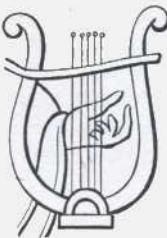


Georg-Friedrich HÄNDEL, né à HALLE, en Allemagne, en 1685, est mort à Londres en 1759. Il est considéré comme l'égal de son contemporain absolu, J.-S. BACH. Son style souvent pompeux et solennel s'épanouit avec un bonheur tout particulier dans le genre **oratorio**. Il a aussi laissé quelques opéras dont plusieurs furent des succès du vivant du compositeur, mais sont de nos jours à peu près oubliés, à part quelques airs isolés. Dans le domaine de la musique de chambre, il a laissé de nombreux concertos pour instruments divers, des compositions pour orchestre de chambre, des sonates pour divers instruments. Bien qu'allemand d'origine, il fut inhumé à Westminster, et les Anglais le considèrent comme une de leurs gloires nationales.



Les trois belles sonates enregistrées ici sont connues par plusieurs éditions relativement peu anciennes. Un examen attentif de ces partitions permet de les identifier comme de remarquables transcriptions de pièces empruntées à divers concertos de HÆNDEL.

De tels exemples de partitions protéiformes sont monnaie courante au XVIII<sup>e</sup> siècle. J.-S. BACH, entre autres, a assuré le premier la gloire des concertos à trois et quatre violons de VIVALDI en les transcrivant pour trois et quatre clavecins, sans même se donner la peine de rien changer de vraiment remarquable. Il ne s'en est pas moins trouvé d'éménents musicologues pour affirmer que sous leur aspect second ces œuvres prenaient un caractère de grandeur que l'original n'avait jamais possédé ! Quant à HÆNDEL, il ne se privait pas lui-même de faire servir son inspiration à des fins multiples.

Tel fragment de l'oratorio **Alexander's feast** se retrouve ailleurs sous l'aspect d'un concerto grosso, tel concerto pour orgue acquis — avec l'approbation du compositeur — la célébrité comme... concerto de harpe, tel autre concerto d'orgue, encore, se trouve plus connu comme sonate pour flûte à bec et basse continue. Si donc il est difficile d'avancer que nos sonates pour violoncelle furent réalisées telles quelles par HÆNDEL, ou que même la probable adaptation est son ouvrage, du moins aucun élément sérieux ne nous permet-il de considérer celle-ci comme abusive. Il est même évident qu'elle eut paru parfaitement légitime au XVIII<sup>e</sup> siècle.

De son propre mouvement, HÆNDEL, semble-t-il, n'a guère écrit pour le violoncelle. L'instrument avait rapidement été adopté en Italie, plus difficilement en France et en Allemagne (BACH lui a tout de même dédié quelques pages maîtresses), mais il est demeuré pratiquement inconnu en Angleterre où la viole de gambe conserva longtemps le prestige attaché à la tradition la plus ancienne. C'est à peu près pour ce seul instrument que HÆNDEL écrivit ses rares compositions pour instrument à cordes grave. Le problème se pose donc pour l'interprétation au violoncelle des œuvres de HÆNDEL comme pour l'adaptation au piano des œuvres de BACH pour clavier. On sait que BACH n'avait pas été enchanté des premiers piano-forte qu'il avait pu essayer ; mais ces instruments n'avaient pas les qualités des nôtres... et il ne savait pas véritablement en jouer.

De même, le violoncelle joué à la façon du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec un archet de viole, sans pique, ne pouvait guère surpasser la viole de gambe pour la sonorité, et il est logique de penser que HÆNDEL n'y fut pas intéressé. Il demeure que, dans un cas comme dans l'autre, c'est un signe certain de la vitalité de la musique de ces maîtres que de s'être adaptée aux contingences de la pratique musicale des époques qui ont suivi, et de s'être enrichie des nouvelles possibilités de la technique instrumentale.

\*  
\*\*

Sous la forme de sonates pour violoncelle et clavecin obligé, ici adoptée, les présentes partitions affectent la composition de la « sonata da camera », à la manière italienne. C'est la coupe qui a directement précédé celle de la sonate classique, et qui marque l'évolution logique de l'ancienne suite de danse.

La première **sonate, en sol mineur**, se retrouve intégralement dans le Concerto N° 3 pour hautbois et cordes du même ton, connu également dans une version moderne pour trompette. Il se développe en quatre mouvements de caractères alternativement opposés. Le beau **Grave** introduit l'œuvre à la manière d'un noble prélude lullyste, au rythme large mais optimiste, en dépit de la tonalité mineure générale. Le second mouvement, un ferme **Allegro**, est une délicate texture contrapuntique entrelaçant habilement les traits du clavecin et ceux confiés au cello, sans que jamais les réponses se limitent à de banals effets d'écho. L'interlocuteur reprend le propos qui lui est lancé, mais en lui conférant une toute nouvelle tournure. La **Sarabande** grave (3<sup>e</sup> mouvement) n'a évidemment rien à voir avec la danse vive à laquelle elle emprunte son titre. Ralentie à plaisir — notamment par les luthistes — celle-ci était devenue, à l'époque classique, le type même de la pièce médiane de sonate, de mouvement ternaire lent. L'**Allegro** final, à trois temps également, reprend, sur des nouveaux motifs, les jeux contrapuntiques du second mouvement.

La seconde **sonate en ré mineur**, en cinq mouvements, emprunte ses éléments aux **Concerti grossi** N° 4 et 5 de l'opus III, composé antérieurement à 1734. Elle s'ouvre par une **introduction** au rythme assez libre, presque dans le caractère d'un prélude, et enchaîné à une rigoureuse **fugue** (second mouvement). Le troisième mouvement, **Andante**, au ton relatif de fa majeur marque une étape paisible et lumineuse avant la longue conclusion dramatique des deux derniers morceaux. Le premier de ceux-ci, un expressif **Adagio**, prend figure de simple introduction à l'**Allegro final**. Ce cinquième mouvement développe en langage canonique, mais sans rigueur de style, un long motif (14 mesures) exposé tout d'abord à l'unisson par les deux instruments.

La troisième **sonate, en si bémol majeur**, est tirée des concerti grossi N° 2 et 6 de l'opus III également. Le premier mouvement, **Allegro non tanto, ma con brio**, affecte le caractère décidé et les proportions de l'Allemande traditionnelle. Il est suivi d'un **Andantino, quasi allegretto** délicat et maniére, propre à faire valoir le registre « ténor » du violoncelle.

Tout d'abord à peu près abandonné au clavecin soliste, le **Largo**, troisième mouvement fait appel à l'archet, ensuite, pour un chant serein, tout en nuances. Un **Moderato e marcato** en style varié, mais au rythme solide conclut l'ouvrage.

Joseph-Victor REGER.



#### NOTE DE L'EDITEUR

Brigitte HAUDEBOURG est née à Paris, le 5 décembre 1942. Dès l'âge de quatre ans, elle commence à étudier le piano sous la direction de Jean Doyen. A douze ans, elle obtient la première médaille de solfège. Après avoir étudié l'harmonie, elle entreprend l'étude du clavecin.

A 17 ans, elle entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dans la classe de Marcelle de Lacour. Elle mène de front ses études musicales et universitaires. Elève de Robert Veyron-Lacroix, elle est couronnée du Premier Prix de clavecin en 1963 et passe avec succès le concours de claveciniste soliste, concertiste de l'O.R.T.F.

Dans la même collection, Brigitte Haudebourg a enregistré « Le Clavecin de Rameau ». N° 30 A 074.

Jan STEGENGA est né le 14 août 1947 à Vooburg en Hollande. A 17 ans, il arrive en France et entre dans la classe de Paul Tortelier au Conservatoire de Paris. A 18 ans, il obtient à l'unanimité le Premier Prix du Conservatoire. Devenu premier violoncelliste de l'Orchestre de Chambre « Les Musiciens de Paris », il a enregistré pour les disques Arion, avec cette formation : « Prestige du violoncelle au XVIII<sup>e</sup> siècle ». N° 30 A 078.

#### PUBLISHER'S NOTE

Brigitte HAUDEBOURG was born in Paris on December 5, 1942, and won the First Medal for solfeggio, after studying the piano and harmony.

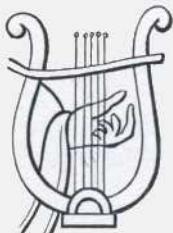
She was admitted to Marcelle de Lacour's class in the Paris Conservatoire National Supérieur at the age of 17, then went on to win First Prize in the harpsichord class of Robert Veyron-Lacroix. She successfully passed the French Radio-Television-sponsored contest for solo concert harpsichord performance.

In the same collection, Brigitte Haudebourg has recorded "Le Clavecin de Rameau". N° 30 A 074.

Jan STEGENGA was born in Vooburg, Holland, on August 14, 1947. He came to Paris at the age of 17 and entered Paul Tortelier's class in the Paris Conservatoire. A year later, a Conservatoire jury unanimously awarded him a First Prize.

He became first cellist in the Chamber Orchestra "Les Musiciens de Paris" with whom he made a recording for Arion: "Prestige du violoncelle au XVIII<sup>e</sup> siècle". N° 30 A 078.

*Georg-Friedrich HANDEL was born in Halle, Germany, in 1685 and died in London in 1759. He is considered as equalling his contemporary, J.S. BACH. His frequently pompous and solemn style finds its best expression in the oratorio. He also composed a few operas, which were successful during his lifetime but have today passed into near-oblivion, except for a few arias. His chamber music production includes several concertos for various instruments, compositions for chamber orchestra and sonatas for various instruments. In spite of his german birth, he was buried in Westminster and the English consider him one of their great national composers.*



The three lovely sonatas recorded in this album can be found in several fairly recent editions. Close examination of the scores show them to be remarkable transcriptions of pieces taken from various concertos by HANDEL.

Examples of protean scores such as these were common in the 18th century. J.S. BACH, for example, brought lasting fame to VIVALDI's concertos for three or four violins simply by transposing them for three or four harpsichords, without even bothering to make any major changes. Yet some leading musicologists claim that in their new form these works conveyed a sense of greatness that the original pieces never had: HANDEL himself never balked at putting his inspiration to work for a multitude of ends. A fragment of the oratorio *Alexander's feast* can be found in the guise of a concerto grosso, an organ concerto gained fame—with the composer's approval—as a harp concerto and yet another organ concerto is better known as a concerto for recorder and bass continuo. Thus, although it can hardly be claimed that the 'cello sonatas were written as such by HANDEL, or even that their probable adaptation was his own work, there are no serious reasons for considering this adaptation as being abusive. It also stands to reason that it would have been considered perfectly legitimate in the 18th century.

HANDEL apparently never composed for the 'cello on his own initiative. The instrument had been rapidly adopted in Italy, and to a far lesser degree, in France and Germany (BACH produced some remarkable works for it), but it remained practically unknown in England, where the viola da gamba long retained a prestige steeped in early tradition.

The few pieces that HANDEL composed for bass string instruments were practically all written for the viola da gamba. Hence, the problem of performing HANDEL's works on the 'cello is the same as that of adapting BACH's keyboard pieces to the piano. BACH is known to have been unenthusiastic over the early pianofortes which he tried out. But these instruments scarcely measure up to present-day ones, and BACH never really knew how to play them. Likewise, the 'cello played in the manner of the 18th century, with a viola da gamba, and it can logically be assumed that HANDEL was never attracted to it.

The fact remains that in each case, these master's music proved its vitality by adapting to the requirements of musical practice of the following periods, and thrived on the new possibilities of instrumental technique.

In their present form of sonatas for 'cello and harpsichord obligato, the pieces recorded here are conceived in the Italian manner of the "sonata da camera". This is the form that directly preceded the classical sonata. It is the outcome of the logical evolution of the former dance suites.

The first **sonata in G minor** is to be found in its entirety in the third Concerto in G minor for oboe and string orchestra, of which there exists a modern version for trumpet. It develops through four movements of alternatively opposed character. The lovely **Grave** introduces the work in the manner of a noble prelude à la Lully with a broad and optimistic rhythm, despite the generally minor tonality. The second movement is a firm **Allegro** with a delicate contrapuntic texture that skillfully interlaces the runs committed to each instrument without ever limiting the responses to trite echo effects. Each instrumentist seizes the statement that is thrown at him and gives it a new twist. The solemn **Sarabande** of the third movement is obviously unrelated to the brisk dance of the same name. It was slowed down, particularly by the lutenists, and it reached the classical period, in the form of the median part of the sonata, as a slow three-beat movement. The final **Allegro**, also in triple-time, resumes the contrapuntic patterns of the second movement and blends them into different figures.

The second **sonata in D minor** has five movements and is based on the **Concerti grossi** numbers 4 and 5 of the third opus, composed before 1734. It begins with an **introduction** with a rather free rhythm, almost in the character of a prelude, leading to a rigorous **fugue** in the second movement. The third movement, an **andante** in the relative tone of F major, marks a peaceful and luminous stage before the lengthy dramatic conclusion of the two last pieces. The first, an expressive **Adagio**, is simply an introduction to the final **Allegro**. The fifth movement uses a canonic technique to develop, in a style lacking rigour, a lengthy 14-bar figure, initially set forth by the two instruments playing in unison.

The third **sonata in B flat major** is based on the concerti grossi numbers 2 and 6, also of the third opus. The first movement, **Allegro non tanto, ma con brio** has the determined character and the proportions of the traditional Allemande. It is followed by a delicate and mannered **Andantino, quasi allegretto** that highlights the tenor register of the 'cello. The **Largo** of the third movement initially features the harpsichord solo, followed by a serene melody, full of shades, but with a solid rhythm, which completes the work.

Joseph-Victor REGER.  
translated by Alan BENNETT.