

HANDEL

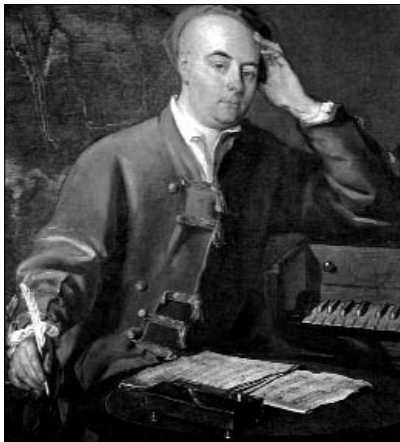
Neun ♦ deutsche

Arien

CAROLYN SAMPSON
THE KING'S CONSORT

hyperion

THERE ARE FEW COMPOSITIONS by the Saxon-born Handel featuring sung texts in his native tongue. His early training with the Halle organist Zachow led to some church music that is now lost. From his youthful years at Hamburg (1703–06), only one of four operas has survived. With the tiny extant amount of the teenage Handel's music displaying few indications of genius, it seems likely that the full extent of his creative powers blossomed into flaming colours during a four-year trip to Italy (1706–10). Acclaimed and adored as 'il caro Sassone', Handel might have settled permanently in Italy had it not been for his firm Protestant beliefs; he resisted attempts to convert him to Roman Catholicism. Instead, Handel's first substantial musical appointment was as



GEORGE FRIDERIC HANDEL

Kapellmeister at the Elector of Hanover's court (1710–13); however, Handel spent most of this period pursuing a flourishing freelance career in London. The only works that can be securely attributed to Hanover are a series of beguiling chamber duets and the large-scale cantata *Apollo e Dafne*, dating from about 1710. All were composed in Italian.

Throughout the rest of his long career, Handel returned to set German texts for two projects. Both were associated with the poet Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), who was a town councillor of Hamburg. Not only did the two men share a Hamburg connection, but Brockes had studied at the University of Halle between 1702 and 1704, coinciding with Handel's registered period of study there. Brockes held weekly concerts in his apartment at Halle, and perhaps these were the catalyst for his cultivating a lasting friendship with Handel. In about 1716 Handel composed a setting of Brockes's passion oratorio *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, which their mutual friend Johannes Mattheson claimed was composed in England and sent to Hamburg for performance. In 1721, Brockes's collection of poems *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten* was published at Hamburg. Arranged into ariosos, arias, duets, and with introductory or linking texts ideal for recitative, Brockes evidently wished to encourage musical settings of his poetry. The publication was popular, and successively revised and expanded. The second edition (1724) was nearly double the number of pages, and this version was probably Handel's source for the texts of nine arias.

Handel's last musical settings of his native tongue are particularly profound and contemplative. Brockes, who presumably shared some Pietist leanings with Handel while a student at Halle, argues in these poems that the abundant goodness of God is evident in the joy and beauty

of His creation. Brockes headed six of the poems Handel set with biblical quotations (four from Psalms, and two from Ecclesiastes), which clarify the theme that God's goodness is evident in nature. Like any practical professional musician of the eighteenth century, Handel did not compose for his own amusement or because the muses had struck particularly powerfully that afternoon. Whether by request, or on Handel's own initiative, it seems most plausible that the nine arias were intended for performance in Hamburg. As far as we know, Handel had not revisited the city since the beginnings of his operatic career there two decades earlier, but the production of his Passion setting in about 1716 and three relationships with friends of his youth (Brockes, Mattheson, and also Telemann) raise several possible hypotheses about why and for whom Handel undertook his work. Perhaps Handel's affection for Mattheson had chilled somewhat by the mid-1720s, but Telemann had been appointed director of music for Hamburg's churches in 1721, and is known to have set three of Brockes's cantata texts at around that time (sadly, the music is now lost). Perhaps Handel's nine arias were an element of some sort of correspondence with Telemann.

Nevertheless, the most likely solution is that Handel and Brockes had some sort of direct correspondence, not least because Brockes soon came to know and admire Handel's settings. In the second volume of *Indisches Vergnügen in Gott*, published in 1727, Brockes reused some of the aria texts that Handel had set, with the following explanation: 'The arias of this and the next two cantatas admittedly appear in various places in the earlier part of this work. However, because Herr Hendel, the world-famous virtuoso, has set them to music in a very special way, the author has thought it a good idea to bring them all together, with newly written recitatives, in three cantatas.' Furthermore, a later edition of Brockes's poems

published in about 1740 includes *Die Anmutbige Wasser-Fahrt in einer schönen Sommer-Nacht*, which describes a family river excursion during which he was moved to sing *Süße Stille*, accompanied by his son playing the flute and with his other children also joining in. The Brockes family knew and loved Handel's arias—which is remarkable considering that the arias were unpublished until 1921, and no secondary manuscript copies have yet been identified.

The sole surviving source of the music is Handel's undated autograph manuscript, now in the British Library. Contrary to some suggestions that Brockes wrote some of the poem texts in the original score, the handwriting is entirely Handel's own—apart from the mysterious numbering of the sequence, which seems to have been added by another hand and has unclear authentic significance. It is unlikely that the arias were conceived as a single project in the manner of a Schubert song-cycle, and an examination of the paper-types used in the manuscript reveals that the arias were probably composed in three batches between 1724 and 1726. Several arias share musical relationships with material in Handel's contemporary London operas *Giulio Cesare*, *Tamerlano* and *Rodelinda*. HWV 202 and HWV 203 were probably composed together, another five songs (HWV 204, 206–208 and 210) seem to date from a separate burst of compositional activity, and it is likely that HWV 205 and HWV 209 were written together on another occasion.

The use of a flute accompaniment was a practical expediency for the Brockes family on a boat, but it does not reflect how Handel envisaged his music would be performed under ideal circumstances. Handel did not specify the treble clef obbligato instrument performing the solo part in his nine arias, but he would have known that an early eighteenth-century flute could not play the bottom C in *Süße Stille*. Handel's probable intention

for all nine arias to be accompanied by solo violin and continuo is confirmed by the range of the solo writing throughout the work, and particularly by the use of treble-stopping in *Süßer Blumen Ambraflocken*. Handel often used unison violins (with or without oboes) for orchestral accompaniment in opera arias, but, although it is possible that the nine German arias were composed with orchestral performance in mind, the intimacy of Brockes's poetry and the subtlety of Handel's music lend themselves most obviously to chamber performance with violin and soprano soloists supported by continuo.

All nine arias are a mellifluous compound of articulate Italianate musical style with German contemplative rhetorical enquiry. All are in operatic *da capo* form (except *In den angenehmen Büschen*). The beginning sections, repeated at the end of each aria, present an observation of natural beauty. Handel's willingness to devote more time and detail than usual to notably developed middle sections indicates his artistic sensitivity for his task, and perhaps hints at personal compassion for Brockes's clarification of how appreciating nature consolidates religious faith.

Künft'ger Zeiten eitler Kummer HWV 202 [8] serenely expresses contentment with the life bestowed upon us by the Creator. It is the only poem not featured in Brockes's first 1721 edition, and thus confirms that Handel knew and worked from the revised 1724 publication. Handel's setting has traces of his Italian cantatas *Sei pur bella, pur vezzosa* (HWV 160c) and *Siete rose ruggiadose* (HWV 162), but, more closely, an aria 'Questo core incatenato' discarded from the first draft of *Giulio Cesare*. Handel's bubbly extrovert music in **Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen** HWV 203 [15] conveys the sparkling brilliance of water rushing over sandy shores and riverbeds. Its principal theme foreshadows 'How vain is man' in the later English oratorio

Judas Maccabaeus. Like the vivacious **Flammende Rose, Zierde der Erden** HWV 210 [20], it shares musical material with arias added for the soprano Benedetta Sorosina, daughter of George I's agent in Venice, in the January 1725 revival of *Giulio Cesare*.

Süßer Blumen Ambraflocken HWV 204 [14] is a sensual evocation of the scent of Amber flowers, in which the middle section describing the soul soaring heavenwards bears a resemblance to Cleopatra's 'Piangerò' (*Giulio Cesare*). Handel's beautiful **Süße Stille, sanfte Quelle** HWV 205 [9], marked *Larghetto*, compares the way a fine spring moonlit night follows day with how eternal peace awaits us after the futile labour of life. An invigorating triple-time metre and minor-key animation are used in **Singe, Seele, Gott zum Preise** HWV 206 [13] to express the singer's praise to the Creator for gloriously adorning the world.

Meine Seele hört im Sehen HWV 207 [21] features musical material Handel used in his Trio Sonata in B flat major Op 2 No 3 (HWV 388) and also in a Sonata in F for two violins (HWV 392). The lyrical opening melody, memorably reused for the aria 'Date sarta' in the motet *Silete venti*, introduces a comparison of the visual flourishes of blossoming spring with the forces of nature joining to praise God. **Die ihr aus dunkeln Gräften** HWV 208 [1] has a stealthy bass line and strongly characterized violin solo part similar to the aria 'Forte e lieto' in *Tamerlano*. The operatic version represents Bajazet's stubbornness in conflict with filial love, and introduces a character whose actions are frequently misconceived. Brockes's poem makes that rhetorical character in the music even stronger, with the singer advising that those who dig for gold and gems waste their time in the dark while they should instead be experiencing the real treasure of God's creation. There is another link with *Tamerlano* in **In den angenehmen Büschen** HWV 209 [2], in which

music related to Tamerlano's 'Dammi pace, oh volto amato' is an evocative description of pleasant bushes where shadows and light mingle.

The oboe sonatas

Handel's chamber sonatas for solo instrument and continuo accompaniment are a quagmire of doubtful authenticity and numerous sonatas assigned to the wrong solo instrument since faulty early editions were published during the composer's lifetime without his involvement. The music historian Charles Burney related an anecdote that Handel was amused at seeing a copy of six sonatas for two oboes and continuo, which were alleged to be his earliest compositions written when he was a schoolboy of about ten years of age. Although Handel did not confirm the attribution (scholars now believe that their authenticity is doubtful), he reportedly commented: 'I used to write like the devil in those days, and chiefly for the hautbois, which was my favourite instrument'.

There are only three sonatas of certain authenticity with solo parts that Handel obviously intended for oboe, and each demonstrates Handel's apparent enthusiasm for the instrument's expressive capabilities and colours. The

earliest of them is the **Oboe Sonata in B flat major** HWV357 [10]–[12], the so-called 'Fitzwilliam' sonata because the autograph is now at the Fitzwilliam Museum in Cambridge. Written on Italian paper that Handel also used at Hanover, the French title on the autograph ('Sonata pour l'Hautbois Solo') suggests a Hanoverian origin, but the style of the music seems closer to Handel's earliest period in Italy. The other two authentic oboe sonatas both date from Handel's first years in London. The autograph of the **Oboe Sonata in C minor** HWV366 [16]–[19] is written on paper similar to fragments of Handel's debut London opera *Rinaldo*, and is the only one of the three oboe sonatas published during Handel's lifetime, as 'Opus 1 number 8'. The **Oboe Sonata in F major** HWV363a [3]–[7] has no autograph. Although an early printed edition transposed this sonata to G and allocated it to flute, a manuscript copy at the Conservatoire Royal in Brussels is marked 'Hautb. Solo del Sr. Hendl'. Another version of the music in Handel's concerto grosso Op 3 No 4 seems more developed than the sonata version, so presumably the sonata was composed in London some time between 1712 and the publication of Op 3 in 1716.

DAVID VICKERS © 2007

This recording was supported by:

Malcolm & Rosalind Gammie

Charles & Rachel Henderson

Diana & Terence Kyle

Stephen Page & Anthea Morland

Janet & Nicolas Taylor

Mark Younger & Leila Abu-Sharr

1 Die ihr aus dunkeln Grüften

Den eiteln Mammon grabt,
Seht, was ihr hier in Lüften
Für reiche Schätze habt.
Sprecht nicht: es ist nur Farb' und Schein.
Man zählt und schließt es nicht im Kasten ein.

2 In den angenehmen Büschen,

Wo sich Licht und Schatten mischen,
Suchet sich in stiller Lust,
Aug' und Herze zu erfriessen.
Dann erhebt sich in der Brust
Mein zufriedenes Gemüte,
Und lobsingt des Schöpfers Güte.

3 Oboe Sonata in F major HWV 363a

Adagio – Allegro – Adagio – Bourrée anglaise – Menuet

8 Künft'ger Zeiten eitler Kummer

Stört nicht unsern sanften Schlummer,
Ehrgeiz hat uns nie besiegt.
Mit dem unbesorgten Leben,
Das der Schöpfer uns gegeben,
Sind wir ruhig und vergnügt.

9 Süße Stille, sanfte Quelle

Ruhiger Gelassenheit!
Selbst die Seele wird erfreut,
Wenn ich mir nach dieser Zeit
Arbeitsamer Eitelkeit
Jene Ruh' vor Augen stelle,
Die uns ewig ist bereit.

10 Oboe Sonata in B flat major HWV 357

Allegro – Grave – Allegro

13 Singe, Seele, Gott zum Preise,

Der auf solche weise Weise
Alle Welt so herrlich schmückt.
Der uns durchs Gehör erquickt,
Der uns durchs Gesicht entzückt,
Wenn er Bäum' und Feld beblümet,
Sei gepreiset, sei gerühmet!

*You who from dark vaults
Dig out useless mammon,
Behold what riches await you
Here in the open air.
Do not say: it's merely light and colour.
It cannot be counted and locked up in coffers.*

*In these pleasant bushes,
Where light and shade intermingle,
Our eyes and hearts strive to refresh
Themselves in silent joy.
My contented soul
Is then uplifted
And praises the Creator's goodness.*

*Vain concerns for the future
Do not disturb our gentle slumber,
Ambition has never vanquished us.
With the carefree life
The Creator has given us
We are content and satisfied.*

*Sweet quiet, gentle source
Of peaceful serenity!
Even my soul rejoices
When I, after all this time
Of futile work,
Contemplate the peace
That awaits us for eternity.*

*Sing, my soul, in praise of God,
Who in so wise a manner
Makes all the world so beautiful.
Let Him who delights our ears,
Let Him who enchants our eyes
When He brings trees and fields into bloom,
Be praised and magnified!*

14 Süßer Blumen Ambraflocken,
Euer Silber soll mich locken,
Dem zum Ruhm, der euch gemacht.
Da ihr fallt, will ich mich schwingen
Himmelwärts, und den besingen,
Der die Welt hervorgebracht.

*You amber petals of sweet flowers,
Your silver sheen attracts me
To Him who, to His glory, created you.
As your petals fall, I shall soar
Heavenwards, praising Him
Who brought forth the world.*

15 Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen
Versilbert das Ufer, beperlet den Strand.
Die rauschenden Flüsse, die sprudelnden Quellen
Bereichern, befruchten, erfrischen das Land
Und machen in tausend vergnügenden Fällen
Die Güte des herrlichen Schöpfers bekannt.

*The shimmering gleam of dancing waves
Silvers the shore, brings pearls to the sand.
Rushing rivers, bubbling springs
Make the land rich, fertile and fresh,
And in a thousand delightful ways
Reveal our glorious Creator's goodness.*

16 Oboe Sonata in C minor HWV 366
Largo – Allegro – Adagio – Bourrée anglaise

20 Flammende Rose, Zierde der Erden,
Glänzender Gärten bezaubernde Pracht!
Augen, die deine Vortrefflichkeit sehen,
Müssen, vor Anmut erstaunend, gestehen,
Dass dich ein göttlicher Finger gemacht.

*Flaming rose, earth's adornment,
Bewitching splendour of gleaming gardens!
Eyes which behold your excellence
Must, amazed at such loveliness, confess
That a divine finger created you.*

21 Meine Seele hört im Sehen,
Wie, den Schöpfer zu erhöhen,
Alles jauchzet, alles lacht.
Höret nur,
Des erblüh'nden Frühlings Pracht
Ist die Sprache der Natur,
Die sie deutlich, durchs Gesicht,
Allenthalben mit uns spricht.

*My soul bears, through seeing,
How all things rejoice and laugh
To magnify the Creator.
Hark! The Spring's blossoming splendour
The blossoming splendour of the spring
Is the language of nature
Which, through sight,
Speaks clearly to us everywhere.*

BARTHOLD HEINRICH BROCKES (1680–1747)

English translations by Richard Stokes

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at info@hyperion-records.co.uk, and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at www.hyperion-records.co.uk

CAROLYN SAMPSON

Carolyn Sampson is widely regarded as one of the leading British sopranos of her generation. Her concert engagements have included many performances across Europe and North America with The King's Consort, a wide variety of baroque repertoire with the Orchestra of the Age of Enlightenment, Bach's *St Matthew Passion* with The Royal Concertgebouw Orchestra and Herreweghe and for the BBC Proms, *St John Passion* with Freiburg Baroque Orchestra under Leonhardt, Monteverdi's *Vespers* with The Washington Bach Consort and Harry Christophers, Handel's *Esther* in New York, Britten's *Les Illuminations* with the Manchester Camerata, Stravinsky and Bach with La Chapelle Royale, Mendelssohn and Schubert with the Orchestre des Champs Elysées and Mozart and Gluck in Chicago.

With The King's Consort for Hyperion Carolyn has recorded more than fifteen discs, including a much-acclaimed disc of Mozart sacred music ('Exultate jubilate!', CDA67560), Handel's *An Ode for St Cecilia's Day* (CDA67463), discs of works by Kuhnau, Schelle, Knüpfers and Zelenka in the series 'Bach's Contemporaries', volumes in the complete sacred music of Vivaldi, and is the soprano soloist in the series of the sacred music of Monteverdi. She has also recorded Rameau with Ex Cathedra for Hyperion.

Carolyn made her opera debut with English National Opera in Monteverdi's *The Coronation of Poppea*, subsequently taking the title role in Handel's *Semele* and Pamina in Mozart's *The Magic Flute*. Other opera work has included First Niece in *Peter Grimes* for Opéra de Paris, Euridice and La Musica in Monteverdi's *L'Orfeo* with Emmanuelle Haïm, and Asteria in Handel's *Tamerlano* for Opéra de Lille.

THE KING'S CONSORT

The King's Consort has made more than ninety records for Hyperion—vocal, instrumental, orchestral and choral—including music by Handel, Bach, Boccherini, Kuhnau, Astorga, Telemann, Vivaldi, Schütz, Gabrieli, Haydn, Rossini, Pergolesi, Mozart and Albinoni. It is especially renowned for performances of Handel's large-scale works (including *Joshua*, *Deborah*, *The Occasional Oratorio*, *Judas Maccabaeus*, *Alexander Balus*, *Joseph and his Brethren*, *Acis and Galatea*, *Ottone*, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, *The Choice of Hercules*, *An Ode for St Cecilia's Day*, 'Music for Ceremonial Occasions', the four coronation anthems, the *Water Music* and the *Musick for the Royal Fireworks*) and the music of Henry Purcell. The orchestra has recorded three highly acclaimed series of Purcell's music: the complete anthems and services, the complete odes and welcome songs and the complete secular solo songs. Other recording projects include a series of sacred music by Bach's contemporaries, including works by Kuhnau, Schelle, Knüpfers and Zelenka, Vivaldi's complete sacred music and an acclaimed series of the sacred music of Claudio Monteverdi, including the complete 1610 *Vespers* collection. Three of the orchestra's greatest successes on compact disc and in the concert hall have been the massive Venetian reconstruction *Lo Sposalizio*, Boccherini's 1800 setting of the *Stabat mater* and the best-selling *Coronation of King George II*.

The King's Consort website can be visited at www.tkworld.com.

Recorded at The Menuhin Hall, Stoke d'Abernon, Surrey, on 22–24 October 2006
Recording Engineer PHILIP HOBBS
Recording Producer BEN TURNER
Post-production Assistant JULIA THOMAS (Finespice)
Keyboard Technician EDMUND PICKERING
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMVII
pitch: A = 415Hz
temperament: Vallotti
performing edition by Robert King, © 2007 Robert King / Hyperion Records Ltd

Also available by Carolyn Sampson and The King's Consort on Hyperion

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Exsultate jubilate!

CAROLYN SAMPSON soprano, THE KING'S CONSORT, ROBERT KING
Compact Disc CDA67560

'What more could you want in these works than a soloist who places every note with joyous precision, moves from one to another so cleanly, and demonstrates at every turn such intelligent but unfussy musicianship? This is a sunny and unpretentious disc which deserves to be among the successes of the Mozart year' (*Gramophone*)



GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

An Ode for St Cecilia's Day; Cecilia, volgi un sguardo

CAROLYN SAMPSON soprano, JAMES GILCHRIST tenor
THE KING'S CONSORT, ROBERT KING

Compact Disc CDA67463

'A mouth-watering performance ... in a class of its own when it comes to the seemingly effortless, beautiful singing of Carolyn Sampson, now the best British early music soprano by quite some distance ... Notwithstanding many agreeable past achievements, King has seldom produced a disc of such outstanding conviction' (*Gramophone*)





Photographs from the recording sessions at The Menuhin Hall © Stephen Page

above (clockwise from left) Lynda Sayce, Stéphanie-Marie Degand, Carolyn Sampson, Robert King, Jonathan Cohen

top left Stéphanie-Marie Degand

top right Carolyn Sampson and Jonathan Cohen

bottom right Carolyn Sampson

bottom left Lynda Sayce



Haendel: neuf arias allemandes et trois sonates pour hautbois

RARES FURENT LES TEXTES allemands à avoir été mis en musique par Haendel, pourtant d'origine saxonne. Sa formation initiale auprès de l'organiste de Halle, Zachow, l'amena à écrire des morceaux liturgiques, aujourd'hui perdus—comme le sont aussi trois de ses quatre opéras de jeunesse composés à Hambourg entre 1703 et 1706. Ayant montré peu de signes de génie dans ses quelques œuvres d'adolescence, il semble que ses moyens créatifs se soient pleinement épanouis en couleurs flamboyantes lors d'un voyage de quatre ans en Italie (1706—1710). Acclamé et adulé sous le nom de « il caro Sassone », il eût pu s'établir définitivement dans ce pays s'il n'avait été d'une inébranlable foi protestante : il résista aux tentatives de conversion au catholicisme et son premier grand poste fut celui de *Kapellmeister* à la cour de l'Électeur de Hanovre, une fonction qu'il occupa de 1710 à 1713, même s'il passa l'essentiel de cette période à poursuivre une florissante carrière de musicien indépendant, à Londres. Au total, seules une série de séduisants duos de chambre et l'imposante cantate *Apollo e Dafne* (environ 1710) furent indubitablement composées à Hanovre, mais sur des textes en italien.

Pendant tout le reste de sa longue carrière, Haendel ne renoua avec l'allemand que pour deux projets liés au poète Barthold Heinrich Brockes (1618—1747), conseiller municipal de Hambourg. Mais cette ville n'était pas leur seul point commun : Brockes avait étudié à Halle, à l'université, entre 1702 et 1704, juste au moment où Haendel y étudiait la musique. Chaque semaine, il donnait des concerts dans son appartement de Halle, qui furent peut-être le catalyseur de son amitié durable avec Haendel. Vers 1716, ce dernier mit en musique l'oratorio de la Passion de Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, qui, selon leur ami

commun Johannes Mattheson, fut composé en Angleterre puis envoyé à Hambourg pour y être joué. En 1721, Brockes publia à Hambourg un recueil poétique intitulé *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten*, agencé en ariosos, en arias et en duos, avec des textes d'introduction et de liaison idéaux pour le récitatif—il voulait, à l'évidence, encourager la mise en musique de ses poèmes. La publication se vendit bien et fut révisée puis développée. La seconde édition (1724), qui faisait presque le double de pages, fut probablement celle dont Haendel tira les textes de ses neuf arias.

Ces œuvres, les dernières pour lesquelles Haendel travailla sur des textes rédigés dans sa langue maternelle, sont particulièrement profondes et contemplatives. Brockes, qui partageait certainement avec lui quelques inclinations piétistes, du temps de ses études à Halle, avance dans ces poèmes que l'abondante bonté de Dieu est manifeste dans la joie et la beauté de Sa création. Six des poèmes mis en musique par Haendel s'ouvrent sur des citations bibliques (quatre des psaumes et deux de l'Écclésiaste) illustrant combien la bonté de Dieu est flagrante dans la nature. Comme tout musicien professionnel du XVIII^e siècle, Haendel ne composait pas pour s'amuser ou parce que les muses l'avaient particulièrement inspiré cet après-midi-là. Qu'elles aient été écrites sur requête ou de son chef, les neuf arias devaient très vraisemblablement être destinées à Hambourg. Pour autant que l'on sache, Haendel n'avait pas revu cette cité depuis les débuts de sa carrière opératique, vingt ans plus tôt, mais la production de sa Passion, vers 1716, et ses relations avec trois amis de jeunesse (Brockes, Mattheson, mais aussi Telemann) suggèrent plusieurs hypothèses quant au pour quoi et au pour qui de ces œuvres. Certes, l'affection de Haendel pour Mattheson

s'était peut-être un peu refroidie au milieu des années 1720 mais Telemann, lui, avait été nommé directeur de la musique des églises de Hambourg, en 1721, année vers laquelle il mit en musique trois textes de cantates de Brockes (des pages hélas perdues). Peut-être les neuf arias de Haendel s'inscrivent-elles donc dans une sorte de correspondance avec Telemann.

Néanmoins, l'hypothèse la plus probable demeure celle d'une relation directe entre Haendel et Brockes, puisque celui-ci en vint bientôt à connaître, et à admirer, les mises en musique de celui-là. Dans le second volume de ses *Irdisches Vergnüen in Gott* (1727), Brockes réutilisa certains textes d'arias mis en musique par Haendel et s'expliqua ainsi : « Les arias de cette cantate et des deux suivantes apparaissent déjà, force est de le reconnaître, en divers endroits de la première partie de l'œuvre. Mais parce que Herr Hendel, le virtuose mondialement célèbre, les a mises en musique d'une manière très spéciale, l'auteur a pensé que ce serait une bonne idée de toutes les réunir en trois cantates, avec de nouveaux récitatifs. » Par ailleurs, une édition ultérieure des poèmes de Brockes, parue vers 1740, inclut *Die Anmut-bige Wasser-Fahrt in einer schönen Sommer-Nacht*, qui décrit une excursion familiale, sur une rivière, au cours de laquelle le poète chanta *Süße Stille*, accompagné par son fils à la flûte, ses autres enfants se joignant à lui. La famille Brockes connaissait et adorait les arias de Haendel—chose d'autant plus remarquable qu'elles ne furent pas publiées avant 1921 et que pas une seule copie secondaire n'a été identifiée à ce jour.

Le manuscrit autographe non daté de Haendel, désormais conservé à la British Library, constitue notre unique source. D'aucuns ont suggéré que Brockes aurait écrit certains poèmes directement sur la partition originale, mais il n'en est rien : l'écriture est exclusivement

celle de Haendel—sauf pour la mystérieuse numérotation de la séquence, qui semble avoir été ajoutée par une autre main et dont le sens authentique est obscur. Il est peu probable que les arias aient été conçues comme un projet unique, à la manière d'un cycle de lieder schubertien, et un examen du papier du manuscrit révèle qu'elles furent certainement composées en trois fournées, entre 1724 et 1726. Plusieurs d'entre elles présentent une parenté avec des opéras que Haendel écrivit à Londres, à la même époque : *Giulio Cesare*, *Tamerlano* et *Rodelinda*. HWV 202 et HWV 203 furent probablement composées ensemble; cinq autres chants (HWV 204, 206–208 et 210) paraissent dater d'un seul et même élan compositionnel, tandis que HWV 205 et HWV 209 furent certainement écrites ensemble, en une autre occasion.

L'usage d'un accompagnement de flûte était peut-être commode pour la famille Brockes en bateau, mais il ne reflète en rien la manière dont Haendel voulait que sa musique fût idéalement jouée. Certes, il ne spécifia pas l'instrument obligato de clef de sol interprétant la partie solo de ses neuf arias, mais il devait savoir qu'une flûte du début du XVIII^e siècle ne pouvait jouer l'ut grave de *Süße Stille*. Aussi souhaitait-il probablement que ses neuf arias fussent accompagnées par un violon solo et un continuo, comme l'attestent l'étendue de l'écriture solo, tout au long des œuvres, et surtout le jeu aigu utilisé dans *Süßer Blumen Ambräflöcken*. Haendel recourut souvent à des violons à l'unisson (avec ou sans hautbois) pour les accompagnements orchestraux de ses arias d'opéras mais, même si ses neuf arias allemandes purent être composées dans une optique orchestrale, la subtilité de sa musique et l'intimité de la poésie de Brockes se prêtent très évidemment à une interprétation de chambre, avec violon et soprano solo soutenus par un continuo.

Les neuf arias sont un harmonieux mélange de style italianisant bien articulé et d'exigence rhétorique allemande contemplative. Toutes (sauf *In den angenehmen Büschen*) adoptent la forme opératique à *da capo*. Les sections d'ouverture, reprises à la fin de chaque aria, se proposent d'observer la beauté naturelle. La volonté de consacrer plus de temps, et de détails, à des sections médianes remarquablement développées montre avec quelle sensibilité artistique Haendel se voua à cette tâche, non, peut-être, sans sympathie pour les éclaircissements de Brockes quant à l'affermissement de la foi religieuse à travers l'appréciation de la nature.

Künft'ger Zeiten eitler Kummer HWV202 [8] dit sereinement la satisfaction de la vie que le Créateur nous a accordée. Ce poème, le seul à ne pas figurer dans la première édition (1721) de Brockes, prouve que Haendel travailla avec la publication révisée de 1724. La musique porte des traces de *Sei pur bella, pur vezzosa* (HWV160c) et de *Siete rose ruggiadose* (HWV162)—deux cantates italiennes du compositeur—mais se rapproche surtout de «*Questo core incatenato*», une aria écartée du premier jet de *Giulio Cesare*. La pétillante musique extravertie de **Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen** HWV203 [9] véhicule l'é�incelant éclat de l'eau qui se précipite sur les berges sableuses et les grèves des rivières. Son thème principal évoque «*How vain is man*» de l'oratorio anglais ultérieur *Judas Maccabaeus*. Comme la vivace **Flammende Rose, Zierde der Erden** HWV210 [20], elle partage son matériau avec des arias ajoutées pour la soprano Benedetta Sorosina, fille de l'agent de George I^{er} à Venise, lors de la reprise de *Giulio Cesare*, en janvier 1725.

Süßer Blumen Ambraflocken HWV204 [14] est une sensuelle évocation de la senteur des fleurs ambrées, où la section médiane, qui décrit l'âme s'élevant vers les cieux, ressemble au «*Piangerò*» de Cléopâtre (*Giulio*

Cesare). La splendide **Süße Stille, sanfte Quelle ruhiger Gelassenheit** HWV205 [9], marquée *Larghetto*, établit un parallèle entre la manière dont une belle nuit de printemps, éclairée par la lune, succède au jour et la paix éternelle qui nous attend après le futile labeur de la vie. Dans **Singe, Seele, Gott zum Preise** HWV206 [13], un tonifiant mètre ternaire et une animation en mineur louent le Créateur d'avoir glorieusement enlivié le monde.

Le matériau musical de **Meine Seele hört im Sehen** HWV207 [21] se retrouve dans la Sonate en trio en si bémol majeur, op. 2 n^o 3 (HWV388) et dans la Sonate en fa pour deux violons (HWV392). La lyrique mélodie d'ouverture, mémorablement réutilisée pour l'aria «*Date serto*» du motet *Silente venti*, compare l'épanouissement visuel du printemps en fleur avec les forces de la nature se joignant à la louange de Dieu. **Die ihr aus dunkeln Grüften** HWV208 [1] a une ligne de basse furtive et une partie de violon solo puissamment caractérisée, identique à l'aria «*Forte e lieto*», dans *Tamerlano*. La version opératique dépeint l'obstination de Bajazet se heurtant à l'amour filial et introduit un personnage dont les actions sont souvent mal comprises. Ce héros rhétorique en musique, le poème de Brockes le rend encore plus fort, avertissant que ceux qui creusent pour trouver de l'or et des gemmes perdent leur temps dans le noir au lieu d'éprouver le vrai trésor de la création de Dieu. **In den angenehmen Büschen** HWV209 [2] présente, elle aussi, un lien avec *Tamerlano*, la musique associée au «*Dammi pace, oh volto amato*» de Tamerlan étant une évocatrice description d'agréables buissons où se mêlent ombres et lumière.

Les sonates pour hautbois

Bourbier à l'authenticité douteuse, les sonates de chambre de Haendel, pour instrument solo et continuo,

sont souvent assignées au mauvais instrument solo—des premières éditions erronées parurent du vivant même du compositeur, sans que ce dernier y ait participé. Selon Charles Burney, historien de la musique, Haendel fut amusé de voir une copie de six sonates pour deux hautbois et continuo, censées être ses toute premières œuvres, composées vers l'âge de dix ans. Sans en confirmer la paternité (les spécialistes les pensent aujourd'hui douteuses), il aurait déclaré: «J'écrivais comme un fou en ce temps-là, et surtout pour le hautbois, qui était mon instrument préféré.»

Seuls trois sonates sont indubitablement authentiques, avec des parties solo manifestement destinées au hautbois, et prouvent l'enthousiasme évident de Haendel pour les capacités expressives et les couleurs de cet instrument. La plus ancienne des trois, la **Sonate pour hautbois en si bémol majeur** HWV 357 [10]–[12], est dite «Fitzwilliam», son autographe étant désormais conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge. Écrite sur un papier italien que Haendel utilisa également à Hanovre—

une origine que corrobore le titre en français («Sonata pour l'Hautbois Solo») —, cette musique semble cependant d'un style plus proche de la toute première période italienne du compositeur. Quant aux deux autres sonates authentiques, elles datent des premières années londoniennes de Haendel. L'autographe de la **Sonate pour hautbois en ut mineur** HWV 366 [16]–[19] est écrit sur un papier qui est aussi celui des fragments de l'opéra des débuts londoniens de Haendel, *Rinaldo*; cette sonate est la seule à avoir été publiée du vivant de son auteur («Opus 1 numéro 8»). La **Sonate pour hautbois en fa majeur** HWV 363a [3]–[7] n'a pas d'autographe. Une édition ancienne la transposa en sol et l'alloua à une flûte, mais un manuscrit se trouvant au Conservatoire royal de Bruxelles est marqué «Hautb. Solo del Sr. Hendel». Une autre version de cette même musique apparaît, mais en plus développé, dans le Concerto grosso op. 3 n° 4, prouvant que la sonate fut probablement composée à Londres entre 1712 et la publication de l'op. 3, en 1716.

DAVID VICKERS © 2007

Traduction HYPERION

Händel: Neun deutsche Arien und drei Oboensonaten

ES GIBT NUR wenige Werke des ursprünglich sächsischen Komponisten Händel, deren Gesangstexte in seiner Muttersprache verfasst sind. Während seiner frühen Lehrjahre bei dem Hallenser Organisten Zachow entstanden einige kirchenmusikalische Werke, die heute verschollen sind. Aus seiner jugendlichen Zeit in Hamburg (1703–06) ist uns nur

eine von vier Opern überliefert. Die winzige Anzahl heute existierender Jugendwerke Händels lassen sein Genie lediglich erahnen; es ist daher anzunehmen, dass seine Kreativität erst etwas später, während eines vierjährigen Italienaufenthalts (1706–10), voll aufblühte. Hier war Händel als „il caro Sassone“ bekannt und beliebt und hätte sich wahrscheinlich völlig in Italien niedergelassen,

wäre da nicht sein strenger protestantischer Glaube gewesen. Anläufen, ihn zum katholischen Glauben zu konvertieren, widerstand er. Stattdessen war sein erster wichtiger Posten der des Kapellmeisters am Hof des Kurfürsten von Hannover (1710–13); jedoch verbrachte Händel die meiste Zeit dieser drei Jahre damit, eine freiberufliche Laufbahn in London aufzubauen. Die einzigen Werke, die der Hannoveraner Anstellung sicher zugeordnet werden können, sind eine Reihe faszinierender Kammerduette sowie die großangelegte Kantate *Apollo e Dafne*, die etwa 1710 entstand. Alle diese Werke sind in italienischer Sprache komponiert.

Im Laufe seines restlichen, langen Schaffens kehrte Händel nur zweimal zur deutschen Sprache zurück. Beide Projekte hatten eine Verbindung zum Dichter Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), der ein Ratsherr, später Stadt- und dann Landrichter in Hamburg war. Doch ging die Bekanntschaft der beiden Männer nicht nur auf Hamburg zurück, sondern auch auf Halle: Brockes war von 1702 bis 1704 an der Universität zu Halle Student gewesen während Händel bei Zachow studierte. Brockes veranstaltete wöchentliche Konzerte in seiner Hallenser Wohnung, die möglicherweise den Anstoß zu seiner langen Freundschaft mit Händel gaben. Um 1716 vertonte Händel Brockes' Passionsoratorium *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*. Ihres gemeinsamen Freundes Johannes Mattheson zufolge komponierte Händel das Werk in England und schickte es dann zur Aufführung nach Hamburg. 1721 wurde Brockes' Gedichtzyklus *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten* in Hamburg veröffentlicht. Dass die Gedichte als Arioso, Arien und Duette angelegt sind und sogar Einleitungsbeziehungsweise Überleitungstexte haben, die sich ideal als Rezitative eignen, lässt darauf schließen, dass Brockes sich Vertonungen seiner Werke wünschte. Der Zyklus

entpuppte sich als populär und wurde überarbeitet und erweitert. Die zweite Ausgabe (1724) hatte fast doppelt so viele Seiten wie die erste und diente Händel wohl als Textquelle für seine neun Arien.

Händels letzte Vertonungen in seiner Muttersprache sind besonders tiefgehend und kontemplativ. Brockes, der wahrscheinlich ähnlicher pietistischer Überzeugung war wie Händel, bringt in diesen Gedichten zum Ausdruck, dass die grenzenlose Güte Gottes in der Freude und Schönheit seiner Schöpfung deutlich würde. Brockes versah sechs der Gedichte, die Händel vertonte, mit Bibelzitat (vier aus den Psalmen und zwei aus dem Buch Kohelet), die das Thema, dass Gottes Güte sich in der Natur widerspiegeln, verdeutlichen. Wie alle praktisch denkenden professionellen Musiker des 18. Jahrhunderts komponierte Händel nicht zu seinem eigenen Vergnügen oder weil ihn die Museen an jenem Nachmittag besonders stark inspiriert hätten. Ob es sich um ein Auftragswerk oder Händels eigene Initiative handelte, so scheint es am plausibelsten, dass die neun Arien für eine Aufführung in Hamburg gedacht waren. Soweit wir wissen, hatte Händel sich seit dem Anfang seiner Opernkariere gut zwanzig Jahre zuvor nicht mehr in der Stadt aufgehalten, doch geben die Aufführung seiner Passion um 1716 und die drei Jugendfreundschaften (Brockes, Mattheson und auch Telemann) Anlass zu verschiedenen Hypothesen, warum und für wen Händel dieses Werk komponiert haben mag. Möglicherweise hatte sich Händels Zuneigung zu Mattheson zu diesem Zeitpunkt (Mitte der 1720er Jahre) bereits etwas abgekühlt, doch war Telemann 1721 zum Kirchenmusikdirektor in Hamburg ernannt worden und es ist bekannt, dass er um diese Zeit drei von Brockes' Kantatentexten vertonte (leider sind die Noten heute verschollen). Vielleicht waren Händels neun Arien ein Element einer Art Korrespondenz mit Telemann.

Wie dem auch sei, ist es die wahrscheinlichste

Erklärung, dass Händel und Brockes in direkter Korrespondenz miteinander standen, nicht zuletzt weil Brockes bald die Vertonungen Händels kennen und schätzen lernte. Im zweiten Band von *Irdisches Vergnügen in Gott* aus dem Jahre 1727 verwendete Brockes einige der Arientexte, die Händel vertont hatte, mit der folgenden Begründung wieder: „Die Arien dieser und der folgenden zwö Cataten sind zwar bereits im vorigen Theile dieses Werks hin und wieder zu finden; Weil aber der Weltberühmte Virtuose, Herr Hendel, dieselben auf eine ganz besondere Arth in die Music gesetzt: so hat der Herr Verfasser für gut gefunden, durch neue dazu verfertigte Recitative sie sämtlich in dreyen Cataten zusammen zu bringen.“ Ferner befindet sich in einem späteren Gedichtband (von etwa 1740) von Brockes *Die Anmutighe Wasser-Fahrt in einer schönen Sommer-Nacht*, in dem ein Familienausflug beschrieben wird, auf dem er so bewegt war, dass er zusammen mit seinen Kindern *Süße Stille* sang und sein Sohn ihn auf der Flöte begleitete. Die Brockes-Familie kannte und schätzte Händels Arien, was deshalb bemerkenswert ist, da sie bis 1921 unveröffentlicht blieben und bisher keine Abschriften des Manuskripts bekannt sind.

Die einzige überlieferte Quelle der Noten ist das autographe Manuskript (das Händel nicht datiert hatte), das heute in der British Library aufbewahrt wird. Entgegen einiger Hypothesen, dass Brockes selbst einige der Gedichttexte in das Manuskript eingetragen haben soll, ist die Handschrift jedoch Händels eigene—mit der Ausnahme einer unerklärlichen Bezifferung der Werke, die von anderer Hand hinzugefügt zu sein scheint und deren Bedeutung unklar ist. Es ist unwahrscheinlich, dass die Arien als ein einziges Projekt, wie es etwa bei den Liederzyklen von Schubert der Fall ist, angelegt und geplant waren und eine Untersuchung des Papiertyps des Manuskripts hat ergeben, dass die Arien wohl in

drei Phasen zwischen 1724 und 1726 entstanden sind. Mehrere Arien zeigen Parallelen zu Material aus Händels Londoner Opern *Giulio Cesare*, *Tamerlano* und *Rodelinda* auf, die aus derselben Zeit stammen. HWV 202 und HWV 203 wurden wahrscheinlich zusammen komponiert, fünf weitere (HWV 204, 206–208 und 210) scheinen einer anderen Phase zu entstammen und HWV 205 und HWV 209 sind wohl zusammen, wiederum in einer anderen Periode geschrieben worden.

Der Einsatz einer Flöte als Begleitung mag für die Brockes-Familie auf der Bootsfahrt zweckdienlich gewesen sein, doch entsprach dies nicht Händels Idealvorstellung, was die Ausführung seines Werks anbetraf. Händel gab nicht an, welches obligate Instrument im Violinschlüssel den Solopart übernehmen sollte, er wird jedoch gewusst haben, dass eine Flöte des frühen 18. Jahrhunderts das tiefe C in *Süße Stille* nicht spielen konnte. Händel hatte wahrscheinlich eine Solovioline mit Continuo als Begleitung für alle neun Arien vorgesehen, was durch die verschiedenen Soloparten im gesamten Werk, insbesondere durch die Dreiklänge in *Süßer Blumen Ambraflocken*, bestätigt wird. Händel setzte oft Violinen im Unisono (sowohl mit als auch ohne Oboen) als Orchesterbegleitung für Opernarien ein, doch, obwohl es möglich ist, dass die neun deutschen Arien mit einer Orchesterbegleitung im Hinterkopf komponiert wurden, legen die Intimität der Dichtungen Brockes' und die Subtilität der Musik Händels eine kammermusikalische Aufführung mit Solovioline und Solosopran sowie Continuo-Begleitung nahe.

Alle neun Arien sind gelungene Kombinationen eines gewandten italienischen Musikstils mit fragender und kontemplativer deutscher Rhetorik. Alle stehen in der opernhaften *Da-capo* Form (mit der Ausnahme von *In den angenehmen Büschen*). In den Anfangsteilen, die jeweils am Ende noch einmal wiederholt werden, wird die

Schönheit der Natur reflektiert. Händels Bereitschaft, die Mittelteile länger und ausgearbeiteter zu gestalten als normalerweise, verrät seine künstlerische Sensibilität und weist möglicherweise auf sein Einvernehmen mit Brockes Sicht, dass die Liebe zur Natur den religiösen Glauben festige, hin.

Künft'ger Zeiten eitler Kummer HWV 202 [8] drückt heitere Zufriedenheit mit dem Leben, das der Schöpfer uns geschenkt hat, aus. Es ist dies das einzige Gedicht, das nicht in Brockes' Erstausgabe von 1721 erscheint, was darauf hindeutet, dass Händel mit der Ausgabe von 1724 vertraut war und sie als Grundlage für seine Vertonungen nahm. In dieser Arie sind Anklänge an seine italienischen Kantaten *Sei pur bella, pur vezzosa* (HWV 160c) und *Siete rose ruggiadose* (HWV 162) zu finden und, noch offensichtlicher, Parallelen zu einer Arie aus der Erstfassung von *Giulio Cesare*, „Questo core incatenato“, die er aus der Oper wieder gestrichen hatte. Händels perlende, extravertierte Musik in **Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen** HWV 203 [9] vermittelt das Glitzern des Wassers, das über Sandstrände und in Flussbetten fließt. Das Hauptthema erinnert an „How vain is man“ aus dem späteren englischen Oratorium *Judas Maccabaeus*. Ebenso wie in der lebhaften Arie **Flammende Rose, Zierde der Erden** HWV 210 [20], erinnert ein Teil des musikalischen Materials an Arien, die er anlässlich der Wiederaufnahme von *Giulio Cesare* im Januar 1725 seiner Oper für die Sopranistin Benedetta Sorosina (Tochter des venezianischen Agenten Georgs I.) hinzugefügt hatte.

Süßer Blumen Ambraflocken HWV 204 [24] ist eine sinnliche Beschreibung besonderen Blumenduftes. Der Mittelteil, in dem beschrieben wird, dass sich die Seele zum Himmel emporschwingt, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Cleopatras „Piangerò“ (*Giulio Cesare*). In Händels wunderschönem **Süße Stille, sanfte Quelle**

HWV 205 [9], mit *Larghetto* überschrieben, wird eine Frühlingsnacht bei Mondschein, die auf den Tag folgt, mit dem ewigen Frieden verglichen, der uns nach der sinnlosen Arbeit des Lebens erwartet. In **Singe, Seele, Gott zum Preise** HWV 206 [13] drücken ein erfrischender Dreiertakt und eine lebhafte Molltonalität Lob des Schöpfers aus, der die Welt so wunderschön geschmückt hat.

In **Meine Seele hört im Sehen** HWV 207 [21] erscheint musikalisches Material, das Händel ebenfalls in seiner Triosonate in B-Dur op. 2 Nr. 3 (HWV 388) und in einer Sonate in F-Dur für zwei Violinen (HWV 392) verwandte. Die lyrische Anfangsmelodie, die er in der Arie „Date serto“ der Motette *Silete venti* wiederverwertete, präsentiert einen Vergleich des blühenden Frühlings mit den vereinten Kräften der Natur, die Gott preisen. **Die ihr aus dunkeln Grüften** HWV 208 [1] hat einen schleichenden Bass und eine hervorstechende Partie für Solovioline, ähnlich wie in der Arie „Forte e lieto“ aus *Tamerlano*. In der Oper wird die Sturheit Bajazets im Konflikt mit kindlicher Liebe dargestellt und stellt eine Figur vor, deren Handlungen oft falsch verstanden werden. In Brockes' Gedicht erscheint diese Figur in der Musik noch stärker, wobei der Sänger anmerkt, dass diejenigen, die nach Gold und Edelsteinen graben, ihre Zeit in der Dunkelheit vertun und stattdessen den wahren Schatz der Schöpfung Gottes erleben sollten. Eine weitere Verbindung zu *Tamerlano* ist **In den angenehmen Büschen** HWV 209 [2] zu finden, wo die Musik, die in Tamerlanos „Dammi pace, oh volto amato“ erklingt, als anschauliche Beschreibung von „angenehmen Büschen, wo sich Licht und Schatten mischen“ erscheint.

Die Oboensonaten

Händels Kammersonaten für jeweils ein Soloinstrument und Continuo-Begleitung sind ein wahrer Sumpf zweifelhafter Authentizität. Zudem sind, aufgrund fehlerhafter

Ausgaben, die zu Lebzeiten des Komponisten publiziert wurden (jedoch ohne dessen Beteiligung), zahlreiche Sonaten dem falschen Soloinstrument zugeordnet. Der Musikhistoriker Charles Burney erzählte eine Anekdote, derzufolge Händel mit Belustigung eine Ausgabe mit sechs Sonaten für zwei Oboen und Continuo gesehen hatte, die angeblich seine frühesten Kompositionen und entstanden sein sollten, als er ein zehnjähriger Schuljunge war. Obwohl Händel diese Zuschreibung nicht bestätigte (die Forschung ist heute der Ansicht, dass die Authentizität dieser Werke zweifelhaft ist), soll er sich folgendermaßen geäußert haben: „Ich schrieb in jener Zeit wie der Teufel, und besonders für das Hautbois, das mein Lieblingsinstrument war.“

Es existieren nur drei Sonaten, die Händel sicher zugeschrieben werden können und deren Solopartien offensichtlich für die Oboe gedacht sind. In allen drei Sonaten wird Händels Leidenschaft für die Ausdrucksmöglichkeiten und Klangfarben des Instruments deutlich. Das früheste Werk ist die **Oboensonate in B-Dur** HWV 357 [10]–[12], die „Fitzwilliam“-Sonate, so genannt, da das autographe Manuskript heute im Fitzwilliam Museum in Cambridge aufbewahrt wird. Sie ist auf italienischem Papier notiert, das Händel auch in Hannover benutzte.

Der französische Titel im Manuskript („Sonata pour l’Hautbois Solo“) weist zwar auf Hannoveraner Ursprünge hin, doch entspricht der Musikstil eher dem der Frühperiode Händels in Italien. Die beiden anderen authentischen Oboensonaten stammen aus Händels ersten Londoner Jahren. Das Manuskript der **Oboensonate in c-Moll** HWV 366 [16]–[19] ist auf ähnlichem Papier notiert wie diverse Fragmente seiner ersten Londoner Oper *Rinaldo*, und ist die einzige der drei Oboensonaten, die zu Händels Lebzeiten als „Opus 1 Nr. 8“ herausgegeben wurde. Von der **Oboensonate in F-Dur** HWV 363a [3]–[7] existiert kein autographes Manuskript. Obwohl die Sonate in einem frühen Druck nach G transponiert und als Flötensonate ausgegeben wurde, ist sie in einer handschriftlichen Kopie, die sich im Conservatoire Royal in Brüssel befindet, als „Hautb. Solo del Sr. Hendel“ bezeichnet. Eine andere Version des gleichen musikalischen Materials in Händels Concerto grosso op. 3 Nr. 4 scheint fortgeschrittener zu sein als die Sonate, was darauf schließen lässt, dass die Sonate wahrscheinlich in London zwischen 1712 und 1716, dem Erscheinungsdatum des Opus 3, entstanden ist.

DAVID VICKERS © 2007
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

GEORGE FRIDERIC HANDEL

(1685–1759)

- | | | |
|----|--|---------------|
| 1 | Die ihr aus dunkeln Grüften HWV208 | [5'41] |
| 2 | In den angenehmen Büschen HWV209 | [3'30] |
| 3 | Oboe Sonata in F major HWV363a <i>Adagio</i> — | [1'40] [8'02] |
| 4 | <i>Allegro</i> — | [1'54] |
| 5 | <i>Adagio</i> — | [2'13] |
| 6 | <i>Bourrée anglaise</i> — | [0'49] |
| 7 | <i>Menuet</i> | [1'16] |
| 8 | Künft'ger Zeiten eitler Kummer HWV202 | [6'31] |
| 9 | Süße Stille, sanfte Quelle HWV205 | [5'34] |
| 10 | Oboe Sonata in B flat major HWV357 <i>Allegro</i> — | [3'05] [7'03] |
| 11 | <i>Grave</i> — | [1'37] |
| 12 | <i>Allegro</i> | [2'15] |
| 13 | Singe, Seele, Gott zum Preise HWV206 | [4'15] |
| 14 | Süßer Blumen Ambrastlocken HWV204 | [7'17] |
| 15 | Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen HWV203 | [4'37] |
| 16 | Oboe Sonata in C minor HWV366 <i>Largo</i> — | [2'08] [6'26] |
| 17 | <i>Allegro</i> — | [1'34] |
| 18 | <i>Adagio</i> — | [1'49] |
| 19 | <i>Bourrée anglaise</i> | [0'48] |
| 20 | Flammende Rose, Zierde der Erden HWV210 | [5'20] |
| 21 | Meine Seele hört im Sehen HWV207 | [5'29] |

CAROLYN SAMPSON soprano
THE KING'S CONSORT

ALEXANDRA BELLAMY oboe (oboe sonatas)
STÉPHANIE-MARIE DEGAND violin (arias)
JONATHAN COHEN cello
LYNDA SAYCE theorbo
ROBERT KING harpsichord, chamber organ

hyperion



GEORGE FRIDERIC HANDEL

DDD

- 1 **Die ihr aus dunkeln Grüften** HWV208 [5'41]
- 2 **In den angenehmen Büschen** HWV209 [3'30]
- 3 **Oboe Sonata in F major** HWV363a [8'02]
- 8 **Künft'ger Zeiten eitler Kummer** HWV202 [6'31]
- 9 **Süße Stille, sanfte Quelle** HWV205 [5'34]
- 10 **Oboe Sonata in B flat major** HWV357 [7'03]
- 13 **Singe, Seele, Gott zum Preise** HWV206 [4'15]
- 14 **Süßer Blumen Ambraflocken** HWV204 [7'17]
- 15 **Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen** HWV203 [4'37]
- 16 **Oboe Sonata in C minor** HWV366 [6'26]
- 20 **Flammende Rose, Zierde der Erden** HWV210 [5'20]
- 21 **Meine Seele hört im Sehen** HWV207 [5'29]

CAROLYN SAMPSON soprano

THE KING'S CONSORT

ALEXANDRA BELLAMY oboe

STÉPHANIE-MARIE DEGAND violin (arias)

JONATHAN COHEN cello LYNDY SAYCE theorbo

ROBERT KING harpsichord, chamber organ

LC 7533

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

MADE IN GERMANY

www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



HANDEL NINE GERMAN ARIAS · THREE OBOE SONATAS
CAROLYN SAMPSON · ALEXANDRA BELLAMY · THE KING'S CONSORT

Hyperion
CDA67627

Hyperion
CDA67627
HANDEL NINE GERMAN ARIAS · THREE OBOE SONATAS
CAROLYN SAMPSON · ALEXANDRA BELLAMY · THE KING'S CONSORT