

ABSTRACTS

ANDREW HOPKINS

Modellhafte Architektur in Rom zur Zeit Corellis.
Alte Vorbilder, neue Vorlagen, „verhinderte Muster“

In diesem Vortrag wird der Frage nachgegangen, welche Gebäude im Rom der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und darüber hinaus den Status von Vorbildern einnahmen und welche nicht. Hinsichtlich der Gestaltung von Sakralbauten stellten sich zwei Kirchen des 16. Jahrhunderts (St. Peter und Il Gesù) als die bedeutendsten Musterbeispiele sogar bis nach 1650 heraus, während für die Wohnarchitektur der Palazzo Chigi (später Odescalchi) bei SS. Apostoli aus den 1660er Jahren, erbaut von Gianlorenzo Bernini (1598–1680), zum Hauptvorbild für einen neuen Stil adliger, aristokratischer und königlicher Palastbauten der Folgezeit avancieren sollte. Die Gebäude von Francesco Borromini (1599–1667) können als Gegenbeispiele „verhinderter Muster“ dienen, auch wenn sie gelegentlich imitiert wurden.

Exemplary Architecture in Corelli's Rome.
Old Models, New Models, Non-Models

This paper examines which buildings had the status of models in the second half of the 17th century and beyond, and also some that were not. In terms of ecclesiastical design, two 16th century churches, St Peter's and Il Gesù, remained the most important exemplars even after 1650, while for residential architecture the palazzo Chigi (later Odescalchi) at SS Apostoli of the 1660s by Gianlorenzo Bernini (1598–1680) became the principal model for a new style of noble, aristocratic and royal palace thereafter. The buildings by Francesco Borromini (1599–1667) can be considered non-models, although they were occasionally copied.

AGNESE PAVANELLO

Die Entstehung eines Modells.
Rom als Resonanzraum für Corellis Werk

Dieser Beitrag führt Argumente, Belege und Betrachtungen an, die nahelegen, dass Corelli sehr bewusst danach strebte, als kompositorisches Vorbild für seine Musikergeneration zu dienen und dadurch den Weg für eine breite Rezeption seiner Musik zu ebnen. Seine Editionsstrategien, das ihm zuteil gewordene Mäzenatentum, sein Erfolg als Konzertmeister, besonders anlässlich von herausragenden und spektakulären Veranstaltungen (die von deutlich propagandistischem Wert für das päpstliche Rom waren, das sich darum bemühte, als Gastgeber von politischen Veranstaltungen ersten Ranges aufzutreten und

dadurch die Macht des katholischen Glaubens zu stärken) – all dies trug zum Erfolg und zur wohlwollenden Aufnahme von Corellis Musik bei und lädt dazu ein, weitere Nachforschungen über die vielfältigen Faktoren anzustellen, die zum Aufstieg des Corelli'schen Modells beitrugen.

The Development of a Model.

Rome as a Resonance Space for Corelli's Work

This paper offers arguments, evidence and considerations in support of the idea that Corelli very consciously intended to be a compositional model for the musicians of his generation, thereby paving the way for the wide reception of his music. His editorial policies, the patronage he enjoyed, his success as an orchestra leader, especially in high-impact, spectacular events (which were of clear propagandistic value to a papal Rome that sought to host political events of first order and to reassert the force the Catholic faith) – all these contributed to the success and the favorable reception of Corelli's music, and they invite continued reflection on the complex of factors that helped to establish the Corellian model.

ANTONELLA D'OVIDIO

„Komponiert für die Akademie [...] des Kardinal Ottoboni“.

Eine Hinterfragung der Folgen bezüglich des Verhältnisses von Musik und Mäzenatentum in Corellis Op. 4

Obleich die zentrale Rolle wohlbekannt ist, die Kardinal Pietro Ottoboni für das Mäzenatentum der Künste in Rom zukam, wurden die stilistischen Eigenheiten des Ottoboni gewidmeten Op. 4 von Corelli nur selten in Beziehung zu den ästhetischen Ansprüchen gesetzt, die der junge Kardinal einforderte. Zu diesen Aspekten tritt die neu gefundene intellektuelle Rolle und ästhetische Würde hinzu, welche die Triosonate in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einnahm.

Ottobonis Entscheidung, einen Violinisten und Komponisten wie Arcangelo Corelli – der bereits an den Höfen anderer bedeutender Mäzene wie Cristina di Svezia und Benedetto Pamphilij tätig war – nur wenige Monate nach seiner Ernennung zum Vizekanzler der Heiligen Römischen Kirche in seinen Dienst aufzunehmen, kann als Teil einer bewussten Strategie nach kultureller Vorherrschaft gedeutet werden, die der Venezianer Ottoboni verfolgte, um seine soziale Stellung in Rom zu behaupten. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, stellt die Veröffentlichung der Triosonaten Op. 4 von 1694 nicht nur eine Hommage des Komponisten an seinen Mäzen und eine machtvolle Beweihräucherung des Kardinals dar, sondern kann auch als Teil eines Kulturprojekts zur Selbstlegitimation angesehen werden.

„Composed for the Academy [...] of Cardinal Ottoboni“.

Exploring the Implications Behind Music and Patronage in Corelli's op. 4

Although the central role of Cardinal Pietro Ottoboni in the patronage of the arts in Rome is largely well-known, only rarely have the stylistic traits of op. 4 by Corelli – dedicated to Ottoboni – been considered in connection with the aesthetic requirements of the young cardinal and, moreover, with the new-found intellectual role and aesthetic dignity that the trio sonata assumed in the second half of the 17th century.

The decision of Ottoboni to take into his service, just few months after his designation as vice-chancellor of the Holy Roman Church, a violinist and composer such as Arcangelo Corelli – who was already at the court of other important Roman patrons such as Cristina di Svezia and Benedetto Pamphilij – can be viewed as part of a deliberate strategy of cultural hegemony, implemented by the Venetian Ottoboni in order to establish his social rank in Rome. From this perspective, the publication of the trio sonatas op. 4 in 1694 represents not only an homage of the composer to his patron and a powerful celebration of the cardinal, but can be viewed as a part of his cultural project of self-legitimization.

The aim of this paper is to analyse op. 4 from this perspective trying to connect compositional strategies, patronage and the context of production. Recent researches on the relationships between the chamber sonata and its social functions as well as on the connections between patronage and production in 17th-century Roman music, allow us to explain better the formal and stylistic peculiarities of op. 4 and frame it within a specific aesthetic context as that of Ottoboni's court in the last decade of 17th century.

ALBERTO SANNA

Meisterhaft im Kontrapunkt, harmonisch gewandt

Corellis Sonaten und der Kompositionsvorgang im späten 17. Jahrhundert

Dieser Beitrag liefert ein Beispiel für die Analyse einer Komposition Corellis nach ästhetischen Gesichtspunkten, indem er eine flexible Sichtweise auf Kompositionsvorgänge im späten 17. Jahrhundert offenlegt, die sich auf zeitgenössischen Vorstellungen von Harmonie, Kontrapunkt, handwerkliches Geschick und Kunstfertigkeit stützt. Indem der Schwerpunkt von Analysenormen der Theoretiker des 20. Jahrhunderts zu den grammatikalischen Standards ihrer Kollegen aus dem späten 17. Jahrhundert verschoben wird, liefert der Beitrag Argumente zugunsten der Reichhaltigkeit von Corellis musikalischer Eloquenz entgegen der herkömmlichen Geschichtsschreibung, gemäß der sich in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Italien ein „allgemeiner Usus“ für musikalische Kompositionen durchgesetzt habe.

Contrapuntally Crafted, Harmonically Eloquent.
Corelli's Sonatas and the Compositional Process in the Late 17th Century

This article provides an example of an aesthetically oriented analysis of a Corelli composition as much as it presents a flexible view of the compositional process in the late 17th century informed by contemporary notions of harmony, counterpoint, craftsmanship and artistry. By shifting the emphasis from the analytical agenda of 20th-century theorists to the grammatical standards set by their late 17th-century counterparts, the article makes a case for the richness of Corelli's musical eloquence over the historiographical tradition that locates the establishment of a 'Common-Practice' of musical composition in Italy in the early decades of the 18th century.

JOHANNES MENKE

Was hat Corelli in der None gefunden?

Noch 1739 war Corelli für Johann Mattheson ein Vorbild, dessen Werke er, „ihres Alters ungeachtet, zum trefflichen Muster angepriesen haben will.“ (*Vollkommener Capellmeister*, Hamburg 1739, 91). Wenn Mattheson im Kapitel über Dissonanzen die None behandelt, kommt er wiederum auf Corelli zu sprechen und schreibt, dieser hätte in der None etwas gesucht und gefunden, welches weder vor ihm noch nach ihm „keiner gethan hat; er sey auch wer er wolle.“ (326) Mattheson führt leider nicht aus, worin das Einzigartige und zugleich Vorbildliche in Corellis Umgang mit der None genau besteht. Der vorliegende Text versucht dieser Frage nachgehen, sowohl in Hinblick auf Corellis Schaffen als auch unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Kompositionspraxis und -lehre. Obwohl sie nur auf ein Detail – die None – fokussiert ist, kann diese Perspektive gleichwohl Erkenntnisse in Bezug auf Corellis Personalstil ermöglichen: Sie kann aufzeigen, inwiefern einerseits bestimmte emphatische Momente seiner Musik auf einem gezielten Einsatz der None beruhen und diese andererseits als ganz typischer Baustein und syntaktisches Element seines Idioms dient.

What did Corelli Find in the Ninth?

For Johann Mattheson, Corelli, whose works he „wants to have praised as a splendid model, irrespective of their age“ (*Vollkommener Capellmeister*, Hamburg 1739, 91) was still a paragon in 1739. When Mattheson discussed the ninth in the chapter on dissonances, he again came to speak about Corelli, writing that Corelli had sought and found something in the ninth that neither before nor after him „anybody had done; whoever he might be“ (326). Unfortunately, Mattheson did not explain exactly what was so unique and at the same time exemplary in Corelli's handling of the ninth. The present text attempts to explore this question both in view of Corelli's works and in consideration of the contemporary practice and teaching of composition. Although it is focused

only on a detail – the ninth – this perspective can nevertheless yield insights regarding Corelli's personal style: it can show, on the one hand, in what way certain emphatic moments of his music are based on a specific use of the ninth and, on the other hand, how it serves as a characteristic component and syntactical element of his idiom.

NICOLA CUMER

„Se il divin Corelli imparerai“.

Didaktische Anregungen zum Partimento-Studium

Corellis Kompositionen stellen seit ihrer Entstehungszeit musikdidaktische Modelle dar. Dass sich dies nicht auf den Bereich der Violine beschränkt, zeigen zahllose Instrumental- und Vokalbearbeitungen mit pädagogischen Zielen: von denjenigen des Corelli-Schülers Antonio Tonelli bis zu den Klaviertranskriptionen Muzio Clementis zur Schulung von Technik und musikalischem Geschmack junger Pianisten.

In diesem Beitrag wird ein konkreter Aspekt von Corellis Kompositionstechnik anhand der von ihm am häufigsten verwendeten Satzmodelle untersucht. Im dreistimmigen Satz werden diese im Sinne von Regeln katalogisiert und systematisch am Cembalo vorgeführt, zuerst in einfacher Form, danach mit Diminutionen, im Rahmen eines klar umrissenen harmonischen Ablaufs. In einem zweiten Teil wird an ausgewählten Sätzen aus Op. 2, Op. 4 und Op. 6 aufgezeigt, wie solchen Modellen eine entscheidende Rolle für die formale Balance der Kompositionen zukommt.

Hierbei wird ein didaktisches Vorgehen skizziert, das mittels der praktischen Beschäftigung mit den Modellen sowie der Analyse ihrer Verwendung in Corellis Werk auf folgende zwei Hauptziele ausgerichtet ist: 1) ein besseres Verständnis seiner Werke sowie ein vertieftes Bewusstsein für seine kontrapunktische und formale Meisterschaft; und 2) den CembalistInnen/OrganistInnen für die Improvisation nützliche Hilfsmittel zur Ausarbeitung eigener Partimenti an die Hand geben.

„Se il divin Corelli imparerai“.

Didactic Suggestions for the Study of Partimento

Corelli's compositions have been music-didactic models since the time of their creation. That this is not limited to the area of the violin is shown by numerous instrumental and vocal arrangements with pedagogical goals: from those by the Corelli-pupil Antonio Tonelli to the piano transcriptions by Muzio Clementi for training the technique and musical taste of young pianists. In this article, a specific aspect of Corelli's compositional technique will be examined on the basis of his most frequently employed formal models. In three-part style, they will be catalogued in terms of rules and systematically demonstrated on the harpsichord, first in simple form, then with diminutions within the framework of a clear-cut harmonic progression. In a second part, it will be

shown, on the basis of selected movements from op. 2, op. 4, and op. 6, how such models play a decisive role for the formal balance of the composition.

Outlined here will be a didactical approach that, by means of practical occupation with the models as well as the analysis of their use in Corelli's works, concentrates on two main objectives: 1) a better understanding of his works and a deeper awareness of his contrapuntal and formal mastery, and 2) to provide harpsichordists/organists useful aids for the preparation of their own partimenti for improvisation.

ALEXANDRA NIGITO

„... in numero di centocinquanta“.
Das Orchester im Zeitalter Corellis

Die Forschung in Archiven ist unerlässlich, um ein Verständnis für die römische Orchesterpraxis während Corellis Schaffenszeit zu entwickeln. Allerdings können derartige Dokumente schnell irreführend sein, da sie häufig nur unvollständige Angaben bieten. Dies wird nachfolgend anhand einer Analyse von Musiker-Listen für liturgische Musik an der römischen Kirche S. Agnese in Agone veranschaulicht. So zielt der vorliegende Beitrag darauf ab, die Informationen von Archiv- und Notenquellen zu verknüpfen, so dass die Hinweise aus Gehaltslisten und Belegen, Partituren und Einzelstimmen zusammengetragen werden, um gemeinsam eine möglichst fundierte Aussage für die damalige Aufführungspraxis bieten zu können. Unter den untersuchten Werken befinden sich Oratorien wie Scarlattis *La Maddalena* (1685) und Luliers *Beatrice d'Este* (1689), Pasquinis *Serenata Applauso musicale* (1687) sowie Lancianis ‚Dramma pastorale‘ *Amore e gratitudine* (1690).

„... in numero di centocinquanta“.
The Orchestra in the Age of Corelli

Archival research is essential to the comprehension of orchestral practice in Rome in the age of Corelli. Documents can nonetheless be misleading because they often provide incomplete information. The problem is examined here through an analysis of musicians' lists for liturgical music in S. Agnese in Agone in Rome. The present article aims to link archival and music sources, so that payrolls and receipts, score and parts integrate each other to form a whole, thus providing as much information as possible about performance practice. Among the works discussed here are oratorios such as Scarlatti's *La Maddalena* (1685) and Lulier's *Beatrice d'Este* (1689), Pasquini's serenata *Applauso musicale* (1687) and Lanciani's *dramma pastorale Amore e gratitudine* (1690).

NEAL ZASLAW

„Kräuselndes Zierrat“ und „Ungeziefer“.
Probleme mit den Verzierungen in Corellis Op. 5

Christopher Hogwood veröffentlichte 2013 ein Korpus überlieferter Verzierungen für Corellis legendäre Violinsonaten, so wie sie von Violinisten zwischen 1710 und der Mitte des 18. Jahrhunderts niedergeschrieben wurden (Bärenreiter). Im Zuge der allgemeinen Verfügbarkeit dieser Verzierungen drängen sich eine Reihe von Fragen auf: Warum wurden sie überhaupt niedergeschrieben, wie steht es um ihr Verhältnis zur Praxis Corellis und seiner Zeitgenossen und was könnten wir – als Aufführende und Forscher – mit ihnen im 21. Jahrhundert anfangen (oder was sollten wir gegebenenfalls vermeiden)? Ich präsentiere meine Gedanken dazu über zwei Gegensatzpaare: Engel und Teufel (vergleichbar mit Roger Norths Zweiteilung im Titel meines Beitrags), sowie Profis und Amateure. Dieser Beitrag stellt den Versuch dar, den Faden dort wieder aufzunehmen, wo ich ihn 1996 im Artikel „Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, Op. 5“ (*Early Music*, 24/1 [1996], 95–116) enden ließ.

„Curling Graces“ and „Vermin“.
Problems with the Ornaments for Corelli’s op. 5

In 2013 Christopher Hogwood published a corpus of surviving ornaments for Corelli’s iconic violin sonatas as notated by violinists between 1710 and the mid-18th century (Bärenreiter). With these ornaments widely available, the need increases for answers to questions about why they were written down, what their relationship to Corelli’s and his contemporaries’ practices may have been, and what we – as performers and scholars – could do (or perhaps should avoid doing) with them in the 21st century. I present my take on some binary oppositions: Angels and Devils (as in Roger North’s dichotomy in my title) and Professors and Amateurs. I also evaluate several documents not included in the new edition. This article represents an attempt to pick up where I left off in 1996 in „Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, Op. 5“ (*Early Music*, 24/1 [1996], 95–116).

GREGORY BARNETT

Zur Dekonstruktion der Bassvioline bei Corelli

Über die letzten Jahrzehnte hinweg hat die Erforschung des Bassinstruments der barocken Violinenfamilie unsere Sichtweise substantiell verschoben, nicht nur in Bezug auf Terminologie und physische Eigenschaften des Instruments sondern auch im Hinblick auf die Spieltechnik. In diesem Beitrag werden die zwar verstreut überlieferten, aber bekannten Daten, sowie neue Erkenntnisse zusammengetragen, um die Formen der Bassviolinen zu beschreiben, die Corelli vertraut gewesen sein müssen, und beides mit Spieltechniken kombiniert, die seinen Basslinien am ehesten entgegenkommen.

Der Beitrag beginnt mit einem Beleg, der Corelli mit dem Violoncello da spalla in Verbindung bringt: eine Skizze des Violinisten Giovanni Pistocchi aus Bologna, die Corelli und andere Musiker darstellt. Diese kleinste Form der Bassvioline und ihre Spieltechnik waren obendrein in Rom bekannt, wie ein Aquarell von Pierre Paul Sevin bezeugt, das ein Konzerts im Rom des späten 17. Jahrhunderts zeigt, so dass dieses Instrument als Möglichkeit für die Aufführung von Corellis Musik in Betracht gezogen werden muss. Hinzu kommt, dass Corellis Verwendung des Begriffs ‚Violone‘ wahrscheinlich generisch zu verstehen ist, wie Stefano LaVia und Stephen Bonta dargelegt haben, und nicht von ihm eingesetzt wurde, um die ältere und größere Form der Bassvioline zu bezeichnen.

Das muss nicht heißen, dass das Violoncello da spalla Corellis Idealbesetzung darstellte. Eine Analyse von Corellis Basslinien legt ein differenzierteres Bild nahe. Seine Sonaten Op. 1–4 weisen im Wesentlichen eine Mittellage mit beschränktem Ambitus, jedoch mit häufigen Sprüngen über mehrere Saiten hinweg auf, die eher für eine da gamba-, als für eine da spalla-Spielhaltung sprechen würden. In den Sonaten des Op. 5 wird dieser Tonraum spürbar erweitert (bis zum b') und um rasante Bariolage- und Arpeggio-Figuren ergänzt, während die Concertos des Op. 6 unmissverständlich auf akkordisches Spiel zur Umsetzung des Basso continuo hinweisen. Somit belegt Corellis Œuvre als Ganzes eine sich entwickelnde Spieltechnik und verbunden damit ein Instrument im Übergang.

Deconstructing Corelli's Bass Violin

Over the past several decades, scholarship on Baroque-era basses of the violin family has substantially altered our perspective of not only the terminology and physical attributes of bass violins, but also the playing techniques used on them. This article gathers known, if dispersed, information together with new findings to describe the forms of bass violin that Corelli would have known and the playing techniques best suited to his bass lines.

This article begins with evidence – a Bolognese sketch of Corelli and other musicians by the violinist Giovanni Pistocchi – that links Corelli to the violoncello da spalla. This smallest form of bass violin and its playing technique, moreover, were known in Rome, as attested by Pierre Paul Sevin's watercolor depiction of a late-Seicento Roman concert, so that it must be considered an option for the performance of Corelli's music. Meanwhile, as argued by Stefano LaVia and Stephen Bonta, Corelli's use of the term ‚violone‘ was likely generic and not meant to specify the older and larger form of bass violin.

But this is not to argue that the violoncello da spalla was Corelli's ideal. Instead, a study of Corellian bass lines suggests a more nuanced picture. His sonatas, op. 1–4, employ a limited and mostly middle range, but with frequent skips across strings that would favor a gamba-style playing position rather than spalla. The op. 5 solo sonatas notably extend that range (to b' -flat) and add rapid-fire bariolage and arpeggiation figures, while the op. 6 concertos point unambiguously to chord-playing for continuo realization, so that

Corelli's œuvre as a whole documents evolving playing technique and with it, an instrument in transition.

GUIDO OLIVIERI

Stilistische Einflüsse von Arcangelo Corellis Musik auf das Repertoire der Neapolitanischen Violinsonate

Im Mai 1702 kam Arcangelo Corelli in Neapel an, um während der aufwändigen Feierlichkeiten anlässlich des Besuchs des neuen Herrschers Philipp V. aus dem Hause Bourbon in der Stadt aufzutreten. Die Veranstaltung stellte einen direkten Kontakt zwischen dem „besten Violinisten Europas“ und den neapolitanischen Musikern her. Abgesehen von den wohlbekannten Anekdoten über seinen Besuch und dessen politische Implikationen haben Forscher den Auswirkungen, welche die Musik Corellis auf die neapolitanische Tradition der Sonate hatte, bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Bedeutung dieses Zusammentreffens wird durch die Verbreitung von Handschriften bezeugt, die Corellis Musik beinhalten und bis heute im Konservatorium von Neapel erhalten sind – darunter die wertvolle Kopie des Concerto a quattro, per due violini, violetta e basso, das die ausdrückliche Notiz enthält: „nicht für den Druck vorgesehen“.

In der vorliegenden Untersuchung wird Corellis Musik mit Sonaten aus der Feder neapolitanischer Komponisten verglichen mit der Absicht, Einflüsse des Corelli'schen Modells und Widerstände dagegen offenzulegen und hervorzuheben. Durch die Analyse des neapolitanischen Sonatenrepertoires, darunter Werke von Marchitelli und Giovanni Antonio Avitrano, erweist sich die Musik Corellis als unausweichliche Referenz, gleich ob sie zugunsten von Lokalkolorit sowie einer traditionelleren Sprache und Struktur zurückgewiesen oder als ein effektives Instrument zur Förderung einer internationalen Karriere mit offenen Armen empfangen wurde, wie im Fall von Michele Mascitti. In diesem Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, zwischen lokaler Tradition und äußeren Einflüssen, kommt die Bedeutung von Corellis Werk für die Entwicklung der Sonate im Neapel an der Schwelle zum 18. Jahrhundert zum Vorschein.

Stylistic Influences of Arcangelo Corelli's Music on the Neapolitan Violin Sonata Repertory

In May 1702 Arcangelo Corelli arrived in Naples to perform during the lavish celebrations for the visit of the new monarch Philip V of Bourbon to the city. The event established a direct contact between the „best violinist in Europe“ and the Neapolitan musicians. Beyond the well-known anecdotic account of this visit and its political implications, scholars have devoted little attention to the impact that the music of Corelli had on the Neapolitan sonata tradition. The significance of this encounter is attested by the circulation of manuscripts that included Corelli's music and are still preserved in the Conservatorio of

Naples, such as the precious copy of the *Concerto a quattro, per due violini, violetta e basso*, explicitly indicated as „not destined to the print“.

This study compares Corelli's music with sonatas written by Neapolitan composers with the aim of revealing and underlining influence and resistance to Corelli's model. Through the analysis of the repertory of Neapolitan sonatas, such as those by Pietro Marchitelli and Giovanni Antonio Avitrano, Corelli's music emerges as an inescapable point of reference, whether refused in favor of more local flavor and traditional language and structures, or fully embraced as an effective instrument toward the advancement of international careers, as in the case of Michele Mascitti. In this tension between old and new, between local tradition and external influence, emerges the importance of Corelli's works for the development of the sonata in Naples at the turn of the 18th century.

CHRISTOPH RIEDO

Vom Süden in den Norden und vom Zentrum in die Peripherie.
Corelli-Rezeption in der Schweiz des 18. Jahrhunderts

Die vertraglichen Vereinbarungen zu Corellis Op. 6 zwischen dem Komponisten und Estienne Roger offenbaren in erster Linie, dass ersterer ein geschickter Geschäftsmann war. Da bislang keine weiteren Dokumente ans Licht gekommen sind, die Einblicke in Corellis Veröffentlichungsstrategien bieten könnten, vermögen wir nur auf indirektem Weg mehr über sie in Erfahrung zu bringen. Indem wir die früheren Käufer, Besitzer und Interpreten seiner Musik zurückverfolgen, sind wir in der Lage, Corellis Zielpublikum näher zu definieren. Die Corelli-Rezeption in der Schweiz verdient dabei eine eigenständige Untersuchung: Aus der kulturellen und konfessionellen Vielfalt des Landes ging eine Vielzahl verschiedener Milieus hervor, in denen Corellis Musik rezipiert wurden, wie z. B. der Englische Zirkel in Genf.

From South to North and from the Centre out:
Corelli's Reception in 18th-Century Switzerland

The contractual agreements about Corelli's op. 6 between the composer and Estienne Roger reveal above all that the former was a clever businessman. Because there are, as yet, no other documents known which could give insight into Corelli's publication strategies, we must pursue an indirect path in order to approach these issues. Tracing the former buyers, owners, and interpreters of his music allows us to identify somewhat more precisely the audience that Corelli was consciously targeting. Corelli's reception in Switzerland deserves an inquiry of its own: because of the cultural and denominational diversity of the country, a variety of different milieus emerge in which Corelli's music was received, such as the English circle in Geneva.

CLIVE BROWN

Corelli-Aufführungen im 19. Jahrhundert

Obwohl viele Werke Corellis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und gar bis ins 19. Jahrhundert im Druck blieben, hatte seine Musik längst ihren Platz im regulären Konzertrepertoire räumen müssen. Nur in wenigen Ausnahmefällen wurde sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts öffentlich aufgeführt. Eine Ausnahme war England, wo eine durchgehende Tradition von Veröffentlichung und Aufführung bis in die Jahrhundertmitte anhielt, die besonders durch die Auftritte des Cellisten Robert Lindley mit dem Kontrabassvirtuosen Domenico Dragonetti am Leben gehalten wurde und die in der Regel mit „lauten Zugaberufen“ (The Musical Library 1836) einhergingen.

Die Zunahme am Interesse für ältere Repertoires Anfang des Jahrhunderts, das von solchen Musikern wie Baillot und Fétis in Paris und Felix Mendelssohn, Ignaz Moscheles sowie Ferdinand David in Leipzig geschürt wurde, führte zur Veröffentlichung von Spieleditionen ausgewählter Stücke Corellis in Anthologien von Violinenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, die von Edouard Deldevez, Delphin Alard und Hubert Léonard in der frankophonen Welt, von Ferdinand David und Friedrich Hermann im deutschen Sprachraum und von Henry Holmes in England herausgegeben wurden. Unter dem Einfluss dieser Ausgaben, die oft stark arrangiert waren, um sie dem Publikumsgeschmack dieser Zeit anzupassen, gelangten einzelne Werke in die Konzertrepertoires angesehener Interpreten, darunter Wilma Norman-Neruda sowie die Herausgeber. Beflügelt von einem gegen Ende des Jahrhunderts allgemein aufkeimenden Interesse von Forschern, professionellen Musikern und Amateuren an älteren Repertoires, wurden neue Ausgaben der gesammelten Werke Corellis herausgegeben, die von der Edition Joseph Joachims und Friedrich Chrysanders, die einen unausgezierten Notentext präsentierte, bis zu den praktischen Ausgaben von Arnold Dolmetsch und Gustav Jensen reichten.

Performing Corelli in the 19th Century

Although editions of many of Corelli's works continued being printed during the second half of the 18th century and into the early 19th, his music had long ceased to feature in the mainstream concert repertoire. Only in a few exceptional circumstances was it performed publicly during the first half of the 19th century, except in England where a continuous tradition of publication and performance continued throughout the first half of the century, inspired particularly by the performances of the cellist Robert Lindley with the double bass virtuoso Domenico Dragonetti, which were typically greeted with „a loud encore“ (The Musical Library 1836).

The growth of interest in earlier repertoire in the middle years of the century, promoted by musicians such as Baillot and Fétis in Paris, Felix Mendelssohn, Ignaz Moscheles, and Ferdinand David in Leipzig, led to the publication, of practical editions of selected pieces by Corelli in anthologies of 17th- and 18th-century violin music edited by Edouard Deldevez, Delphin Alard and Hubert

Léonard in the Francophone world, Ferdinand David, and Friedrich Hermann in German-speaking lands, and Henry Holmes in England. Under the influence of these editions, which were often heavily arranged to adapt them to public taste, a few works entered the concert repertoires of distinguished performers such as Wilma Norman-Neruda, as well as those of the editors. Towards the end of the century, prompted by a more general revival of interest in older repertoire among scholars, professional musicians, and amateurs, new editions of collected works by Corelli were published, ranging from the textually unembellished edition by Joseph Joachim and Friedrich Chrysander to the practical editions of Arnold Dolmetsch and Gustav Jensen.

Übersetzungen: Marc Lewon, Howard Weiner und Florian Henri Besthorn