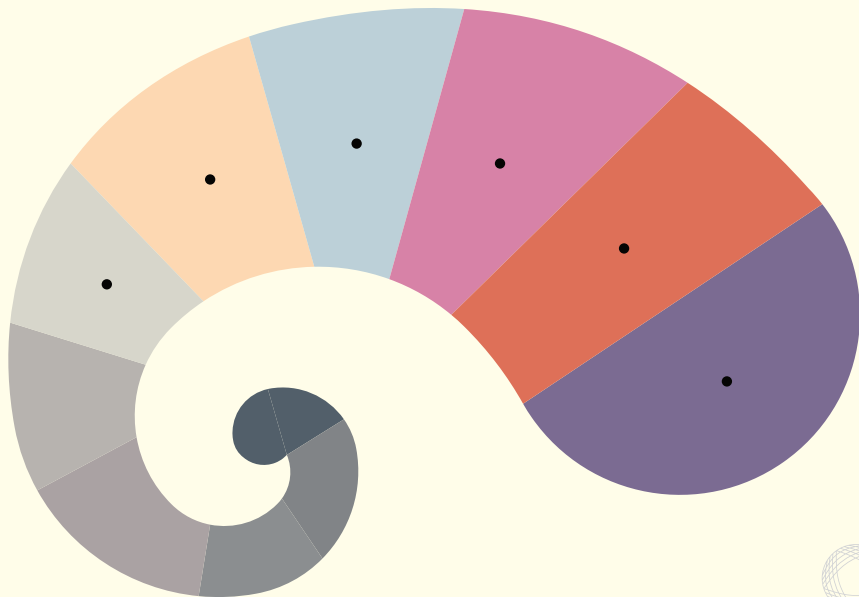
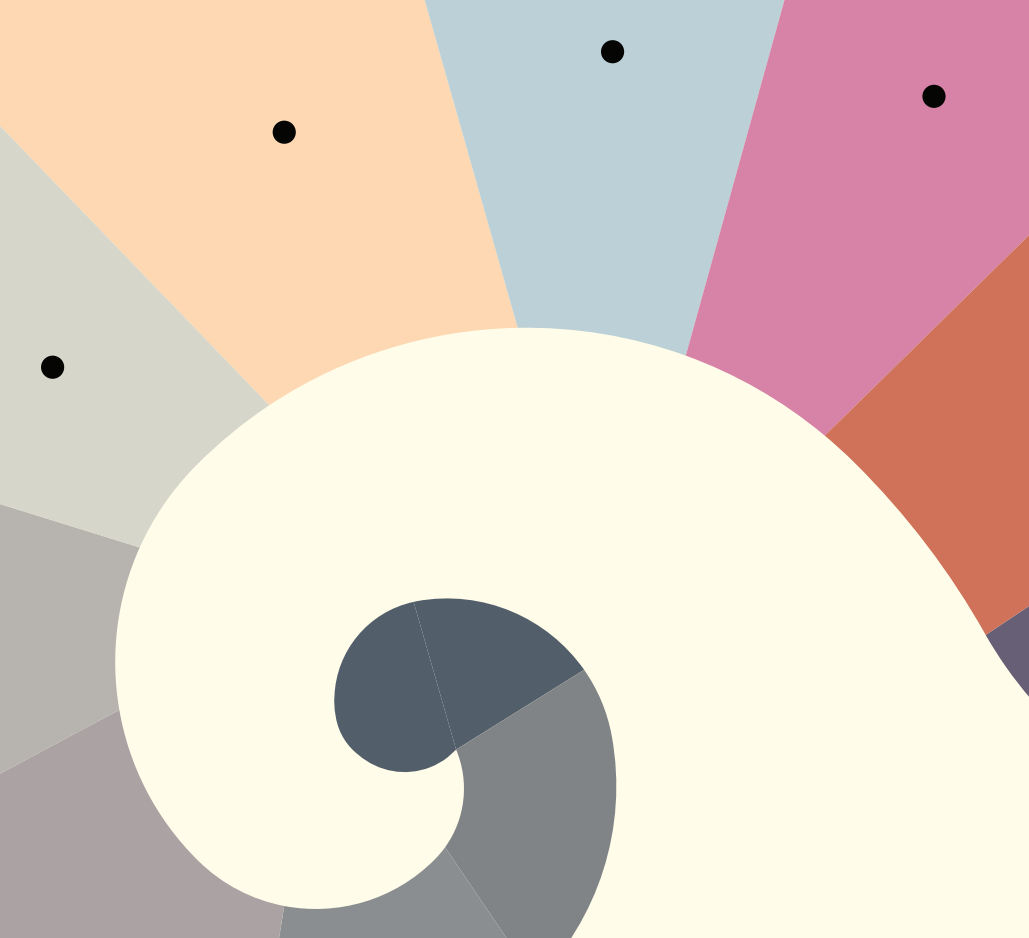


Handel Concerti grossi

Op. 6 (7–12) Akademie für Alte
Musik Berlin Bernhard Forck





George Frideric Handel (1685-1759)

Concerto grosso in B-flat Major Op. 6, No. 7 (HWV 325)

1	I. Largo	1. 04
2	II. Allegro	2. 40
3	III. Largo	2. 45
4	IV. Andante	3. 32
5	V. Hornpipe	3. 12

Concerto grosso in C Minor Op. 6, No. 8 (HWV 326)

6	I. Allemande	4. 30
7	II. Grave	1. 30
8	III. Andante allegro	1. 48
9	IV. Adagio	1. 15
10	V. Siciliana. Andante	2. 59
11	VI. Allegro	1. 18

Concerto grosso in F Major Op. 6, No. 9 (HWV 327)

12	I. Largo	1. 30
13	II. Allegro	3. 37
14	III. Larghetto	2. 52
15	IV. Allegro	1. 57
16	V. Menuet	1. 23
17	VI. Gigue. Allegro	1. 53

Concerto grosso in D Minor Op. 6, No. 10 (HWV 328)

18	I. Overture	3. 48
19	II. Air. Lentement	2. 49
20	III. Allegro	2. 11
21	IV. Allegro	2. 54
22	V. Allegro moderato	1. 33

Concerto grosso in A Major Op. 6, No. 11 (HWV 329)

23	I. Andante larghetto e staccato	4. 16
24	II. Allegro	1. 34
25	III. Largo e staccato	0. 46
26	IV. Andante	3. 57
27	V. Allegro	5. 40

Concerto grosso in B Minor Op. 6, No. 12 (HWV 330)

28	I. Largo	1. 50
29	II. Allegro	3. 18
30	III. Aria. Larghetto e piano	2. 52
31	IV. Largo	0. 40
32	V. Allegro	2. 11

Total playing time: 80. 29

Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck, Concertmaster

Akademie für Alte Musik Berlin

Violin 1: Bernhard Forck (Concertmaster), Emmanuelle Bernard, Gudrun Engelhardt, Kerstin Erben, Uta Peters

Violin 2: Dörte Wetzel, Edburg Forck, Thomas Graewe, Gabriele Steinfeld

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

A cosmopolitan amalgamation of styles

In early November 1739 the 54-year-old George Frideric Handel, together with his publisher John Walsh (junior), advertised in the London newspapers for subscriptions to a new collection of Twelve Grand Concertos (Concerti grossi); on 21 April 1740, just over five months later, the concertos were published. From the second edition in 1741, they came to be known as Op. 6, and therefore followed five previous collections of instrumental music by Handel that had been published by the Walsh family business. These included solo sonatas (Op. 1), trio sonatas (Opp. 2 and 5), an earlier set of Concerti grossi (Op. 3) and organ concertos (Op. 4). Composed between 29 September and 30 October 1739, Handel gave his new Op. 6 concertos an unusual amount of attention — he generally composed an opera or oratorio in about the same amount of time. Furthermore, he worked closely with Walsh from the outset suggesting they were composed

with publication in mind and were therefore almost certainly intended for use as part of London's busy concert life, which centred around professional and amateur concerts. Handel's more immediate use of the concertos, however, was as entertainment between the acts at performances of his London theatre oratorios, and the first recorded performance of 10 of the concertos took place during the 1739–40 season at Lincoln's Inn Fields Theatre (concertos 9 and 11 were the two that were probably not used, as they were based on recent organ concertos that had been performed in the same context). Handel also used two concertos (possibly including No. 10) alongside an organ concerto (Op. 7, No. 1) in his performances of *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740), enabling him to forgo writing an overture. Over 100 subscribers are listed in the first edition of the concertos and included members of the royal family, Handel's friends (such as Charles Jennens, who would later write the libretto for *Messiah*) and perhaps most importantly

other musicians, as well as musical societies across the country.

Eighteenth-century London was the home of the commercial concert, which had developed there from the late seventeenth century. The first recorded public concert was advertised by the violinist, flageolet player and composer John Bannister in 1672, although there is evidence that suggests concerts may have taken place as early as the 1660s. During the course of the late seventeenth century public concerts became more frequent and by the early eighteenth century they were a regular fixture of London's social life. Not only interest in concerts grew in London during this period, but also a desire for opera, beginning with Henry Purcell's "dramatick" operas of the early 1690s, leading up to the introduction of all-sung opera in the Italian style from 1705, which in turn led to the establishment of public Italian opera in London. By the early eighteenth century, London had consequently become so

renowned as the home of commercial music making that in 1713 the German composer, music critic and theorist Johann Mattheson could write in his book *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg: 1713) that 'In these times, whoever wishes to be eminent in music goes to England. In Italy and France there is something to be heard and learned; in England something to be earned' (p. 211). This is precisely what the young and industrious George Frideric Handel did when he left his native Germany in 1706 to spend just over three years in Italy, before settling in London in from 1712 after briefly holding the position of Kapellmeister at the Hanover court.

London's eighteenth-century concert life offered various opportunities for performances of instrumental or vocal music, based on two formats. The first of these was public concerts, which could include subscription series (held for example at York Buildings or Hickford's Room), benefit concerts (for singers, instrumentalists,

composers or institutions), and also oratorio performances from the 1730s. London subscription concerts usually lasted around three hours and were divided into two halves or acts. However, it was fashionable for people to arrive late and leave early, meaning that the evening was planned to have the main pieces around the middle of the programme. The music was also frequently an accompaniment to other activities, such as eating, drinking, dancing and general socializing. The second format for concerts centred around musical clubs and societies, which from the 1720s began to appear for the entertainment of gentlemen amateurs. These concerts allowed for the performance of a more diverse repertoire of music by London composers, as well as contemporary and 'ancient' music from across Europe. In 1726, for example, the Academy of Vocal (later Ancient) Music was established, which concentrated largely on music from previous generations of composers, with a particular focus on sixteenth and seventeenth-century sacred music and madrigals. Other examples

include the Apollo Academy (or Society) established in 1733 by London's leading church musician and composer Maurice Greene and the violinist and composer Michael Christian Festing, which performed new works by its members, or the Castle Society, also founded by Greene around 1720 which centred more around amateur musicians. Pleasure Gardens, which had come into existence in the late seventeenth century, offering refreshments, music and other entertainments in exchange for a small admission fee, also provided opportunities for concerts. Vauxhall Gardens in particular became a key part of London's concert life following its refurbishment by Jonathan Tyers in 1732. The repertoire performed at public concerts was generally a mix of instrumental and vocal music (the latter frequently borrowed from recent operas and oratorios) by various composers and depending on the format could include ancient as well as modern music. In London the music of the seventeenth-century Roman composer Arcangelo Corelli, however, proved especially

popular. Such was the popularity of Corelli's music that numerous editions were published throughout the eighteenth century, and his music continually features in concert programmes and various arrangements of his works were also produced. These included ornamented editions, several of which claimed to include the ornaments Corelli himself performed, as well as arrangements of sonatas from Op. 5 for the flute or as *Concerti grossi* (made by Corelli's pupil, Francesco Geminani). It was this market aimed at professional musicians and amateur music lovers that Handel and Walsh were engaging with when they advertised for subscribers to Handel's Op. 6 concertos.

By making Op. 6 a collection of *Concerti grossi*, Handel was inviting a direct comparison to Corelli and may even have been trying to better his achievement. Handel's concertos are clearly modelled on the Corellian style, following the multi-movement concerto *da chiesa* and concerto *da camera*, rather than the three-movement

concerto employing ritornello form that Vivaldi had cultivated in Venice and which had become popular in other parts of Europe – Johann Sebastian Bach, for example, followed this model in his *Brandenburg Concertos*. While Handel's concertos are indebted to Corellian models, employing a seven-part string orchestra (although oboes were added later for theatre performances) and broadly adhering to *da chiesa* and *da camera* form, they also go beyond Corelli by abandoning the traditional *sol* and *tutti* divisions in 24 of 60 movements, as well as by offering a more diverse mix of styles and forms. Handel's concertos, for example, include French overtures, fugues, Italian, French and English dances, as well as movements that resemble opera arias, accompanied recitatives and character pieces, therefore making them a satisfying amalgamation of European styles that were ideally suited to the cosmopolitan London concert scene.

Matthew Gardner



Ein kosmopolitischer Mix von Musikstilen

Im November 1739 warb Georg Friedrich Händel, damals 54 Jahre alt, zusammen mit dem Verleger John Walsh jr. in den Londoner Tageszeitungen für Abonnements seiner neuesten Konzertsammlung „Twelve Grand Concertos“ (Concerti grossi). Knapp ein halbes Jahr später, am 21. April 1740, wurden die Konzerte veröffentlicht. Mit der zweiten Ausgabe 1741 wurden sie allgemein als op. 6 bekannt und folgten somit fünf vorhergehenden Sammlungen von Händels Instrumentalmusik, welche ebenfalls vom Familienunternehmen Walsh verlegt worden waren. Diese Sammlungen umfassten unter anderem Solosonaten (op. 1), Triosonaten (op. 2 und 5), eine frühere Sammlung von Concerti grossi (op. 3) und Orgelkonzerte (op. 4). Seinen neuen Konzerten widmete Händel außergewöhnlich viel Aufmerksamkeit. Er komponierte sie in der Periode vom 29. September bis 30. Oktober 1739 – ein Zeitraum, in dem er für

gewöhnlich ganze Opern und Oratorien produzierte. Zudem arbeitete er von Anfang an eng mit Walsh zusammen, was darauf schließen lässt, dass die Konzerte für die Veröffentlichung konzipiert und somit höchstwahrscheinlich für den Einsatz in Londons lebhaftem Konzertleben bestimmt waren, welches sich sowohl auf professionelle als auch auf Amateurkonzerte konzentrierte. Konkret schrieb Händel seine Konzerte als attraktive Zwischenspiele für seine Oratorienaufführungen in London. Die erste dokumentierte Aufführung von zehn der zwölf Konzerte fand in der Spielzeit 1739-40 im Lincoln's Inn Fields Theatre statt (bei den beiden nicht aufgeführten Konzerten handelt es sich wahrscheinlich um die Konzerte 9 und 11, da diese auf kürzlich veröffentlichten Orgelkonzerten beruhten, die in demselben Kontext aufgeführt worden waren). Händel integrierte außerdem zwei Konzerte (darunter möglicherweise Nr. 10) sowie ein Orgelkonzert (op. 7, Nr. 1) in seine Aufführungen von „L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato“ (1740) und ersparte sich somit das Schreiben einer

Ouvertüre. Die erste Ausgabe der Konzerte zählte über 100 Abonnenten, darunter auch Mitglieder des Königshauses, Freunde Händels (wie z. B. Charles Jennens, der später das Libretto zu „Messiah“ schrieb) und – wahrscheinlich am bedeutendsten – andere Musiker sowie musikalische Gesellschaften aus dem ganzen Land.

London entpuppte sich im 18. Jahrhundert als Hochburg des kommerziellen Konzerts, welches sich dort seit dem späten 17. Jahrhundert entwickelt hatte. Das erste dokumentierte öffentliche Konzert wurde 1672 vom Geiger, Flageolettspieler und Komponist John Bannister beworben. Es gibt allerdings Hinweise zur Annahme, dass derartige Konzerte bereits in den 1660ern stattfanden. Ende des 17. Jahrhunderts nahm die Zahl an öffentlichen Konzerten stetig zu und Anfang des 18. Jahrhunderts hatten sie sich als fester Bestandteil des Londoner Gesellschaftslebens etabliert. In dieser Periode wuchs in London nicht nur das Interesse an Konzerten, sondern auch

das Verlangen nach Oper, wie z. B. Henry Purcells „Semi-Operas“ der frühen 1690er Jahre zeigen. Im Zuge dieser Entwicklung wurden ab 1705 auch Opern im italienischen Stil eingeführt, so dass sich die italienische Oper in London etablierte. Gegen Anfang des 18. Jahrhunderts florierte das Musikgeschäft in London dermaßen, dass der deutsche Komponist, Musikkritiker und Theoretiker Johann Mattheson 1713 in seinem Buch „Das neu eröffnete Orchestre“ (Hamburg, 1713) das Fazit zog: „Wer bey diesen Zeiten etwas in der Music zu praestiren vermeinet, der begibt sich nach Engelland. In Italien und Franckreich ist was zu hören und zu lernen; in Engelland was zu verdienen“ (S. 211). Und genau das tat der junge und fleißige Georg Friedrich Händel, als er 1706 seine Heimat Deutschland verließ, um gute drei Jahre in Italien zu verbringen und sich anschließend 1713, nach einer kurzzeitigen Anstellung als Kapellmeister am Hof des Kurfürsten Georg Ludwig von Hannover, in London niederzulassen.

Das Londoner Konzertleben des 18. Jahrhunderts bot verschiedene Möglichkeiten für Aufführungen von Instrumental- und Vokalmusik, welche in zwei Aufführungsformate unterteilt war. Zum ersten zählten öffentliche Konzerte, die unter anderem Abonnentenkonzertreihen (z. B. in den York Buildings oder im Hickford's Room), Benefizkonzerte (für Sänger, Instrumentalisten, Komponisten oder Institutionen) sowie Oratorienaufführungen ab den 1730er Jahren umfassen konnten. Londoner Abonnementkonzerte dauerten in der Regel etwa drei Stunden und waren in zwei Teile, beziehungsweise Akte unterteilt. Da sich das Publikum allerdings schickte, später zu kommen oder früher zu gehen, wurden die Hauptstücke des Abends etwa in der Mitte des Programms untergebracht. Außerdem sah man die Musik oft lediglich als Begleitung anderer geselliger Aktivitäten, wie Dinieren, Trinken, Tanzen und das allgemeine Pflegen sozialer Kontakte. Das zweite Format konzentrierte sich auf musikalische Gesellschaften

und Clubs, die sich ab den 1720ern zur Unterhaltung von „gentlemen amateurs“ gehobener Kreise bildeten. Diese Konzerte erlaubten ein abwechslungsreicheres Repertoire an Stücken von Londoner und weiterer Komponisten sowie älterer Musik aus ganz Europa. Im Jahr 1726 wurde beispielsweise die Academy of Vocal Music (später Academy of Ancient Music) gegründet, die sich hauptsächlich auf Werke von Komponisten vorheriger Generationen konzentrierte, insbesondere auf Kirchenmusik und Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Weitere Beispiele sind die Apollo Academy (oder Society), die 1733 gemeinsam von Londons führendem Kirchenmusiker und Komponisten Maurice Greene und dem Geiger und Komponisten Michael Christian Festing gegründet wurde und neue Werke ihrer Mitglieder aufführte, sowie die Castle Society, um 1720 ebenfalls von Greene gegründet und vorwiegend auf Amateurmusiker gerichtet. Ein weiterer Veranstaltungsort für Konzerte war Pleasure Gardens, das Ende des 17.

Jahrhunderts gegründet worden war und für eine kleine Eintrittsgebühr Erfrischungen, Musik und weitere Unterhaltungen bot. Insbesondere Vauxhall Gardens übernahm nach der Neueröffnung von Jonathan Tyers 1732 eine bedeutende Rolle im Londoner Konzertleben. Das Repertoire öffentlicher Konzerte setzte sich meist aus einer Mischung aus Instrumental- und Vokalmusik (letztere war oft den neuesten Opern und Oratorien entlehnt) diverser Komponisten zusammen und konnte sowohl alte als auch moderne Stücke beinhalten. Besonders beliebt beim Londoner Publikum war der römische Komponist Arcangelo Corelli aus dem 17. Jahrhundert. Corellis Musik war dermaßen beliebt, dass seine Werke im Laufe des 18. Jahrhunderts unablässig in Konzertprogrammen erschienen und unzählige Ausgaben verlegt wurden. Es wurden auch diverse Arrangements seiner Werke produziert, wie zum Beispiel Ausgaben, von denen einige auch Verzierungen enthalten, die Corelli angeblich selbst aufgeführt haben soll, oder die Violin-

Sonaten aus op. 5, arrangiert für Blockflöte oder – von Corellis Schüler Francesco Geminani – als Concerti grossi. Händel und Walsh zielten mit der Werbung für ihre Abonnements für Händels Konzerte op. 6 auf ebendiesen Markt an professionellen Musikern und Amateurmusikliebhabern.

Indem er für op. 6 eine Sammlung an Concerti grossi wählte, erlaubte Händel einen direkten Vergleich mit Corelli und wagte eventuell sogar den Versuch, Corellis Erfolg zu übertrumpfen. Die Konzerte sind deutlich von dessen Stil beeinflusst: Sie folgen der mehrsätzigen Kirchen- und Kammer Sonata, statt dem dreisätzigen Konzert mit Ritornellform, welches von Vivaldi in Venedig entwickelt worden war und sich erfolgreich in anderen Teilen Europas verbreitet hatte. An diesem Modell orientierte sich zum Beispiel auch Johann Sebastian Bach in seinen Brandenburgischen Konzerten. Während Händels Konzerte mit ihrem siebenstimmigen Streichorchester (zu dem später für Aufführungen im

Theater Oboen hinzugefügt wurden) und ihrer größtenteils Kirchen- und Kammersonatenform Corellis Modellen viel zu verdanken haben, dringen sie mit dem Verzicht auf die traditionellen Soli- und Tutti-Variationen in 24 der 60 Sätze sowie einer vielseitigeren Mischung aus Stilen und Formen in neues Territorium jenseits der Domäne Corellis vor. Händels Konzerte umfassen unter anderem französische Ouvertüren, Fugen, italienische, französische und englische Tänze sowie operarienähnliche Sätze, begleitete Rezitative und Charakterstücke, was sie zu einer überzeugenden Verschmelzung europäischer Stile macht, die optimal auf die weltbürgerliche Konzertszene Londons zugeschnitten war.

Matthew Gardner

(*transl.: Marie Capitan*)

Also available on PENTATONE



PTC 5186 669



PTC 5186 737

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

A&R Manager **Kate Rockett**

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

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

Liner notes **Matthew Gardner**

German translation **Marie Capitan**

Cover Design **Zigmunds Lapsa**

Design **Marjolein Coenrady**

Product management **Kasper van Kooten**

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

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



PENTATONE TEAM

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

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



Sit back and enjoy