



**Bild 1:**  
Tiefe Geigenhaltung  
mit Untergriffhaltung des Bogens



**Bild 2:**  
Hohe Geigenhaltung  
mit Obergriffhaltung des Bogens

## Arcangelo Corelli (1653 – 1713)

6 Sonaten aus Opus 5 in  
Versionen von Geminiani,  
Roman, Veracini u. a.



### Sonate III C-Dur

[01]	Adagio	3:16
[02]	Allegro	2:46
[03]	Adagio	3:40
[04]	Allegro	1:05
[05]	Allegro	3:04

### Sonate I D-Dur

[06]	Grave-Allegro-Adagio	3:56
[07]	Allegro	2:45
[08]	Allegro	1:12
[09]	Adagio	3:10
[10]	Allegro	1:59

### Sonate IV F-Dur

[11]	Adagio	2:19
[12]	Allegro	2:46
[13]	Vivace	1:42
[14]	Adagio	2:21
[15]	Allegro	2:42

### aus Sonate X F-Dur

[16]	Preludio (Adagio)	2:42
[17]	Gavotta (Allegro)	4:49

### Sonate IX A-Dur

[18]	Preludio. Largo	4:07
[19]	Giga. Allegro	2:58
[20]	Adagio	0:33
[21]	Tempo di Gavotta. Allegro	3:05

### Sonate VIII e-Moll

[22]	Preludio. Largo	3:47
[23]	Allemanda. Allegro	3:15
[24]	Sarabanda. Largo	3:35
[25]	Giga. Allegro	2:19

Susanne Scholz & Michael Hell

## Ein starkes aufführungspraktisches Statement in glücklichem Zusammenspiel

Grundlage für diese Aufnahme ist das inspirierende und freudige Zusammenspiel, das uns durch diese Aufnahme wie auch auf unseren Konzerten begleitet.

Das starke aufführungspraktische Statement ist uns dabei ein gemeinsames, grundsätzliches Anliegen. Es bedingt und verstärkt unsere musikalischen Aussagen und macht diese Aufnahme zum Experiment. Die Hypothesen, die wir anhand verschiedener Versionen der wohlbekannten Sonaten Op. 5 von Arcangelo Corelli aufstellen, betreffen insbesondere die Instrumentaltechnik, die Instrumentenwahl und die Realisierung des Cembaloparts.

Die Unterschiede, die durch die der jeweiligen Version angepasste Wahl dieser aufführungspraktischen Mittel hörbar gemacht werden, lassen ein Kaleidoskop musikalischer Ausdrucksweisen und Klangwelten entstehen. Auf diese Weise möchte diese CD keine homogene Darstellung des Violinklangs von Susanne Scholz und des Continuospiels von Michael Hell abbilden, sondern zeigen, wie unterschiedlich stilistische Differenzierung klingen kann, und das anhand der am meisten verbreiteten Violinsonaten des 18. Jahrhunderts.

Die Voraussetzungen, die wir gewählt haben, sind folgende:

Instrumente: Barockvioline nach Antonio Stradivari von Federico Lowenberger (Genova, 2012)

Violinbögen:

- \* Kopie (gebaut von Hans Salger, Bremen) nach Originalen aus dem *Museum Carolino Augusteum* (Salzburg Museum), datiert um 1680
- \*\* Kopien (gebaut von Antonino Airenti, Genova) von zwei der drei Violinbögen aus dem Besitz Giuseppe Tartinis (Tartini I und Tartini III), heute im *Conservatorio G. Tartini*, Trieste

Sonata Tonart	Version	Violinbogen	Violintechnik	Cembalo und Stimmungssystem (alle a' = 415 Hz)
I D-Dur	Verzierungen (1. und 4. Satz) nach der Edition von Estienne Roger <i>Nouvelle Edition où l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez par M.<sup>r</sup> A. Corelli comme il les joue.</i> (Amsterdam, 1710)	Modell Salzburg, ca. 1680 *	Tiefe Geigenhaltung an der Brust/ Bogen im „Untergriff“	Kopie nach Giovanni Battista Giusti (Roma, 1681) von Vít Bébar (Bilovice nad Svitavou, 2014)  ¼-Komma-Mitteltönigkeit mit Dis, Ais und Eis
III C-Dur	Francesco Maria Veracini (1690 – 1768) <i>Dissertazioni del Sg Francesco Veracini sopra l'Opera Quinta del Corelli</i> (Manuskript, ca. 1722 in der <i>Biblioteca Musicale G. B. Martini</i> , Bologna) (alle Sätze, mit kompositorischen Veränderungen, keine Verzierungen)	Modell Tartini I **	Hohe Haltung an der Schulter ohne Zuhilfenahme des Kinns/ Bogenhaltung Obergriff am Frosch	Kopie nach Christian Zell (Hamburg, 1728) von Matthias Griewisch (Bammental, 2009)  Werckmeister III
IV F-Dur	Verzierungen (1. und 3. Satz, Schlusskadenz des 2. Satzes) von Johann Helmich Roman (1694 – 1758)	Modell Tartini III**	Hohe Haltung an der Schulter mit Kinn in Geigennähe/ Bogenhaltung Obergriff in einiger Distanz zum Frosch	Kopie nach Christian Zell (Hamburg, 1728) von Matthias Griewisch (Bammental, 2009)  Werckmeister III



VIII e-Moll	Verzierungen (1., 2. und 3. Satz) aus einem Manuskript aus Manchester Ms 130 Hd4 v. 313 (ca. 1750)	Modell Tartini I**	Hohe Haltung an der Schulter ohne Zuhilfenahme des Kinns/ Bogenhaltung Obergriff am Frosch	Kopie nach Aelpidio Gregori (? , 1736) von Martin Pühringer (Haslach, 1997)  Young
IX A-Dur	Verzierungen und Veränderungen von F. X. Gemiani (1687 – 1762) überliefert in <i>A general History of science and practice of music</i> von John Hawkins (London, 1776)	Modell Tartini I**	Hohe Haltung an der Schulter ohne Zuhilfenahme des Kinns/ Bogenhaltung Obergriff am Frosch	Kopie nach Aelpidio Gregori (? , 1736) von Martin Pühringer (Haslach, 1997)  Young
X F-Dur	Verzierungen und Transkription für Cembalo, Handschrift gebunden in eine Neuauflage der Sonaten Op. 5 von Walsh & Hare, um 1720 (jetzt in der <i>Music Library of the University of California, Berkeley</i> )	---	---	Kopie nach Christian Zell (Hamburg, 1728) von Matthias Griewisch (Bammental, 2009)  Werckmeister III

Zusätzliche eigene Verzierungen und Variationen vor allem in Sätzen ohne vorgegebene Ornamente wie auch Verschiedenheiten in Anschlag, Artikulation und Ausdruck ergänzen diese vorgegebene Auswahl an aufführungspraktischen Mitteln. Die daraus folgenden hörbaren Konsequenzen sind auf der Aufnahme für jede Hörerin und jeden Hörer zu erkunden.

Herzlichen Dank an unseren Tonmeister Martin Linde, der durch seine ausgefeilte Aufnahmetechnik und große musikalische Einfühlbarkeit die in jeder Sonate zu einem neuen Klangbild verbundenen Variablen hörbar und vergleichbar gemacht hat.

Christoph Riedo

## Zum Opus 5 von Arcangelo Corelli

Wie kein anderes Musikbuch der Barockzeit erreichte das auf den 1. Januar 1700 datierte Op. 5 von Arcangelo Corelli schon vor seiner Drucklegung europaweite Bekanntheit. Bereits am 13. August 1699 informierte die *London Gazette* über die baldige Publikation der im entfernten Rom erscheinenden Sonaten. Zugleich wurde dem englischen Publikum gegen Subskription auch bereits ein Anrecht auf einen zukünftigen Nachdruck des Op. 5 angeboten. Die ersten käuflich erwerbbar Exemplare trafen am 11. Juli 1700 in London ein und dienten zugleich als Vorlage für einen englischen Nachdruck. Da Musikbücher wie auch andere Buchpublikationen seinerzeit keinem Urheberrecht im modernen Sinne unterlagen, konnten sie praktisch uneingeschränkt kopiert werden. Corelli, der seinerzeit berühmteste Geiger, war sich vollkommen bewusst, dass seine *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo* in ganz Europa nachgedruckt werden würden. Deswegen veranlasste er die Drucklegung seines Op. 5 selbst und übernahm die gesamten Druckkosten sowie das volle unternehmerische Risiko, um wenigstens aus der Römer Erstauflage den vollen finanziellen Profit schlagen zu können.

Zuvor publizierte Corelli abwechselnd *Sonate da chiesa* (Op. 1 & 3) und *Sonate da camera* (Op. 2 & 4), die aus Triosonaten für zwei Violinen und Bass bestanden. Sowohl die Kirchen- als auch die Kammersonaten weisen die Satzfolge langsam–schnell–langsam–schnell auf. Dennoch lässt sich eine strikte Trennung zwischen den beiden Sonatentypen erkennen. Die Kammersonaten unterscheiden sich im Wesentlichen darin, dass sie Tanzsätze enthalten. Das Op. 5 besteht nun erstmals aus beiden Sonatentypen, aus je sechs Kirchen- beziehungsweise Kammersonaten. Dabei handelt es sich um Duosonaten, denn die Bezeichnung *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo* meint, dass die Violine entweder von einem Violone (einem größer gebauten Cello) oder von einem Cimbalo begleitet werden könne. Manche der zwölf Sonaten sind auf fünf Sätze angelegt, wobei jeweils zwei



schnelle Sätze aufeinanderfolgen. Sowohl Corellis Op. 1–4 als auch sein Op. 5 wurden als Modelle instrumentalen Komponierens aufgefasst und von zahlreichen Komponisten imitiert.

Dass Corelli ein guter Geschäftsmann war, zeigt sich besonders an den vertraglichen Vereinbarungen zwischen ihm und Estienne Roger, dem Drucker des Op. 6. Deswegen ist es umso wahrscheinlicher, dass Corelli die in der *London Gazette* publizierte Information über die bevorstehende Publikation seines Op. 5 ganz bewusst streute. Dadurch erhielten seine Sonaten zusätzliche Publizität, Corelli konnte seine selber bezahlten Druckexemplare umso leichter verkaufen und die Drucker, die im Nachdruck der Sonaten des berühmtesten Geigers ein Geschäft witterten, wurden in Wartestellung gebracht. Mittels Neuauflagen würden sie Corelli zu weiterem Ruhm verhelfen. Alleine im Publikationsjahr 1700 erschienen die in Rom gedruckten Sonaten zugleich in Bologna, Amsterdam und London. Bis 1711 erfuhr das Op. 5 nicht weniger als 13 und bis zum Jahre 1800 sogar über 50 Neuauflagen. Kein anderes Musikbuch erreichte seinerzeit eine derartige Popularität, weshalb sich Corelli mit seinem Op. 5 endgültig ein Denkmal in der Musikgeschichte setzte.

Die zwölf Sonaten trafen exakt den Nerv der Zeit. Dies belegen alleine die zahlreichen Neuauflagen; nebst den genannten in Rom (mit gleich drei parallelen Auflagen), Bologna, Amsterdam und London erschien das Op. 5 bis 1800 auch in Florenz, Madrid, Mailand, Neapel, Paris, Rouen und Venedig. Zu den Käufern gehörten nicht zuletzt gutsituierte Stadtbürger (Anwälte, Ärzte, Kaufleute, Lehrer) sowie Geistliche jeglicher Konfession. Conrad Bullinger (1699–1790), ein Zürcher Zwinglianer, schenkte 1720 eine handschriftliche Kopie des Op. 5 dem aus Stadtbürgern bestehenden Zürcher Collegium Musicum zur *deutschen Schule*. Eines der 1700 in Rom gedruckten Exemplare stand im Besitz des Genfer Patriziers und Anwalts Pierre Fatio (1662–1707), ein anderes gehörte dem für seine Tagebücher bekannten Londoner Samuel Pepys (1633–1703), Staatssekretär im englischen Marineamt und Musikliebhaber. Zu den namhaften Besitzern der Sonaten

zählte auch Thomas Jefferson (1743–1826), der dritte amerikanische Präsident. Unter anderem lernten unzählige Geigendilettanten das Violinspiel mithilfe des Op. 5. Allerdings dürfen wir nicht von Dilettanten im heutigen Sinne ausgehen. Vielmehr stellte bei den meisten Käufern der Sonaten die Musik einen zentralen Lebensinhalt dar. Samuel Pepys etwa nahm auch Kompositionsunterricht und musizierte beinahe täglich; das Gleiche gilt für die Mitglieder des Zürcher Collegium Musicum. Doch weil Corellis Sonaten selbst für Halbprofis zweckdienlich waren, obschon diese vielleicht nur die leichteren Sätze problemlos spielen konnten, bei schwierigen Passagen jedoch ins Stocken gerieten und die Doppelgriffe womöglich sogar weglassen, können diese Werke keinesfalls das höchste geigerische Können des berühmten Virtuosen widerspiegeln. Vielmehr publizierte Corelli – schließlich übernahm er das finanzielle Risiko für den Druck – ganz bewusst Kompositionen, die auf das Interesse eines möglichst breiten Publikums stoßen würden. Dies erklärt auch, weshalb die Sonaten nie über das e<sup>re</sup> hinausgehen, wobei selbst dann die 3. Lage nur ausnahmsweise verlassen werden muss. Die buchgeschichtlichen Umstände deuten also darauf hin, dass Corelli sein Op. 5 bewusst als sichere Einnahmequelle konzipierte. Zudem vermachte er die für den Römer Erstdruck benötigten Druckerplatten testamentarisch seinem Alleinerben Matteo Fornari, der nach Corellis Tod weitere Exemplare nachdruckte.

Zugleich fanden die Sonaten auch große Verbreitung unter Geigenvirtuosen: Gasparo Visconti (1683–um 1713) führte sie im Februar 1703 gemeinsam mit dem Cembalisten Charles Dieupart (nach 1667–um 1740) in London auf und auch Pietro Antonio Locatelli (1695–1764) besaß eine Ausgabe des Op. 5. Giuseppe Tartini (1692–1770) empfahl seiner 14-jährigen Geigenschülerin Maddalena Sirmen (1745–1818) das Studium der schnellen Sätze aus der Sonatensammlung. Von Francesco Geminiani (1687–1762), dem Schweden Johan Helmich Roman (1694–1758), Händels Konzertmeister Matthew Dubourg (1703–1767) oder von Giuseppe Tartini, Francesco Galeazzi (1758–1819) und vielen anderen Geigern sind verzierte Fassungen einzelner Sonaten erhalten. In seinen *Dissertazioni*



sopra l'Opera Quinta del Corelli wählte Francesco Maria Veracini (1690–1768) einen anderen Ansatz. Er veränderte Corellis Kompositionen, indem er Corellis musikalisches Material kontrapunktisch ausarbeitete und dessen Kompositionen mit zusätzlichen Imitationen anreicherte. Dadurch veränderte Veracini die Phrasenlängen der Sonaten Corellis und passte sie seinem eigenen Geschmack an. Als der Drucker Estienne Roger 1710 seiner dritten Auflage des Op. 5 den lang-samen Sätzen mancher Sonaten Verzierungen beifügte, behauptete er, dass die Verzierungen von Corelli selbst stammen würden (*l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez par M. A. Corelli comme il les joue*). Da der Amsterdamer Drucker anlässlich der Drucklegung der *Concerti grossi* (Op. 6) mit dem in Rom weilenden Corelli in Kontakt stand, scheint es tatsächlich wahrscheinlich, dass die Verzierungen von Corelli sind. Allerdings handelt es sich um Verzierungen, die etwas den spieltechnischen Möglichkeiten von Amateuren angepasst wurden. Darauf wies Roger in seinem Verkaufskatalog explizit hin (*Ce seront de véritables leçons de violon pour tous les Amateurs*). Die Geigenvirtuosen des 18. Jahrhunderts aber spielten ihre eigenen Verzierungen, die die technischen Möglichkeiten von Halbprofis bei weitem überstiegen. Dabei stellten sie ihr ganzes violinistisches Können unter Beweis und wichen vom gedruckten Notentext zum Teil derart stark ab, dass Corellis Kompositionen kaum wiederzuerkennen waren.

Zu Corellis Lebzeiten wurde die Violine auf vielfältigste Weise gespielt. Sie konnte entweder, wie heute üblich, auf der Schulter liegen oder man drückte die Geige in verschiedener Höhe irgendwo gegen den Oberkörper. Geminiani riet in seinem 1751 in London veröffentlichten Traktat *The Art of Playing on the Violin* dazu, die Violine unterhalb des Schlüsselbeins anzubringen. Ein Stich von 1687 zeigt, wie auch Corelli seine Geige auf Brusthöhe anlegt. Diese Haltung ist im Übrigen auch für die Virtuosen Veracini und Locatelli nachgewiesen. Eine ähnliche spieltechnische Vielfalt herrschte auch in Bezug auf die Bogenhaltung. Vor allem in Nordeuropa drückte man den Daumen der Bogenhand meistens gegen den Frosch oder die Bogenhaare, während er im Süden vorwiegend auf der Bogenstange zu liegen

kam. Da die verschiedenen Geigen- und Bogenhaltungen den Geigenklang direkt beeinflussten, erhielt Corellis Op. 5 seinerzeit ein mannigfaches Klanggewand. Die vorliegende Aufnahme macht erstmals die äußerst vielfältige Rezeption der Sonaten Corellis hörbar und ermöglicht damit eine Gegenüberstellung verschiedener Fassungen. Es erklingen sowohl sparsam verzierte Sonaten als auch üppig ornamentierte Versionen der berühmtesten Geigenvirtuosen. Zugleich werden verschiedene Bogen- und Geigenhaltungen appliziert, wodurch deren klangliche Auswirkung hörbar wird. Die damals sehr geläufige Praxis, Corellis Sonaten auf verschiedenen Instrumenten zu spielen, verkörpert außerdem eine Fassung für Cembalo solo. Als Corelli seine Sonaten um 1700 in Druck gab, beabsichtigte er damit ein vielfältiges Publikum zu erreichen. Doch in welcher mannigfaltigen Art und Weise die Sonaten im 18. Jahrhundert erklingen würden, das konnte er wahrlich nicht vorhersehen. Genau davon legt die vorliegende Einspielung Zeugnis ab.

#### **Auswahlbibliographie:**

Peter Allsop, *Arcangelo Corelli: New Orpheus of our Times*, New York 1999.

Rudolf Rasch, *Corelli's contract: Notes on the publication history of the Concerti grossi ... Opera sesta [1714]*, Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 46/2 (1996), pp. 81–136.

Christoph Riedo, *How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin?*, Music in Art, 39 (2014), pp. 103–118.

Neal Zaslaw, *Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5*, Early Music, 24/1 (1996), pp. 95–116.



Susanne Scholz

## **Zu den spieltechnischen Hypothesen dieser Aufnahme in der Violinstimme**

Historisch informierte Aufführungspraxis ist die glückliche Verbindung zwischen Musikwissenschaft und -praxis und sollte unserer Meinung nach auch im Jahre 2018 das daraus resultierende fortlaufende Experiment bleiben, als das sie entstanden ist.

In diesem Sinne stellen wir mit dieser Aufnahme mehrere Hypothesen auf. Zum ersten die schon beschriebene Instrumentenwahl: Die verschiedenen Versionen der Sonaten spiegeln die stilistischen Veränderungen während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie auch die verschiedenen länderspezifischen Gegebenheiten wider. Diesen Unterschieden tragen wir in dieser Aufnahme durch den Wechsel zwischen drei Cembali und drei Bogenmodellen Rechnung: In Gebrauch sind für die Sonata I ein Bogenmodell der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, für die Sonata III, VIII und IX ein Bogen nach dem früheren Modell jener Bögen, die Giuseppe Tartini (1692 – 1770) zugeschrieben werden, und für die Sonata IV der späteste dieser „Tartini-Bögen“, der in seiner Form bereits ein Übergangsmodell in die Klassik darstellt, allerdings, dem Original folgend, von geringem Gewicht und mit einer Steckfroschkonstruktion gebaut ist (Bild 2). Bewusst wurde nur eine Geige (Barockvioline nach Antonio Stradivari von Federico Lowenberger; Genova, 2012) verwendet, um die klanglichen Unterschiede der Haltungen und Bögen besser zuordnen zu können.

Die zweite Hypothese betrifft die Spieltechnik, die sich genau kongruent zu den Instrumenten in Zeit und Ort der Entstehung der verschiedenen Versionen der Sonaten verändert hat. Erstmals ist auf dieser Aufnahme festgehalten, wie die Sonata I in der verzierten Form von 1710 mit der Geige in einer tiefen Brusthaltung und das (hierfür ideal passende) frühbarocke Bogenmodell im sogenannten „Untergriff“, also mit dem Daumen unter den Haaren, klingen kann (Bild 1). Die anderen Sonaten sind ebenfalls mit einer kinnfreien Technik gespielt, bei der die

Geige im Bereich des Schlüsselbeins ruht. Bei der stilistisch am spätesten einzustufenden Version der Sonaten, nämlich jener mit Verzierungen von Johann Helmich Roman überlieferten Sonata IV, kommt das Kinn der Geige dabei am nächsten, wie man sich die Haltung in den Beschreibungen in den Quellen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorstellen kann.

Zum Hintergrund, der dieser Hypothese zugrunde liegt: Die neueste Forschung über die Violininstrumente des 16. Jahrhunderts zeigt deren vielfältigen und häufigen Einsatz als Teil eines Violinconsorts in Oberitalien bereits seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Dies muss im Bewusstsein der Musikwissenschaft und der Musikpraxis eine zeitliche Verschiebung und Gewichtsverlagerung der Violingeschichte bewirken: Bevor das Diskantinstrument der Violinfamilie am Anfang des 17. Jahrhunderts als Soloinstrument Furore machte, war es bereits für fast ein Jahrhundert als Ensembleinstrument in Gebrauch, nämlich im Violinconsort, das, im Gegensatz zu den Instrumenten der Gambenfamilie, im Stehen und im Gehen gespielt wurde, was wiederum für die Spieltechnik wesentlich war – siehe die Beschreibungen der Violinhaltung bei Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical* (Lyon, 1556) und bei Ludovico Zacconi – *Prattica di musica* (Venedig, 1592). Das Violinconsort blieb auch im 17. Jahrhundert das Hauptaufgabengebiet der Geiger - die ab 1600 aufkommende Solo-Violinliteratur entwickelte sich parallel dazu. Dies verleiht der Ensemblesmusik und den damit zusammenhängenden Spieltechniken aller Violininstrumente eine umfassendere Bedeutung. Folgt man als Musikerin dieser Erkenntnis, indem man sich der Ensemblesmusik des 16. und des 17. Jahrhunderts intensiv widmet und dazu geeignete Spieltechniken (wie zum Beispiel bei Diskant-, Alt und Tenorinstrument die tiefe Brusthaltung und einen Unterbogengriff) verwendet, wird es selbstverständlich, auch die Sololiteratur des 17. Jahrhunderts in dieser Weise zu spielen.

In der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts kündigen sich Veränderungen in der Spieltechnik an und auch die Möglichkeiten der Haltungen beginnen sich zu diversifizieren. Ein singuläres Beispiel für die Beschreibung einer höheren Haltung und sogar für die Zuhilfenahme des Kinns finden wir bei Johann Jacob Prinner, wenn



er in seinem Manuskript von 1677 mit dem Titel *Musicalischer Schlissl* einerseits meint, dass *Wan man aber diese Violin recht beherschen will, so mueß man solche unter die Khay fassen, ... , und mit der Khay die Geigen sovill fest halte, dass man nicht Ursach hat mit der linkhen Handt solche zu halten, ...* . Andererseits schreibt Prinner weiter: *Unangesehen ich ansehliche Virtuosen gekhennet, welche solches nicht geachtet und die Violin nur auf die Brust gesetzt, ...*

Natürlich ist jedes aus dem Zusammenhang gerissene Zitat sinnlos – um Priners „Stil“ besser verständlich und gleichzeitig klar zu machen, inwieweit die Spieltechniken vermischt waren zu der Zeit, ein weiteres Zitat zu den Bogenhaltungen:

*Den Geigenbogen aber in der rechten Hand zu führen, sein wiederumb unterschiedliche Manieren, weillen ich sonderbar in Wälschlandt die meisten gesehen, so den Bogen nur zwischen den Daumen und ander Finger, also mit zweyen allein bey dem Holz in der Mitte des Bogens also gleichsamb in ebenen Gewicht gefasst und damit gestrichen, welche Weis und Manier die rechten Khünstler nicht approbiren, sondern sagen, dass man den Bogen mehr bey dem Untersatz mit dem Daumen an den Haaren und die anderen Finger auf das Holz legen solle, ...*

Diese Beschreibung ist in ihrer Art und im Inhalt erstaunlich und setzt sich von vielen anderen Schriften ab, die durchwegs bis ins 18. Jahrhundert von einer Geigenhaltung auf der Brust in Verbindung mit einer Bogenhaltung mit dem Daumen unter dem Frosch bzw. auf den Haaren erzählen. Im Übrigen blieb die erstere dieser Bogenhaltung in Frankreich bis nach 1738 (dem Erscheinungsjahr von Michel Corettes *L'Ecole d'Orphée*) in Mode, wie sie auch noch in Deutschland 1741 in der zweiten Auflage von Joseph Friedrich Bernhard Majers *Neu eröffneten Theoretisch und Praktischer Music-Saal* zu finden ist.

Immitten des 17. Jahrhunderts wird der Komponist Arcangelo Corelli 1653 in Fagnano geboren. Er wächst im Großraum Bologna auf, zu der Zeit Mittelpunkt einer Streicherhochburg um Giovanni Maria Bononcini, Pietro Degl'Antonii und Giovanni Batista Vitali. In Bologna haben wir auch die meisten Zeugnisse von Bassinstrumenten der Violinfamilie, die in Armhaltung gespielt werden, sehen uns

also mit einer besonders großen Varietät der Da-braccio-Haltungen bei Violininstrumenten konfrontiert. Wie Corelli seine Violinsonaten gespielt hat, noch in Bologna und/oder schon in Rom, können wir nur erahnen, doch wissen wir, dass es eine Vielzahl an gleichzeitig existierenden Spieltechniken gab. Einen möglichen Hinweis gibt das Bild „L'immagine“ von Corelli (Cover und Bild 3) – der berühmte Stich zeigt mit größter Wahrscheinlichkeit Corelli selbst, der mit der Geige in einer tiefen Brusthaltung (zwar nur skizziert aber klar erkennbar) als Leiter des großen Orchesters auf der Piazza di Spagna in Rom zu sehen ist.

Auch im 18. Jahrhundert bleibt die Haltungsfrage der Violine vieldiskutiert. So beschreibt Leopold Mozart in seiner *Violinschule* aus dem Jahr 1756 vortrefflich die Art der Kunstfertigkeit, die es braucht, die Geige auch bei höherer Haltung auf der Schulter nicht mit dem Kinn zu halten, folgendermaßen:

*Es wird nämlich die Geige ganz ungezwungen an der Höhe der Brust seitwärts, und so gelegen, weil, bey schneller Bewegung der Hand in der Höhe, halten: dass die Striche des Bogens mehr in die Höhe als nach der Seiten gehen. Diese Stellung ist ohne Zweifel in den Augen der Zuseher ungezwungen und angenehm; vor den Spielenden aber etwas schwer und ungelegen, weil, bey schneller Bewegung der Hand in der Höhe, die Geige keinen Halt hat, folglich nothwendig entfallen muß; wenn nicht durch eine lange Uebung der Vortheil, selbe zwischen Daumen und Zeigefinger zu halten, erobert wird.*

Dieses mehr als 50 Jahre umfassende Spannungsfeld, das sich in unserer Aufnahme mit den verschiedenen Versionen der Sonaten des Opus 5 auftut, wird durch die Ausführung der Sonaten mit verschiedenen Spieltechniken und Instrumenten beleuchtet und für die Zuhörer auch hörbar gemacht.

Was kann man sich als Zuhörende und Zuhörender aber an Unterschied durch diese Wechsel der Instrumente und vor allem der Spieltechnik erwarten?

Die Haltung von Instrument und Bogen sowie die dadurch bedingten verschiedenen Spielweisen äußern sich für die Zuhörer in unterschiedlichem Klang und andersartiger Artikulation und wirken sich auch auf die Wahl der Tempi aus.



Der größte Unterschied sollte zwischen der Sonata I in tiefer Haltung und allen anderen Sonaten mit Violine zu hören sein – auf der anderen Seite des Spektrums steht mit einem besonders weichen, eindeutig der Klassik zugeordneten Klang die Sonata IV mit den Verzerrungen von Roman gespielt mit dem späteren Bogenmodell.

Die Geigenhaltung an der Brust lässt die Geige frei schwingen, der durch diese Haltung entstehende größere Abstand der Anstrichstelle des Bogens auf der Saite lässt das Ellbogengelenk des rechten Arms, ähnlich wie beim Spiel größerer Instrumente (wie Alt- und Tenorgeige), in angenehm großen Winkeln agieren, was auch das Handgelenk in der Bewegung frei macht. Ideal für die Aktion der rechten Hand, kommt mit dieser Position der Violine der linken Hand die Rolle der Geigenhaltung zu und es bedarf großer Kunstfertigkeit und harmonischer, auf die Musik abgestimmter Bewegungen, um das Instrument in Balance zu halten. Insbesondere gilt dies für Lagenwechsel, welche erst im 17. Jahrhundert aufkommen und als Überschreitung des eigentlichen Registers des Instruments und als eine besondere, den Kompositionen beigemengte Virtuosität zu verstehen sind. Die größte Kunstfertigkeit des Instruments besteht aber vor allem im Ausdruck der rechten Hand. Sie bestimmt die Sprache, wie bei Sängern und Bläsern der Atem, Mund und Lippen. Beide Seiten sind für ein harmonisches Miteinander verantwortlich, möglichst ohne unnötige Bewegungen wird das Gleichgewicht beider durch die Musik koordiniert. Diese feine Balance erklärt den häufigen Einsatz großer Sprünge in virtuos Passagen in der Sololiteratur des 17. Jahrhunderts wie auch in den Werken Corellis, die, bei beibehaltenem guten Klange, ebenfalls große Kunstfertigkeit verlangen.

Diese Spieltechnik, insbesondere mit der Bogenhaltung mit dem Daumen unter dem Frosch bzw. auf den Haaren, ermöglicht einen besonders reichen Klang durch den Zug des kürzeren und stark gebogenen Bogens in die Saite. Diese Art der Klangerzeugung in und nicht über der Saite bewirkt eine sehr klare Artikulation und Diktion, welche die Rhetorik der Musik auch in den oft großen halligen Auführungsorten wie Sälen und Kirchen der Zeit besonders gut verständlich macht.

Der spätere Bogen, das erste Modell der beiden erhaltenen Bögen von Giuseppe Tartini, der für die Sonaten III, VIII und IX verwendet wird, entspricht der Entwicklung in Italien, im Bogenbau eine längere, sehr fein reagierende Bogenstange zu verwenden, die im italienischen Griff mit dem Daumen unter der Bogenstange und in einer gewissen Entfernung zum Frosch gehalten wird. Gemeinsam mit der Anhebung der Geige auf den Bereich um das Schlüsselbein entstehen durch diese veränderte Spieltechnik eine feine und variierebare Artikulation, die den veränderten Verzierungen im Sinne von Rokoko-Schnörkeln über einer ausgewogen barock proportionierten Struktur entgegenkommt, sowie mehr Flexibilität für die linke Hand, die besonders ab dem 18. Jahrhundert auch durch stetiges Spiel in höheren Lagen benutzt wird.

Den barocken Schnörkeln der Verzierungen der Sonaten III, VIII und IX setzt die Version der Sonata IV von Johann Helmich Roman noch zusätzliche Tiraden und melodische Abwege zu. Das dabei verwendete späteste Bogenmodell bewirkt eine glatte und gleichmäßige Klanggebung, die dem Klangbild der Klassik zugeordnet werden kann.



Michael Hell

## Zur Generalbass-Aussetzung der Corelli-Sonaten

Wenn die Violinstimme der verschiedenen Corelli-Sonaten in unserer Aufnahme jeweils in einem neuen Gewand erscheint, geschneidert von einigen der berühmtesten und einem unbekanntem Meister des 18. Jahrhunderts, so sollte sich auch der Rock des Cembalisten verändern: von einem römischen Generalbass-Stil des späten 17. Jahrhunderts bis zu einem, der schon in die Frühklassik deutet.

Vorbilder dafür haben wir genügend! Gibt es doch ein Manuskript mit einer kompletten Aussetzung der Sonaten Op. 5 durch Antonio Tonelli: *Della quint Opera d'Arcangiol Corelli Basso per Tasto d'Antonio Tonelli*. Jean-Philippe Rameau liefert uns eine Aussetzung im französischen Stil für den ersten Satz der Sonata III C-Dur in seiner *Dissertation sur les Différentes Méthodes d'Accompagnement* (Paris, 1732). Dazu kommen zahlreiche Traktate von anonymen, im Manuskript überlieferten römischen Generalbasslehren über den Corelli-Schüler Georg Muffat (*Regulæ Conventuum Partituræ* (Manuskript, 1699) und über Francesco Gasparinis bahnbrechendes *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Venedig, 1708) bis zu Francesco Xaverio Geminianis diversen Traktaten: *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (London, 1749) liefert uns beispielsweise wunderbare Beispiele für *acciaccature* und *mordenti* (also akkordfremde Nebentöne, die die Harmonie anreichern), das umfangreiche *The Art of Accompaniament* (London, 1756/57) dagegen seitenweise Aussetzungen in den schönsten Stimmführungen der Welt.

Was zeichnet das italienische (und zum Teil auch deutsche und englische) Basso-Continuo-Spiel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus? Die Traktate und erhaltenen Aussetzungen zeigen eine große Bandbreite von Spielweisen auf: das vollstimmige Spiel zweier Hände (nicht nur in der Orchestermusik, sondern auch in kleinsten Besetzungen), das Mitspielen polyphoner Anfänge in der Violinstimme, rhythmische Brechungen der Akkorde der rechten Hand vornehmlich in Sequenzen. Seltener, aber immer wieder finden sich Imitationen des Basses

oder der Violinstimme in der rechten Hand, die der im solistischen Generalbass-Spiel des 18. Jahrhunderts, dem sogenannten Partimento-Spiel, ausgebildete Tastenspieler allerdings reichlich trainiert hat. Verzierungen der Aussetzung werden ebenso wie in den Solostimmen selbst (anders als in Frankreich) fast nie notiert, sind aber wesentlich für die Ausführung dieser Musik.

Wenn wir nun die überlieferten verzieren Versionen eines Corelli selbst, eines Geminiani, eines Roman oder eines anonymen Meisters (Manchester-Manuskript) einspielen, so können und sollen auch diese Verzierungen der Violinstimme Einfluss auf das Generalbass-Spiel haben: Corelli bedient sich sehr oft einer imitativen Schreibweise, in der die Bassstimme die genauen Stimmführungen der Violine nachahmt. Verzieren nun die Violinstimme, gibt es auch für die Bassstimme eine gewisse Pflicht der Imitation, wie sie ansonsten besonders im Spiel von Duos und Triosonaten überliefert ist. Ausführlich erklärt Johann Joachim Quantz dieses Phänomen für zwei Oberstimmen in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752), während Georg Philipp Telemann drei wunderschöne Beispiele als langsame Sätze seiner *III Trietti methodichi* (Hamburg, um 1731) liefert. Bei Gelegenheit bietet es sich an, mit der rechten Hand die Violinstimme quasi wie die zweite Geige einer Triosonate zu imitieren. In diesen Fällen fällt die Pflicht der Imitation der Verzierungen auch der rechten Hand zu.

Dass aber auch der Bass verzieren werden soll, können wir ausführlich in Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753) auf S. 61 nachlesen:

*Da die meisten Exempel über die Manieren in der rechten Hand vorkommen, so verbiete ich diese Schönheiten der lincken gantz und gar nicht; ich rathe vielmehr jedem an, alle Manieren mit beyden Händen für sich zu üben, weil sie eine Fertigkeit und Leichtigkeit, andre Noten heraus zu bringen, verschaffen. Wir werden aus der Folge sehen, daß gewisse Manieren auch öfters bey dem Basse vorkommen. Außer dem aber ist man verbunden, alle Nachahmungen biß auf die geringste Kleinigkeiten nach zu machen. Damit also die lincke Hand dieses mit einer*



*Geschicklichkeit verrichten könne, so ist nöthig, daß sie hierinnen geübt werde, indem es wiedrigenfalls besser seyn würde, die Manieren, welche ihre Anmuth verlihren, so bald man sie schlecht vorträgt, wegzulassen.*

Wesentliche Manieren finden wir übrigens auch in der Bassstimme der üppigen Cembaloversion der Sonata X vom sogenannten Walsh-Anonymus.

### **Zur Wahl der Tasteninstrumente und Stimmungssysteme**

Für unsere Aufnahme hatten wir dankenswerterweise eine gewisse Bandbreite verschiedener Cembali aus den Beständen der Kunstuniversität Graz zur Verfügung: eines nach einer Vorlage des auch in Rom tätigen Giovanni Battista Giusti von Vit Bébar (ein Instrument von einem Typ, wie er Corelli sehr vertraut gewesen wäre), eines nach einer Vorlage von Aelpidio Gregori von Martin Pühringer und eines nach Christian Zell von Matthias Griewisch.

Während in Europa eine Vielzahl verschiedener Stimmtonhöhen üblich war, die weit von einer einfachen Reihung in Halbtonschritten, wie wir sie heute kennen, abweichen, haben wir uns für den heute üblichen spätbarocken Stimmton  $a' = 415$  Hz entschieden, wiewohl z. B. für die Sonata I ein Stimmton um  $a' = 392$  Hz wahrscheinlicher gewesen wäre und für die Cembaloversion der Sonata X ein Stimmton um  $a' = 405$  Hz.

An Stimmungssystemen haben wir eine reine  $1/4$ -Komma-Mitteltönigkeit für das Giusti-Cembalo und die D-Dur-Sonate gewählt, für das Zell-Cembalo das 1691 veröffentlichte Werckmeister III und für das Gregori-Cembalo die von Thomas Young 1800 aufgezeichnete (und Francesco Antonio Vallottis 1754 veröffentlichter sehr ähnliche) Stimmung.



Im Jahre 2012 führte Susanne Scholz und Michael Hell die gemeinsame Lehrtätigkeit an der Kunstuniversität Graz zusammen. Verbunden durch die gemeinsame Faszination für die vertiefte Aufführungspraxis verschiedener Epochen und Stile und deren aufregende Umsetzung, entwickelten sie in den letzten Jahren zahlreiche Konzertprogramme im Rahmen von Konzerten und Kongressen. Besonders einmalig ist für beide aber der Einklang in der Musik, den sie beim gemeinsamen Musizieren finden und der jedes gemeinsame Projekt zum Freudenfest macht.



**Susanne Scholz**, Geigerin auf Instrumenten der Renaissance, des Barock und der Klassik und Leiterin von Ensembles vom Renaissanceconsort bis hin zum Opernensemble, wirkt in Konzerten, Meisterkursen und Vorträgen in Europa und darüber hinaus.

Neben ihren Studien in Graz, Wien und Den Haag sammelte sie musikalische Erfahrungen in vielen Ländern Europas, besonders lange Zeit in Paris und Brüssel.

Seit 1995 hat sie ihre Unterrichtstätigkeit zuerst nach Wien (Privatuniversität), von 1999 bis 2017 nach Leipzig und seit 2012 nach Graz geführt, wo sie als Professorin für Barockvioline bzw. für Kammermusik/Barockorchester in stetiger Zusammenarbeit mit Kolleginnen in ganz Europa danach strebt, Neugierde und Leidenschaft auf neue Fragestellungen innerhalb der Musikpraxis aufzuzeigen und weiterzugeben. Überdies beschäftigt sie die Erforschung von neuem Repertoire sowie die Frage, wie dieser kulturelle Reichtum an das Publikum zu vermitteln ist.

Große Opernproduktionen leitete sie bisher vor allem in Leipzig, viele davon als Erstaufführungen in heutiger Zeit, von Sebastiani, Heinichen, Telemann, Bononcini, Förster, Blow und Hasse. Hinzu kommen wichtige Bühnenwerke von Vivaldi, Purcell, Campra, Stradella, Fux, Draghi und Lully. Bei all diesen von ihr konzipierten Produktionen leitet Susanne Scholz selbst die musikalische Seite vom Konzertmeisterpult aus.

In Graz hat Susanne Scholz neben anderen szenischen Produktionen 2017 in Kooperation zwischen Kunstuniversität und Oper ein Projekt der Reihe „Opernkurzgenuss“ geleitet, 2018 wird sie in derselben Reihe „Apollo & Daphne“ von Georg Friedrich Händel szenisch aufführen. In kleinerer Formation erforscht sie mit dem neu gegründeten Ensemble gamma.ut gemeinsam mit hervorragenden jungen Musikern und Musikerinnen das Repertoire der Violinfamilie ab der Renaissance. Überdies hat sie das Glück, mit Michael Hell am Cembalo einen idealen Kammermusikpartner gefunden zu haben.

Zahlreiche Einspielungen zeugen von ihrer künstlerischen Tätigkeit, die Umsetzung ihrer künstlerischen Forschung haben zuletzt zu der CD-Produktion mit ihrem Ensemble chordea freybergenses geführt, das auf den Kopien der fünf Renaissancegeigen spielt, die im Freiburger Dom bis 1594 den goldenen Engeln in 12 Metern Höhe in die Hand gegeben wurden (veröffentlicht 2015 bei querstand).

**Michael Hell**, von der Presse als Zauberer auf dem Cembalo und Virtuose auf der Blockflöte bezeichnet, übt seit Abschluss seiner Studien eine rege Konzerttätigkeit als Solist, Kammer- und Orchestermusiker aus. Seit 2005 führten ihn Konzertreisen nach Belgien, Deutschland, China, Estland, Frankreich, Großbritannien, Japan, Israel, Kolumbien, Lettland, Luxemburg, in die Niederlande, nach Österreich, Polen, Slowenien, Spanien, in die Schweiz und die USA.

Sein besonderes Interesse gilt der Kammer- und Vokalmusik. Neben der Arbeit mit seinen Ensembles Austrian Baroque Connection und Musicke's Pleasure Garden widmet er sich vermehrt auch der barocken Oper, die er als musikalischer Leiter, Continuospieler oder Blockflötist aus verschiedenen Perspektiven kennt.

Seit 2010 leitet er zusammen mit der Barockgeigerin Lucia Frohofer in künstlerischer Doppeldirektion das Barockorchester Neue Hofkapelle Graz. Mit diesem Ensemble bestreitet er in Graz drei Konzertzyklen für Orchester- und Kammermusik wie auch für Kinder- und Familienkonzerte, tritt zudem jährlich bei der styriarte auf. Auslandsengagements brachten das Ensemble u. a. in die Kölner Philharmonie, zum Festival Alte Musik Knechtsteden und zu den Bad Arolser Barockfestspielen.

2016 und 2017 war Michael Hell außerdem der musikalische Leiter der vielbeachteten Musiktheaterproduktion „FUGIT“ mit dem zamus-ensemble Köln und der Theatergruppe Kamchätka (Regie: Adrian Schwarzstein), welches beim Festival Oude Muziek 2017 in Utrecht mit großem Erfolg wiederaufgenommen wurde. 2017 war er zudem der musikalische Leiter der Hauptproduktion der styriarte: „La Margarita“ war zugleich ein Rossballett und barockes Opernpasticcio, welches europaweit auch im TV übertragen wurde.

Als Blockflötist und Cembalist wirkte er bei zahlreichen Radio-, Fernseh- und CD-Aufnahmen mit. 2011 erschienen die CD „Un Camino de Santiago“ des Ensembles La Fenice, auf der Michael Hell auf dem Cembalo, der Orgel, der Blockflöte und als Sänger zu hören ist (ricercar), und die Debüt-CD der Neuen Hofkapelle Graz mit Werken von Johann Joseph Fux (querstand).

2015 wurde die Gesamtaufnahme sämtlicher Blockflötensonaten des französisch-englischen Blockflötenvirtuosen Jacques Paisible mit dem Ensemble Musicke's Pleasure



Garden (paladino music) und 2016 die erste Gesamtaufnahme von Fux' „Concentus musico-instrumentalis“ mit der Neuen Hofkapelle Graz (cpo) veröffentlicht.

Direkt nach Abschluss seiner Studien in Hannover (Blockflöte bei Siri Rovatkay-Sohns und Cembalo bei Zvi Meniker) und Basel (Cembalo und Generalbass bei Jesper Christensen) begann Michael Hell am Institut für Alte Musik und Historische Aufführungspraxis an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz Blockflöte, Cembalo, Generalbass und Lehrpraxis zu unterrichten. Seit dem Wintersemester 2011/12 ist er dort als Universitätsprofessor für Cembalo, Generalbass und Barockorchester angestellt. Er ist regelmäßig Dozent auf Sommerakademien und Meisterkursen. In seiner Freizeit fährt er leidenschaftlich gerne Motorrad.

\*\*\*

In 2012, Susanne Scholz and Michael Hell joined forces with their activities as teachers at the University of Arts in Graz. United by their common fascination for the in-depth performance practice of different eras and styles, they have developed numerous concert programs in recent years as part of concerts and congresses. What is particularly unique for both, however, is the musical harmony that they find when performing together, which makes each joint project a true celebration.

**Susanne Scholz**, violinist on Renaissance, Baroque and Classical instruments and conductor of ensembles from Renaissance consorts to opera ensembles, performs concerts and gives master classes and lectures throughout Europe and beyond.

In addition to her studies in Graz, Vienna and The Hague she gained musical experience in many European countries, in particular in Paris and Brussels.

Since 1995 she has been active as a teacher, first in Vienna (Private University), then from 1999 to 2017 in Leipzig and since 2012 in Graz, where she is a professor for baroque violin and chamber music/baroque orchestra. Working together regularly with colleagues from all over Europe, she strives to demonstrate and pass on her interest and

passion for new questions in music practice. She also explores new repertoire and how to convey this cultural richness to the audience.

She directed major opera productions in Leipzig, many of them as first modern-day performances, with operas by Sebastiani, Heinichen, Telemann, Bononcini, Förster, Blow and Hasse. She has also led major works by Vivaldi, Purcell, Campra, Stradella, Fux, Draghi and Lully. In all these productions, Susanne Scholz directs the musical side of the productions from the concertmaster's desk.

In Graz, Susanne Scholz conducted a project of the "Opernkurzgenuss" series in cooperation between the University of Arts and the Opera in 2017. In 2018, she will be performing "Apollo & Daphne" by George Frederick Handel in the same series. Together with the newly founded ensemble gamma.ut, she is exploring the repertoire of the violin family from the Renaissance onwards in smaller formations together with outstanding young musicians. She is also fortunate to have found an ideal chamber music partner in her colleague Michael Hell on the harpsichord.

Numerous recordings bear witness to her artistic activity, the realization of her artistic research has led to the CD production with her ensemble chordae freybergenses, which plays on copies of the five Renaissance violins that were given to the golden angels at a height of 12 metres in the Freiberg Cathedral around 1594 (released by querstand in 2015).

**Michael Hell**, described by the press as a magician on the harpsichord and virtuoso on the recorder, has been active as a soloist, chamber musician and orchestral musician ever since completing his studies. Since 2005 he has toured Belgium, Germany, China, Estonia, France, Great Britain, Japan, Israel, Colombia, Latvia, Luxembourg, the Netherlands, Austria, Poland, Slovenia, Spain, Switzerland and the USA.

He is particularly interested in chamber and vocal music. In addition to working with his ensembles Austrian Baroque Connection and Musicke's Pleasure Garden, he also devotes himself increasingly to Baroque opera, which he knows from various perspectives as a musical director, continuo player and recorder player.



Since 2010 he has directed the Baroque orchestra Neue Hofkapelle Graz together with the baroque violinist Lucia Frohofer in a joint artistic direction. Together with this ensemble, he performs three concert cycles in Graz for orchestra and chamber music as well as for children's and family concerts, and also performs annually at the styriarte. Engagements outside of Austria brought the ensemble to the Kölner Philharmonie, the Alte Musik Festival in Knechtsteden and the Bad Arolser Barockfestspiele.

In 2016 and 2017 Michael Hell was also the musical director of the widely-acclaimed music theatre production "FUGIT" with the zamus-ensemble Köln and the theatre group Kamchätka (director: Adrian Schvarzstein), which was performed again with great success at the festival Oude Muziek 2017 in Utrecht. In 2017, he was also the musical director of the styriarte's main production "La Margarita," a pastiche horse ballet and baroque opera, which was broadcast on television throughout Europe.

As a recorder player and harpsichordist, he has taken part in numerous radio, television and CD recordings. In 2011, the CD "Un Camino de Santiago" of the ensemble La Fenice was released, on which Michael Hell can be heard on the harpsichord, organ, recorder and as a singer (ricercar), and the debut CD of the Neue Hofkapelle Graz with works by Johann Joseph Fux (querstand).

In 2015, the complete recording of the entire recorder sonatas by the Franco-English recorder virtuoso Jacques Paisible with the ensemble Musicke's Pleasure Garden (paldino music) and in 2016 the first complete recording of Fux's "Concentus musico-instrumentalis" with the Neue Hofkapelle Graz (cpo) was released.

Directly after completing his studies in Hannover (recorder with Siri Rovatky-Sohns and harpsichord with Zvi Meniker) and Basel (harpsichord and basso continuo with Jesper Christensen), Michael Hell began teaching recorder, harpsichord, basso continuo and teaching practice at the University of Music and Performing Arts Graz. Since the winter semester 2011/12, he has been working there as a university professor for harpsichord, basso continuo and baroque orchestra. He is a regular lecturer at summer academies and master classes. In his spare time, he enjoys riding motorcycles.



**Bild 3**  
Cristofor Schor, View of the Piazza di Spagna in Rome during a music performance organized by the Marchese Coccogliudo, Spanish ambassador to Rome (1687). Etching, 35 × 125 cm. Stockholm, Kungliga biblioteket, KoB Pl.AF 24:51. Left portion

Susanne Scholz & Michael Hell

## **Performance practice in perfect harmony**

The basis for this recording is the inspiring and pleasing interaction that accompanies us throughout this recording and in our concerts.

We share a common and fundamental interest in the strong statement of performance practice. It determines and reinforces our musical expressions and turns this recording into an experiment. The hypotheses that we establish here, which are based on different versions of Arcangelo Corelli's well-known op. 5 sonatas, focus on instrumental technique, the selection of instruments and the realization of the harpsichord part.

The differences, which can be heard in each version through the appropriate choice of these historically informed methods, create a kaleidoscope of musical expressions and soundscapes. This CD thereby has no intention of depicting a homogeneous representation of Susanne Scholz's violin sound and Michael Hell's continuo playing, but rather of showing how different stylistic differentiations can sound using the most popular violin sonatas of the 18th century as a starting point.

We have chosen the following criteria:

Instruments: Baroque violin after Antonio Stradivari by Federico Lowenberger (Genova, 2012)

Violin bows:

\*Copy (built by Hans Salger, Bremen) after originals from the Museum Carolino Augusteum (Salzburg Museum), dated c. 1680

\*\*Copies (built by Antonino Airenti, Genova) of the two violin bows by Giuseppe Tartini (Tartini I and Tartini III), now in the *Conservatorio G. Tartini*, Trieste.

Sonata Key	Version	Violin Bow	Violin technique	Harpsichord and Tuning System (all a' = 415 Hz)
I D Major	Ornaments (1st and 4th movement) according to the edition by Estienne Roger <i>Nouvelle Edition où l'on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage composez par M. A. Corelli, comme il les joue.</i> (Amsterdam, 1710)	Salzburg model, ca. 1680*	Violin held at the chest / Bow in „Underhand bow grip“	Copy after Giovanni Battista Giusti (Roma, 1681) by Vit Bébar (Bilovice nad Svitavou, 2014)  ¼-comma meantone with D-sharp, A-sharp, and E-sharp
III C Major	Francesco Maria Veracini (1690–1768) <i>Dissertazioni del Sg Francesco Veracini sopra l'Opera Quinta del Corelli</i> (manuscript, ca. 1722 in the <i>Biblioteca Musicale G. B. Martini</i> , Bologna) (all movements with composed alterations, no ornaments)	Tartini model I**	Violin held upright at the shoulder without help of the chin/Bow held from above at the frog.	Copy after Christian Zell (Hamburg, 1728) by Matthias Griewisch (Bammental, 2009)  Werckmeister III
IV F Major	Ornaments (1st and 3rd movement, closing cadence of the 2nd movement) by Johann Helmich Roman (1694–1758)	Tartini model III**	Violin held upright at the shoulder with chin above/ Bow held from above at a distance from the frog.	Copy after Christian Zell (Hamburg, 1728) by Matthias Griewisch (Bammental, 2009)  Werckmeister III



VIII E Minor	Embellishments (1st, 2nd and 3rd movement) from the Manchester manuscript <i>Ms 130 Hd4 v.313</i> (ca. 1750)	Tartini model I**	Violin held upright at the shoulder without help of the chin/Bow held from above at the frog	Copy after Aelpidio Gregori (? , 1736) by Martin Pühringer (Haslach, 1997)
				Young
IX A Major	Ornaments and changes by F. X. Geminiani (1687 – 1762) handed down in <i>A general History of science and practice of music</i> by John Hawkins (London, 1776)	Tartini model I**	Violin held upright at the shoulder without help of the chin/Bow held from above at the frog	Copy after Aelpidio Gregori (? , 1736) by Martin Pühringer (Haslach, 1997)
				Young
X F Major	Ornaments and transcription for harpsichord, manuscript bound in a new edition of the op. 5 sonatas by Walsh & Hare, around 1720 (now in the <i>Music Library of the University of California, Berkeley</i> )	---	---	Copy after Christian Zell (Hamburg, 1728) by Matthias Griewisch (Barmmental, 2009)
				Werckmeister III

These examples, which demonstrate historically informed methods of performance practice, are supplemented by additional ornaments and variations, particularly in movements lacking any specific ornaments, as well as differences in attack, articulation, and expression. Each listener can explore and hear the results on the recording.

Many thanks to our sound engineer Martin Linde, who made the variables associated with each sonata audible and comparable through his sophisticated recording technique and great musical sensitivity.

Christoph Riedo

## About Arcangelo Corelli's op. 5

Like no other musical compendium of the Baroque era, Arcangelo Corelli's op. 5, which dates to January 1, 1700, achieved recognition throughout Europe even before it was printed. Already on August 13, 1699, the *London Gazette* informed about the forthcoming publication of the sonatas in distant Rome. At the same time, the English public had already been offered the right to a future reprint of op. 5 by subscription. The first commercially available copies arrived in London on July 11, 1700 and served at the same time as a model for an English reprint. Since music books, as well as other book publications, were not subject to copyright in the modern sense at that time, they could be copied practically without restriction. Corelli, the most famous violinist of his time, was fully aware that his *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo* would be reprinted throughout Europe. For this reason, he arranged for the printing of his op. 5 himself and took over the entire printing costs as well as the full entrepreneurial risk to be able to reap the whole financial profit, at least from the Roman first edition.

Previously, Corelli had alternately published *Sonate da chiesa* (op. 1 & 3) and *Sonate da camera* (op. 2 & 4), consisting of trio sonatas for two violins and bass. Both the church and chamber sonatas have a slow-fast-slow-fast progression of movements. Nevertheless, a strict distinction can be seen between the two sonata types. The chamber sonatas differ primarily in that they contain dance movements. For the first time, op. 5 consisted of both sonata types, six church sonatas and six chamber sonatas. These are duo sonatas because the label *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo* means that the violin can be accompanied by either a violone (a larger cello) or a harpsichord. Some of the twelve sonatas are arranged in five movements that feature two rapid movements in succession. Both Corelli's op. 1–4 and his op. 5 were taken as models of instrumental composition and imitated by numerous composers.



That Corelli was a good businessman is particularly evident in the contractual agreements between him and Estienne Roger, the publisher of op. 6, which makes it all the more likely that Corelli deliberately circulated the information published in the *London Gazette* about the forthcoming publication of his op. 5. With the additional publicity for his sonatas, Corelli was able to sell his own paid printed copies all the more easily, and the printers, who sensed a business in the reprint of the most famous violinist's sonatas, were put on standby. By publishing new editions, they would help Corelli gain further fame. In the year 1700 alone, the sonatas printed in Rome appeared simultaneously in Bologna, Amsterdam, and London. Until 1711, op. 5 received no less than 13 and until 1800 even more than 50 new editions. No other musical publication achieved such popularity at the time, which is why Corelli's op. 5 was a definitive monument in the history of music.

The twelve sonatas hit the nerve of that time. In addition to the aforementioned publications in Rome (with three concurrent editions), Bologna, Amsterdam and London, op. 5 was published in Florence, Madrid, Milan, Naples, Paris, Rouen and Venice up to 1800. Among the buyers were wealthy citizens (lawyers, doctors, merchants, teachers) as well as clergymen of all denominations. Conrad Bullinger (1699–1790), a Zwinglian from Zurich, donated a hand-written copy of op. 5 to the Zurich Collegium Musicum *at the German School*, which consisted of citizens of the city, in 1720. One of the 1700 copies printed in Rome was owned by the Geneva patrician and lawyer Pierre Fatio (1662–1707), another belonged to Samuel Pepys (1633–1703), Secretary of State in the English Navy and music lover. Thomas Jefferson (1743–1826), the third American president, also was one of the famous owners of the sonatas. Among other things, countless violin dilettantes learned how to play the violin with the help of op. 5. However, we must not take dilettantes in the present sense of the word as our starting point. Instead, music was a central part of the lives of most of those who bought the sonatas. Samuel Pepys, for example, also took composition lessons and played music almost daily; the same applies to mem-

bers of the Zurich Collegium Musicum. But because Corelli's sonatas were useful even for semi-professionals, although they might only have been able to play the easier movements without any problems, coming to a standstill in difficult passages and possibly even having to skip the double stops, these works cannot in any way reflect the virtuosity of the famous virtuoso. Instead, Corelli – after all, he took on the financial risk of printing – deliberately published compositions that would attract the interest of the widest possible audience. This also explains why the sonatas never go beyond e<sup>'''</sup>, and even then one rarely went beyond the third position. Therefore, the historical circumstances indicate that Corelli deliberately conceived his op. 5 as a secure source of income. In addition, he bequeathed the printing plates required for the Roman first edition to his sole heir Matteo Fornari, who reprinted further copies after Corelli's death.

At the same time, the sonatas were also widely used among violin virtuosos: Gasparo Visconti (1683–circa 1713) performed them in February 1703 together with the harpsichordist Charles Dieupart (after 1667–circa 1740) in London, and Pietro Antonio Locatelli (1695–1764) also possessed an edition of the op. 5. Giuseppe Tartini (1692–1770) recommended his 14-year-old violin pupil Maddalena Sirmen (1745–1818) to study the fast movements from the sonata collection. Ornamented versions of individual sonatas by Francesco Geminiani (1687–1762), the Swedish composer Johan Helmich Roman (1694–1758), Handel's concertmaster Matthew Dubourg (1703–1767), Giuseppe Tartini, Francesco Galeazzi (1758–1819) and many other violinists are preserved. In his *Dissertazioni sopra l' Opera Quinta del Corelli*, Francesco Maria Veracini (1690–1768) chose a different approach. He changed Corelli's compositions by working out Corelli's musical material in a contrapuntal manner and enriched his compositions with additional imitations. Thus, Veracini changed the phrase lengths of Corelli's sonatas and adapted them to his own taste.



In 1710, when the printer Estienne Roger added ornamentation to the slow movements of some sonatas to his third edition of op. 5, he claimed that the ornaments would come from Corelli himself (*l' on a joint les agrèemens des Adagio de cet ouvrage, composez par M.<sup>r</sup> A. Corelli comme il les joue*). Since the Amsterdam publisher was in contact with Corelli, who was in Rome when the *Concerti grossi* (op. 6) were printed, it seems likely that Corelli's embellishments are in fact his own. However, these are ornaments that have been slightly adapted to match the technical possibilities of amateurs. Roger pointed this out explicitly in his sales catalogue (*Ce seront de véritables leçons de violon pour tous les amateurs*). The violin virtuosos of the 18th century, however, played their own ornaments, which far exceeded the technical possibilities of semi-professionals. In doing so, they demonstrated all their violinistic skills and deviated from the printed sheet music to such an extent that Corelli's compositions could hardly be recognized again.

During Corelli's lifetime, the violin was played in a variety of ways. It could either be placed on the shoulder, as is usual today, or the violin could be pushed against the upper part of the body at different heights. Geminiani advised in his treatise *The Art of Playing on the Violin*, published in London in 1751, to place the violin underneath the clavicle. An engraving from 1687 shows how Corelli puts his violin at chest level. This attitude has also been proven to be the case for the virtuosos Veracini and Locatelli. A similar variety of playing techniques also prevailed concerning bow position. In Northern Europe, the thumb of the bow hand was mostly pressed against the frog or the bow hairs, while in the south it was mainly placed on the stick of the bow. Since the various violin and bow positions directly influenced the sound of the violin, Corelli's op. 5 received a multifaceted sound at the time.

For the first time, this recording makes the extremely varied reception of Corelli's sonatas audible, thus enabling the juxtaposition of different versions. There are sparsely embellished sonatas and lavishly ornamented versions by the most famous

violin virtuosos. At the same time, different bow and violin positions are applied, so that their tonal effect becomes audible. The then very common practice of playing Corelli's sonatas on various instruments also embodies a version for harpsichord solo. When Corelli published his sonatas around 1700, he intended to reach a diverse audience. But he could not have foreseen in what varied manner the sonatas would sound in the 18th century. This is exactly what this recording bears witness to.

#### **Selected bibliography:**

Peter Allsop, *Arcangelo Corelli: New Orpheus of our Times*, New York 1999.

Rudolf Rasch, *Corelli's contract: Notes on the publication history of the Concerti grossi ... Opera sesta [1714]*, Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 46/2 (1996), pp. 81–136.

Christoph Riedo, *How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin?*, Music in Art, 39 (2014), pp. 103–118.

Neal Zaslaw, *Ornaments for Corelli's Violin Sonatas*, op. 5, Early Music, 24/1 (1996), pp. 95–116.



Susanne Scholz

### **About the performance related issues of the violin part in this recording**

Historically informed performance practice is the successful link between musicology and music practice. In our opinion, it should continue to serve as a platform for experimentation in 2018.

In this respect, we have established several theories with this recording. First of all, the selection of instruments as described above: The different versions of the sonatas reflect the stylistic changes during the first half of the 18th century as well as the different characteristics specific to each country. In this recording, we take these differences into account by switching between three harpsichords and three kinds of violin bows. Sonata I uses a bow from the second half of the 17th century, for the Sonatas III, VIII and IX a bow is used based on the earlier model of the bows attributed to Giuseppe Tartini (1692–1770), and for the Sonata IV the latest of these “Tartini bows” is used. In its form, this last bow is already a transitional model to the classical period, however, based on the original model, it is lightweight and is built with a clip-in frog (Fig. 2). Only one violin (baroque violin after Antonio Stradivari by Federico Lowenberger; Genova, 2012) was intentionally used to allocate better the sound differences of the postures and bows.

The second theory deals with the playing technique, which changed congruently to the instruments in time and place of origin of the different versions of the sonatas. This recording shows for the first time how the Sonata I in the ornamented version from 1710 can sound, with the violin held at the chest and the (ideally suitable for this purpose) early baroque bow using the so-called “underhand grip”, i. e. with the thumb under the hair (Fig. 1). The other sonatas are also played with a chin-off technique in which the violin rests next to the collarbone. In the most stylistically recent version of the sonatas, namely that of Sonata IV, which has been handed

down with ornaments by Johann Helmich Roman, the chin nearly touches the violin, like how one can imagine in the descriptions found in the sources from the second half of the 18th century.

About the background to this theory: the latest research on the violin instruments of that time shows their varied and widespread use as part of a violin consort in Northern Italy since the first half of the 16th century. When one is aware of musicology and performance practice, a temporal shift and transfer of emphasis in the history of the violin should follow: Before the treble instrument of the violin family caused a sensation at the beginning of the 17th century as a solo instrument, it had already been used as an ensemble instrument for almost a century. As part of the violin consort, it was, unlike the instruments of the viola da gamba family, played while standing and walking, which in turn was essential for playing technique (see the descriptions of violin playing by Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical* (Lyon, 1556) and Ludovico Zacconi, *Prattica di musica* (Venice, 1592)). In the 17th century, the violin consort remained the main field of activity for violinists — the solo violin literature that emerged from 1600 onwards developed parallel to it. This gives the ensemble music and the associated playing techniques of all violin instruments a more comprehensive meaning. If one follows this realization as a musician by dedicating oneself intensively to the ensemble music of the 16th and 17th centuries and by using suitable playing techniques (such as playing the treble, alto and tenor instruments held against the chest and an underhand grip), it goes without saying that the solo literature of the 17th century was also played in this way.



In the second half of the 17th century, changes in playing technique start to occur and the possibilities of postures began to diversify. A singular example for the description of a higher posture and even for the help by using the chin can be found in Johann Jacob Prinner. In his manuscript of 1677, titled *Musicalischer Schliessl*, he mentions that *if you want to master the violin, then you must hold it under the chin*

[...] so that you can have no reason to hold it with the left hand. On the other hand, Prinner continues to write: *[there are] respected virtuosi that I have known, who didn't observe this, and just set the violin on the breast.*

Of course, every citation torn out of context is pointless – to make Prinner's "style" more understandable and at the same time to clarify to what extent the playing techniques were mixed at the time, there is another citation about holding the bow:

*But there again are different manners of conducting the violin bow in the right hand, as I have oddly seen most of them in the Italian region, with the bow held only between the thumb and the other finger, thus with two (fingers) alone at the stick in the middle of the bow so that it is taken practically at its center of gravity and thus drawn in a kind and manner of which the true artist does not approve, but says that one should place the thumb underneath the hair and the other fingers on the stick.*

This description is astonishing in its nature and content and differs from many other writings, which until the 18<sup>th</sup> century consistently tell of a violin position on the chest together with a bow position with the thumb placed under the frog or on the hair. Incidentally, the former bow grip remained fashionable in France until after 1738 (the year of Michel Corette's *L'École d'Orphée*), as is still to be found in Germany in 1741 in the second edition of Joseph Friedrich Bernhard Majer's *Neu eröffnete Theoretisch und Praktischer Music-Saal*.

The composer Arcangelo Corelli was born in Fusignano in 1653. He grew up in the region of Bologna, at the time the epicenter of a dynasty of string players such as Giovanni Maria Bononcini, Pietro Degl'Antonii and Giovanni Batista Vitali. In Bologna, we also have the most evidence of bass instruments of the violin family that are played in arm position, which means that we are confronted with a par-

ticularly large variety of da braccio postures in violin instruments. We can only guess how Corelli played his violin sonatas while still in Bologna and Rome, but we know that there were numerous playing techniques that existed simultaneously. A possible indication of this is the engraving "L' imagine" by Corelli (cover and Fig. 3). The famous engraving most likely shows Corelli himself, who is to be seen with the violin in a lower chest position (although it is only sketched, it is clearly recognizable) as the conductor of the great orchestra on the Piazza di Spagna in Rome.

Even in the 18th century, the question of the position of the violin remains much debated. In his *Violinschule* in 1756, for example, Leopold Mozart describes excellently the kind of mastery that is needed to keep the violin in a higher posture without holding it with the chin, as follows:

*Here the violin is quite unconstrained; held chest high, slanting, and in such a fashion that the strokes of the bow are directed more upwards than horizontal. This position is undoubtedly natural and pleasant to the eyes of the onlooker, but somewhat difficult and inconvenient for the player as, during quick movements of the hand in the high position, the violin has no support and must therefore necessarily fall unless by long practice the advantage of being able to hold it between the thumb and the index-finger has been acquired.*

This realm of activity, which spans more than 50 years and is revealed in our recording of the different versions of the sonatas of op. 5, is illuminated by the performance of the sonatas with various playing techniques and instruments and can be heard by the audience.

What difference can one expect as a listener, however, from these changes of instruments and above all the playing technique?



The way the instrument and bow is held, as well as the resulting different ways of playing, are expressed to the listener in different sounds and articulation and influence the choice of tempi.

The most considerable difference should be heard between the Sonata I in the lower position and all other sonatas with the violin – on the other end of the spectrum the Sonata IV, with the ornaments of Roman and played with the later bow, features a particularly soft sound clearly attributed to classical music.

Holding the violin at chest level allows the violin to resonate freely, and the greater distance of the bow's contact point on the string due to this position allows the elbow of the right arm to move around at a pleasantly wide angle. It is like playing larger instruments (such as the alto and tenor violin) which also allows the wrist to move freely. Ideal for the action of the right hand, this position calls upon the left hand to hold the violin and requires great mastery and harmonic movements that are in tune with the music to keep the instrument in balance. This applies in particular to the shifting of positions, which only emerged in the 17th century and was understood as transgressing the actual register of the instrument and as a special virtuosity added to the compositions. The greatest skill of the instrument, however, lies primarily in the expression of the right hand. It determines the articulation, like the breath, mouth and lips of singers and wind players. Both the left and right are responsible for a harmonious coexistence, if possible the balance of both is coordinated through the music without unnecessary movements. This fine balance explains the frequent use of large leaps in virtuoso passages in the solo literature of the 17th century as well as in Corelli's works, which, while maintaining a good sound, also require great deal of skill.

This playing technique, in particular the bow position with the thumb under the frog or on the hair, allows a particularly rich sound by pulling the shorter and strongly

arched bow into the string. This kind of generating sound in and not across the string produces a very clear articulation and diction, which makes the rhetoric of the music particularly easy to understand, even in the often large, reverberant performance venues such as halls and churches of that time.

The later bow, the first model of the two surviving bows by Giuseppe Tartini, which is used for sonatas III, VIII and IX, corresponds to the development in Italy of using a longer, very finely responsive bow stick. It is held in the Italian manner, with the thumb under the stick and at a certain distance from the frog. Together with the raising of the violin to the area around the clavicle, this modified playing technique enables a fine and variable articulation, which accommodates the altered ornamentation in terms of rococo embellishments over a balanced structure of baroque proportions. It also enables more flexibility in the left hand, which is used especially from the 18th century also by prolonged playing in upper positions.

In Johann Helmich Roman's version of Sonata IV, the baroque embellishments of the ornaments found in Sonatas III, VIII and IX are complemented by additional tirades and melodic detours. The latest model of the bow used here produces a smooth and even tone, which can be attributed to the Classical sonic ideal.



Michael Hell

## About the continuo realization in Corelli's sonatas

If, in our recording, the violin part of the various Corelli sonatas appears in a new guise, tailored by some of the most famous masters and one Anonymous of the 18th century, the harpsichordist's garb also needed to change. It ranged from a late 17th-century Roman continuo style to one that hinted at the early Classical period.

We have enough examples for this. There is a manuscript with a complete compilation of the op. 5 sonatas by Antonio Tonelli: *Della quint Opera d' Arcangiolo Corelli Basso per Tasto d' Antonio Tonelli*. Jean-Philippe Rameau provides us with a typical French realization for the first movement of Sonata III in C major in his *Dissertation sur les Différentes Méthodes d'Accompagnement* (Paris, 1732). In addition, there are numerous treatises from anonymous Roman continuo schools, handed down in manuscript, to Corelli's pupil Georg Muffat (*Regulæ Concertuum Partituræ* (manuscript, 1699)) and to Francesco Gasparini's pioneering *L' Armonico Pratico al Cimbalo* (Venice, 1708), as well as to Francesco Xaverio Geminiani's diverse treatises: *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (London, 1749) provides us with wonderful examples of *acciaccature* and *mordenti* (i. e. a secondary notes that are not part of the chord but enriches the harmony). The extensive compilation *The Art of Accompaniment* (London, 1756/57), on the other hand, offers pages of realizations in the most beautiful voice leadings ever found.

What distinguishes the Italian (and partly also German and English) basso continuo playing in the first half of the 18th century? The treatises and the resulting alterations show a wide range of playing styles: the full employment of two hands (not only in orchestral music but also in the smallest of instrumentations), playing along with polyphonic openings in the violin part, and rhythmic arpeggios in the right hand, mainly in sequences. More rarely, but again and again, there are imitations of the

bass or violin part in the right hand, which the keyboard player trained in the soloistic basso continuo of the 18th century, the so-called Partimento playing, employed heavily. Ornaments in the realization, as well as in the solo voices themselves (unlike in France) are almost never written down but are essential for the performance of this music.

If we therefore record the handed down ornamented versions of Corelli himself, or of Geminiani, or of Roman or an anonymous master (Manchester manuscript), these embellishments in the violin part can and should also influence the continuo. Corelli very often uses an imitative notation in which the bass voice mimics the exact lines of the violin. When one embellishes the violin part, one is also obliged to imitate this in the bass part, as it is likewise handed down in the playing of duos and trio sonatas. Johann Joachim Quantz explains this phenomenon in detail for two upper voices in his book *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752), while Georg Philipp Telemann provides three beautiful examples as slow movements of his *III Trietti methodichi* (Hamburg, circa 1731). At times, it makes sense to imitate the violin with the right hand much like the second violin of a trio sonata. In these cases, also the task of imitation of the ornaments falls to the right hand.

However, we can read in detail in Carl Philipp Emanuel Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753) on p. 61 that the bass is also to be embellished:

*Since most examples of ornaments are found in the right hand, I don't forbid these embellishments of the left hand at all; I advise everyone to practice all ornaments with both hands because they provide a skill and ease of bringing out other notes. We will see from the following that some embellishments are also more common with the bass. But what is more, one is also obliged to copy all imitations, even the*



*smallest details. So, that the left hand do this with skill, it is necessary that it be practiced in this way, as it would otherwise be better to omit the ornaments which lose their grace as soon as they are badly performed.*

We also find mordents and trills in the bass voice of the lush harpsichord version of Sonata X from the so-called Walsh-Anonymus.

### **About the choice of keyboard instruments and tuning systems**

Thankfully, we had a wide range of different harpsichords from the collections of the Kunstuniversität Graz at our disposal for our recording: one based on a model of Giovanni Battista Giusti by Vit Bébar (an instrument of a type that Corelli would have been very familiar with), one based on a model by Aelpidio Gregori by Martin Pühringer and one based on Christian Zell by Matthias Griewisch.

While in Europe numerous different pitch levels were common, which deviate far from a simple sequence in halftones as we know them today, we decided for the late baroque tuning pitch  $A' = 415$  Hz, which is common today, although a pitch of  $A' = 392$  Hz would have been more likely for the Sonata I and for the harpsichord version of the Sonata X a pitch of  $A' = 405$  Hz.

As temperament, we have chosen a pure  $\frac{1}{4}$ -comma meantone temperament for the Giusti harpsichord and the D major sonata. For the Zell harpsichord we used the Werckmeister III, which was made public in 1691. For the Gregori harpsichord we used the temperament noted by Thomas Young in 1800 (very similar to Francesco Antonio Vallotti's temperament that was made public in 1754).

