



# Mr. Corelli in London

*'Arcangelo Corelli's Opus 5 in the orchestral edition  
by Francesco Xaverio Geminiani (1687–1762)  
and ornamented versions of severall Eminent Masters\*\**

	<b>Concerto per flauto no.10</b> in F major / <i>Fa majeur</i> / F-dur	<b>13'46</b>
1	Preludio. Largo	2'52
2	Allemanda. Allegro	1'56
3	Sarabanda. Largo	3'13
4	Giga. Allegro	2'08
5	Gavotta. Allegro	3'37
	<b>Concerto per flauto no.8</b> in E minor / <i>mi mineur</i> / e-moll	<b>13'33</b>
6	Preludio. Largo	5'10
7	Allemanda. Allegro	1'57
8	Sarabanda. Largo	4'19
9	Giga. Allegro	2'07
	<b>The Favorite Gigg in Corelli's 5.th Solo</b> in G minor / <i>sol mineur</i> / g-moll	
10	Giga. Allegro with Divisions by Sig.rs Cateni & Valentini	<b>2'36</b>
	<b>Concerto grosso after Corelli's 'La Follia'</b> in D minor / <i>ré mineur</i> / d-moll	
11	Theme & 25 Variations upon the Sarabanda	<b>11'14</b>

\* See sources, page 39

	<b>Concerto per flauto no.4</b> in F major / <i>Fa majeur</i> / F-dur	<b>10'14</b>
12	Adagio	2'22
13	Allegro	2'12
14	Vivace	1'02
15	Adagio	2'49
16	Allegro	1'49
	<b>Concerto per flauto no.7</b> in D minor / <i>ré mineur</i> / d-moll	<b>8'46</b>
17	Preludio. Vivace	1'49
18	Corrente. Allegro	3'03
19	Sarabanda. Largo	1'56
20	Giga. Allegro	1'58
	<b>Ground upon the Sarabanda theme of the 7.th Sonata</b>	
21	Sarabanda. Largo	<b>10'10</b>

## Maurice Steger, recorder

*Fifth flute (Soprano recorder in c") by Ernst Meyer, after Thomas Stanesby (Concerto 7 & 10)  
Voice flute (Tenor recorder in d') by Ernst Meyer, after Peter Bressan (Concerto 8)  
Fourth flute (Soprano recorder in b-flat") by Ralf Ehlert, after Peter Bressan (Gigg)  
Common flute (Alto recorder in f') by Ernst Meyer, after Jacob Denner (Concerto 4 & Ground)*

*The English Concert  
Laurence Cummings*



## THE ENGLISH CONCERT

		<i>Instrument Makers</i>
<i>Violin 1</i>	Nadja Zwiener Miles Golding Graham Cracknell David Wish	<i>Anonymous Viennese, second half of 18th Century</i> <i>Antonio Mariani, c.1660</i> <i>Joseph Gagliano, c.1760</i> <i>Leopold Widhalm, c.1780</i>
<i>Violin 2</i>	Walter Reiter Huw Daniel Kristin Deeken Louella Alatiit	<i>Mathias Klotz, Mittenwald, 1727</i> <i>Anonymous Dutch c.1700</i> <i>Tilman Muthesius, Potsdam, 2006 after Jacob Stainer</i> <i>Timothy Johnson, Hewitt (USA), 2006, after A. Stradivari</i>
<i>Viola</i>	Alfonso Leal del Ojo Peter Collyer	<i>Anonymous German, mid 18th Century</i> <i>Joseph Hill, London, c.1775</i>
<i>Violoncello</i>	Sarah McMahon Timothy Kraemer	<i>Thomas Smith, England, c.1740</i> <i>Barak Norman, St Paul's Alley, 1704</i>
<i>Double-bass</i>	Peter McCarthy	<i>Leopold Widhalm, Nuremberg, 1720</i>
<i>Bassoon</i>	Alberto Grazi	<i>P. de Konigh, 1999, after J.H.Eichentopf,</i> <i>first half of 18th Century</i>
<i>Archlute &amp; Baroque guitar</i>	William Carter	<i>Archlute by Klaus Jacobsen, 1998</i> <i>Baroque guitar by Martin Haycock, 1991, after Sellas</i>
<i>Organ</i>	Naoki Kitaya	<i>Robin Jennings chamber organ</i> <i>supplied by Malcolm Greenhalgh</i>
<i>Harpsichord &amp; Direction</i>	Laurence Cummings	<i>Ian Tucker Rucker-Hemsch harpsichord</i> <i>supplied by Edmund Pickering</i>
		<i>Pitch: A = 416 Hz</i> <i>Temperament: Young</i> <i>Tuning by Claire Hammett and Edmund Pickering</i>

## 'But Corelli's the man after all'

### *Professionals and Amateurs in the Cult of Corelli*

Any eighteenth-century English gentleman wishing to signal his impeccable taste in music would often do so by referring to the works of Corelli, whose *œuvre* was considered to be beyond reproach in matters of style and construction. The vogue for Corelli in England and Scotland appears to have begun to flourish around 1700, when the first prints of op.5 began to circulate, brought out to England by the recorder-playing violinists John Banister II and Robert King. Soon Corelli was being played all over the country. Roger North wrote in 1710 that 'It [is] wonderfull to observe what a scratching of Corelli there is every where – nothing will relish but Corelli.' So fundamental were his works in performance and pedagogy that North remarked that they 'are to the musitiens like the *bread of life*'. Composition treatises and harpsichord manuals alike treated Corelli's works as exemplars to be imitated, as both models for counterpoint and lessons for practice. His music was 'sublime', 'transcendent', 'pure', and 'serious'. Furthermore, it was tempered by 'simplicity', 'grandeur', and 'solemnity'. Hawkins in 1776 said that 'men remembered, and would refer to passages [of Corelli], as to a classical author'. No praise was too much for him, with North declaring that 'if music can be immortal, Corelli's consorts will be so'. From the very beginning, the main consumers of Corelli's music were the many amateur musical societies based in large cities such as London, Dublin, Norwich, and Edinburgh, as well as those in towns like Bath, Leeds, Manchester, Hull, Liverpool, and Bristol. These societies, or clubs, as they were often termed, were largely homosocial affairs in which gentlemen could try their hand at 'fiddling' and 'piping', the whole event enlivened by food, alcohol, and tobacco. Membership was by subscription and we occasionally find that ladies were admitted as listeners to the instrumental concerts. Women would have apprehended Corelli's works only through playing transcriptions in their harpsichord manuals or as listeners.

The instrumental concerts and rehearsals of these societies were often depicted in prints and drawings and appear infinitely more decorous than the all-male drinking binges that characterised the singing of bawdy catches and glees, which took place later in the evening. All in all, they were informal events constituted more for fraternising than for music-making. One or two public concerts a year would take place under the auspices of a hired professional. Corelli was their most favoured composer. Between 1725 and 1750, over fifty clubs subscribed to Corelli reprints and publications. Corelli was literally written into their founding constitutions. In Aberdeen in 1748 a resolution was made that each evening be 'divided into three Acts, in each of which some of Corelli's Musick shall be performed'.

Minute-books of musical clubs record continual frustrations associated with the varying degrees of musical prowess, punctuality and commitment encountered amongst its members. Consequently, many musical clubs imported Italian professionals in order to flesh out the concerts and stimulate the rehearsals. Roger North noted the facility with which Corelli 'hath condescended to compose consorts fitted to the capacitys of the minor performers'. In the *concerti grossi*, the solo parts could be taken by the better amateur performers or hired professionals. For the ripienists, the occasional mistake or wrong entry would not have mattered, particularly when the wine began to flow.

In Edinburgh, for example, many of the professionals involved in musical clubs were Italian virtuosi imported directly from the Continent. The Italians listed among them include 'Mr. Passerini', 'Mr. Pollani' and 'Mr. Rochetti'. An advertisement for a musical society concert in the *Nottingham Weekly Courant* in 1715 promised an imported professional: 'a very good Consort of Instrumental Musick: With several of Corelli's, Vivaldi's, and Albinoni's Concerto's: And one of Corelli's Solo's by an extraordinary Hand.'

Musical societies in larger cities like London, of course, had much higher standards of musical excellence and included the Academy of Ancient Music and the Apollo Society Concerts as well as orchestras attached to the Masonic lodges. The high-ranking civil servant who led the Academy in the 1720s, Henry Needler, was known as a particularly fine performer and a great lover of Corelli.

Arrangements, embellishments and variations of Corelli's works abounded. Geminiani was inducted into the Masonic lodge *Philo-Musicae et Architecturae Societas* and made 'Solo Director and perpetual Dictator of all Musical Performances' precisely in order 'that the First Six Solo's [op.5] of Corelli be made into Concerti Grossi' for their musical society. Anonymous arrangements for treble recorder and basso continuo of the last five sonatas of op.5 and variations of *La Follia*, originally written for violin, were published by Walsh & Hare in 1702. Along with Geminiani, Giovanni Platti in Würzburg and Obadiah Shuttleworth in London (whose arrangements were also published by Hare) additionally made arrangements of op.5 as concertos. With such a plethora of formats in wide circulation, it is easy to conceive of circumstances in which hired professionals such as Castrucci, Cervetto, Giardini, Besozzi or Barsanti could have performed their own versions of Opus 5 either as solo sonatas (as is documented for Gasparo Visconti, who performed them in theatre entertainments) or in a concerto format, as is the case in the present recording, where a virtuoso performs the solos of op.5 to the accompaniments of existing instrumental arrangements.

For professional players, the very 'simplicity' of Corelli's music that was often lauded by commentators instead signalled the opportunity to display their virtuosic talents. In 1730, the violinist Castrucci played a 'Solo, in which he will perform 24 notes with one Bow' and then two concertos 'of his Master the famous Corelli', who taught him. It seems impossible to imagine that Castrucci did not grace his Corelli in a manner comparable to his difficult solo; indeed, surviving embellishments of Corelli attributed to Castrucci demonstrate a similarly impressive technical filigree. Contemporary journalists warned amateurs not to embellish; such a skill was best left to professionals.

For male amateurs, Corelli's music offered them the balm of classical grace; performed simply and without embellishments, they were seen as models of excellence that constituted a pleasant evening's pastime. As far away as India, Corelli's praises were sung by Englishmen who, like their contemporaries in London, recognised in him the transcendence of the ancient poets. 'But Corelli's the man after all', writes a gentleman to a musical Englishwoman in Calcutta, 'Handel and Corelli – to a Man of my great Ignorance these two great Musicians when compared to all others appear to me as far superior as Homer and Virgil do to all other Poets.'

ERIN HELYARD

## From violin sonata to solo concerto by way of the concerto grosso

### The London Handel clan

London in the 1720s and 1730s saw the blossoming of a diverse and colourful musical landscape that was strongly influenced by George Frideric Handel. The celebrated master from Halle and director of the Royal Academy of Music acted like a magnet for foreign musicians keen to play in his orchestra at the King's Theatre in the Haymarket. Italians, above all, flocked to the English capital. Alongside opera, concert life was in an equally flourishing condition: there was enthusiastic music-making during intervals at the theatre, in taverns, and in associations. Most of these musicians combined the roles of virtuoso, composer, and teacher. They brought their own works with them and also created new ones, tailored as far as possible to the tastes of the English public. In 1714 Francesco Geminiani and Francesco Barsanti arrived in London, followed a year later by the violinist Pietro Castrucci, and subsequently by Matthew Dubourg, Charles Dieupart, the English harpsichord virtuoso William Babell, and the recorder players John Loeillet from Belgium and James (Jacques) Paisible from Paris. However, the real star throughout the British Isles was the almost fifty-year-old music of the Italian composer Arcangelo Corelli. He himself had never trodden English soil, yet his works attained there the very highest degree of fame and honour. The musicians of the Handel clan quickly realised that variations on themes by the Roman composer enjoyed far greater success than their own works. And soon they all had variations and *passaggi* on Corellian themes in their baggage, based chiefly on his Violin Sonatas op.5.

### Inspired by Corelli

Thus a whole host of virtuoso arrangements of these twelve sonatas of Corelli were produced over the next few years. The second part of the collection above all, the secular *sonate da camera* (chamber sonatas) with their sequences of dance movements, was perfectly attuned to public taste. These works, originally conceived by Corelli as solo sonatas for violin and continuo, were

arranged for the most diverse formations or as pieces for solo recorder or harpsichord. Gradually solo performance fell out of favour, to be replaced by the many fashionable consorts, and it is not surprising that Francesco Geminiani's Corelli arrangements became a hit. His 'new' Concerti grossi after Corelli's op.5 garnered plaudits; they were subscribed to by many societies and orchestras for years to come, and played with great success all over England. Soon Geminiani's concertos in their turn became orchestral templates for the extravagant virtuosos, who promptly added a solo part in their own versions.

### In a new guise

For this project I studied the numerous exciting English manuscripts of these composing virtuosos and made a selection from them which illustrates the stylistic features of performances in and on the fringes of the Handel clan during these years. Music that in Corelli's original was so clear, straightforward and easy to understand has been so transformed in these arrangements that they have become one of the richest sources for English Baroque virtuosity.

The Manchester manuscript is a wonderful example of the unique art of slipping fashionable trends and personal style into existing music and thereby creating something new. Eccentric decorations of astonishing rhythmic variety, added chromaticisms, and embellishments of the fast passages with highly virtuosic chains of trills and stunt-like arpeggios demand the well-nigh impossible of the soloist. Looking at the manuscript I wonder if its likely author, Pietro Castrucci, could really have played all the written notes. Or were these primarily compositional exercises? At what tempo are these heavily decorated versions likely to have been played? Here the differences between manuscript and printed edition become clear. In the former we encounter the personal, spontaneous ideas of a musician working for himself or for another soloist; we immediately recognise personal preferences and current fashions. In the printed music, on the other hand, only the simpler variants are published, in order to appeal to the widest possible audience. Moreover, less account is taken of current vogues, since the partbooks and scores had to retain their usefulness years later.

In Concerto no.7 I opt for what was originally an Italian practice, that of performing the embellishments with a small recorder sounding in the four-foot register: the orchestra begins with Geminiani's string version, followed by the repeat with all marked decorations, played

on a 'fifth flute'. This instrument, a descant recorder, is also specifically called for in other Corelli prints by Walsh, and was used nowhere else as frequently as in England. From the same collection we have recorded the eighth concerto, in this case with the 'voice flute', an eight-foot instrument, which takes over the top part containing the variations by Pietro Castrucci, without string doubling. The melancholy mood of the work is given particularly touching expression in this formation.

Concerto no.4 is the most conservative in our collection. It is built on the form of the *sonata da chiesa* (church sonata), in which outlandish melodic ornaments like those in the Manchester manuscript would scarcely be appropriate and would not correspond to the serious framework of this church music. I chose the simplest version, the one closest in style to the Corelli's Italian original. It was made by the German Kapellmeister Christoph(er) Pe(t)z, who had his arrangements printed by the London publisher Walsh as early as 1707 as recorder sonatas 'fitted for the Flute'.

In Concerto no.10 you will hear the version from the California manuscript, which also exists in an edition for solo harpsichord, thus suggesting William Babell as the possible author or at least intended performer. Ornate, expansive decorations in the two slow movements, exuberant and emotionally voluptuous by modern standards, and substantial, playful embellishments in the allegros make this work an adventure for any soloist.

### The 'favourites': La Follia, Gigg, Gavotta and Sarabanda

The theme from *La Follia*, the twelfth of Corelli's sonatas, with its twenty-five variations, became the most popular and famous of the set. In our recording The English Concert performs the concerto grosso in the original version by Geminiani with interpolations for solo strings.

It was a popular practice to take the so-called 'favourites', the most attractive pieces in a sonata or a concerto, and amplify them with elaborate variations, thereby making autonomous works out of them. Here we present Corelli's 'Gigg' from Concerto no.5 in the form of an independent intermezzo with a variation by one Sigr. Cateni and a further set of variations by the English record player Robert Valentine, which has come down to us in a later print by Preston and, interestingly enough, is clearly violinistic in nature. Another 'hit tune' was the Gavotta from the tenth concerto. I have integrated it into the context of the complete work, and (following

contemporary practice) placed it at the end of the concerto. After the melody we play a variation from the California manuscript, followed by five variants which bewitchingly embellish the simple tune with the most exhilarating virtuosity; these are by the French flautist Michel Blavet, who used them to demonstrate his impressive skill in London. This little Gavotta is one of Corelli's most frequently arranged movements – almost every composer exercised his fancy on it, every soloist wanted to shine with his new ideas on the theme, and so it is no wonder that Blavet later also published his miniatures on the gavotte in France for solo flute.

The *Ground upon the Sarabanda* is very difficult to classify. These variations on the first part of the Sarabanda from Concerto no.7 are profound, inventive and complex in both harmony and melody, and work extremely well on the recorder (although no instrument is mentioned in the title, this is in fact a violin piece). At the beginning of the last third of the piece, the ostinato bass part and the melancholy melody are joined by an obbligato harpsichord part. This takes the Sarabanda in an extraordinary and original direction, at first with melodies in dialogue, then suddenly with brilliant harpsichord arpeggios, which end in an unexpected tragic coda. We can only surmise that this ground was written by Johann Mattheson, who repeatedly praised Corelli during his stay in London and had already shown his appreciation of variations on an ostinato bass. The texture of this composition points to Mattheson as one of the most likely authors. For whom could the atypical and demanding harpsichord part have been composed? Perhaps for the transcription specialist William Babel? Or did he even add the part himself? There is also a theory that this set of variations could be by Geminiani. It would be fascinating to compare this work with his own, unfortunately lost, decorations to Corelli's op.5. But whoever wrote it, this music speaks and sings for itself.

### Mr. Corelli and the recorder: a perfect match

For whom and for what purposes these singular manuscripts were written, and whether and on which instruments they were actually played, is largely unknown to us. There are rarely any indications as to the forces to be used, and so the question of instrumentation generally remains open – in many cases the violin, as the solo instrument of the virtuosos, is the most probable solution. But the recorder suggests itself as especially appropriate in these surroundings: nowhere on the continent at that time was it played so much, by both dilettantes and professional

musicians, as in England. The eccentric demands on the instrumentalist show the instrument off to advantage in all its different varieties. I have used English instruments of the types mentioned or stipulated in period treatises and printed editions. In addition to the 'common flute' (treble recorder in *f*) and the 'fifth flute' (descant recorder in *c*"), you will also hear the specifically English instruments: the 'voice flute' (tenor recorder in *d*"), the 'sixth flute' (*flautino* or soprano recorder in *d*"), and the 'fourth flute' (soprano recorder in *b flat*"). As a result, all the concertos are for the first time performed here in the original keys as given by Walsh, in order to do full justice, in terms of both sound and tonality, to the affect of the individual works. But in all these exercises in variation, instrumentation, and ornamentation, one thing is striking: none of the manuscripts deviates from the harmonic or melodic contours of the original line. This shows the respect in which the musicians of this era held the 'old master' Corelli.

Never before have I seen such complex patterns of ornamentation. To immerse oneself in them is an exciting adventure for any musician. And it is another adventure to try to play this music! Working to make it possible to hear these historical embellished versions again has rekindled my relationship not only with the Italian original, but also with the English taste of the time and its style, at once highly artificial and naturalistic – and confirmed my love for it. A really exceptional adventure. Thank you, Mr. Corelli!

MAURICE STEGER

*Translation: Charles Johnston*

## “... Mais Corelli les surpasse tous”

### *Lorsque professionnels et amateurs communiaient dans le culte de Corelli*

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour tout gentleman anglais digne de ce nom, la référence à Corelli et à son œuvre – le *nec plus ultra* en matière de style et de composition – était la marque d’un goût musical très sûr. Apparue avec les premières éditions de l’Opus 5, introduites dans le pays par les violonistes (et flûtistes à bec) John Banister II et Robert King, la “Corelli-folie” déferla sur l’Angleterre et l’Écosse vers 1700. Bientôt, Corelli s’entendit partout. En 1710, Roger North s’étonnait d’entendre “crincrinner” du Corelli de tous côtés – “*Rien ne plaît hormis Corelli.*” Mais l’importance artistique et pédagogique de ces œuvres est telle qu’elles “*sont aux musiciens le pain de la vie*”, remarque-t-il. Les traités de composition et les méthodes de clavecin les citaient en exemples à imiter, aussi bien pour le contrepoint que pour la didactique. “*Sublime*”, “*transcendante*”, “*pure*” et “*sérieuse*”, la musique de Corelli était modérée par la “*simplicité*”, la “*grandeur*” et la “*solennité*”. D’après Hawkins (1776), “*les gens se souvenaient de passages [de Corelli] et les citaient comme on se réfère aux textes classiques*”. Aucune louange n’était trop flatteuse, et North lui-même déclara que “*si la musique peut être immortelle, alors les œuvres de Corelli le seront*”.

Dès le début de la vogue corellienne, les principaux “consommateurs” de cette musique furent les nombreuses sociétés musicales d’amateurs des grandes villes : Londres, Dublin, Norwich, Édimbourg ou encore Bath, Leeds, Manchester, Hull, Liverpool et Bristol. Ces sociétés – ou “clubs”, comme on les appelait souvent – étaient des cercles sociaux homogènes dont les membres cotisants – exclusivement masculins – pouvaient s’essayer en public à montrer leur talent sur instrument à cordes ou à vent, le tout dans le cliquetis des fourchettes, le tintement des verres et les fumées du tabac. Les dames étaient occasionnellement admises à ces concerts instrumentaux, mais uniquement comme public, bien sûr. Les femmes avaient donc accès aux œuvres de Corelli soit en tant qu’auditrices, soit par le biais des transcriptions pour clavecin. Les gravures et dessins qui prennent souvent comme sujet les répétitions et concerts instrumentaux de ces sociétés musicales en donnent une image ô combien plus convenable que celle des scènes de beuveries entièrement masculines de fin de soirées, ponctuées de

canons licencieux et autres chansons paillardes braillées à pleine voix. Tout compte fait, ces rencontres informelles avaient un objectif plus social que musical. Chaque année avaient lieu un ou deux concerts publics, sous l’égide d’un musicien professionnel engagé pour l’occasion. Corelli figurait toujours largement au programme. De 1725 à 1750, plus de cinquante “clubs” souscrivirent aux rééditions et publications du compositeur. Corelli était littéralement gravé dans leurs statuts fondateurs : en 1748, une résolution fut prise à Aberdeen de “*diviser [chaque soirée] en trois parties, chacune comportant des œuvres de Corelli*”.

Les registres des clubs musicaux consignent un flot incessant de frustrations dues, à des degrés divers, au manque d’habileté, de ponctualité et d’engagement de leurs membres. En conséquence, nombre de clubs firent venir des professionnels italiens afin d’ étoffer les concerts et stimuler les répétitions. Roger North note la facilité avec laquelle Corelli “*accepta de composer des concerts adaptés aux possibilités de modestes exécutants*”. Dans les concerti grossi, les parties solistes pouvaient être jouées par les meilleurs amateurs du groupe ou par les professionnels engagés pour l’occasion. Quant au ripieno, la fausse note occasionnelle ou l’entrée intempestive ne portait pas trop à conséquence, surtout après quelques bonnes bouteilles.

À Édimbourg, par exemple, nombre de professionnels associés aux sociétés musicales étaient des virtuoses italiens directement “importés” du Continent : on relève ainsi un “Mr. Passerini”, un “Mr. Pollani” et un “Mr. Rochetti”. L’annonce du concert d’une de ces sociétés, parue en 1715 dans le Nottingham Weekly Courant, promettait la présence d’un professionnel étranger : “*Un très beau concert de musique instrumentale : Avec plusieurs concertos de Corelli, Vivaldi et Albinoni : Et un solo de Corelli par un musicien extraordinaire.*”

À Londres, les sociétés musicales, dont l’*Academy of Ancient Music*, l’*Apollo Society Concerts* et les orchestres rattachés aux loges maçonniques, plaçaient bien plus haut la barre de l’excellence. Passionné de Corelli, Henry Needler, haut fonctionnaire qui présida aux destinées de l’*Academy* dans les années 1720, était un instrumentiste réputé.

Les arrangements, ornements et autres variations sur les œuvres de Corelli étaient légion. Initié à la loge maçonnique *Philo-Musicae et Architecturae Societas*, Geminiani fut nommé “directeur des solos et chef perpétuel de toutes les exécutions musicales” avec pour tâche, justement, de “*transformer les Premiers six solos [op.5] de Corelli en Concerti Grossi*” pour la société musicale



de cette loge. En 1702, la maison Walsh & Hare publia des arrangements anonymes pour flûte à bec alto et basse continue des cinq dernières sonates de l'Opus 5 et des variations sur *La Follia*, originellement pour violon. Chacun de leur côté, Giovanni Platti, à Würzburg, et Obadiah Shuttleworth, à Londres, (ce dernier publié par Hare), arrangèrent l'Opus 5 en concertos. Cette pléthore de partitions laisse supposer que les professionnels étrangers – les Castrucci, Cervetto, Giardini, Besozzi et autres Barsanti – ne manquaient pas d'occasions d'interpréter leurs propres versions de l'Opus 5, soit sous forme de sonates solo (comme le faisait un certain Gasparo Visconti, au cours de soirées théâtrales) soit sous forme de concertos comme sur cet enregistrement, où les solos virtuoses de l'Opus 5 se déploient sur des arrangements instrumentaux de l'époque.

La "simplicité" même de la musique de Corelli, si prisée des commentateurs, offrait justement aux professionnels l'occasion de faire montre de leur virtuosité. En 1730, le violoniste Castrucci joua un "*solo dans lequel il aligne 24 notes dans un seul coup d'archet*" et deux concertos "*de son maître, le célèbre Corelli*" auprès duquel il avait étudié. Difficile d'imaginer que Castrucci se serait retenu d'orner ces concertos dans le même esprit que son solo... De fait, derrière les ornements (d'œuvres de Corelli) attribuées à Castrucci se profile en filigrane une technique impressionnante. Les journalistes de l'époque recommandaient aux amateurs de s'abstenir d'ornementer : mieux valait laisser ce talent aux professionnels.

La musique de Corelli offrait à tous ses amateurs (masculins, rappelons-le) l'apaisement de sa grâce classique. Interprétée simplement et sans fioritures, c'était un modèle d'excellence, gage d'une agréable soirée. La renommée de Corelli s'étendait jusqu'en Inde : les Anglais de Calcutta, comme leurs contemporains londoniens, le mettait sur un pied d'égalité avec les grands poètes de l'Antiquité. "*Mais Corelli les surpasse tous*", écrivait un gentleman à une mélomane anglaise de Calcutta. "*Haendel et Corelli – dans ma grande ignorance, ces deux grands musiciens me semblent bien supérieurs à tous les autres, tout comme Homère et Virgile surpassent tous les autres poètes.*"

ERIN HELYARD

Traduction : Geneviève Bégou

## De la sonate pour violon au concerto pour soliste, en passant par le concerto grosso

### Le "clan" Haendel de Londres

Dans les années 20 et 30 du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous l'influence marquante de Georg Friedrich Haendel, Londres vit se développer une vie musicale très bigarrée et d'une extrême richesse. Le célèbre compositeur originaire de Halle, directeur de la Royal Academy of Music, exerçait alors une grande fascination sur nombre de musiciens étrangers, désireux de venir jouer dans son orchestre du King's Theatre in the Haymarket. Ce furent avant tout des Italiens qui se pressèrent pour gagner les bords de la Tamise. À côté des grandes productions d'opéra, les concerts se multipliaient : au théâtre, lors des entractes, dans les pubs et au sein des diverses sociétés de musique, partout on faisait de la musique avec un plaisir non dissimulé. Les musiciens venus à Londres étaient le plus souvent tout à la fois virtuoses, compositeurs et enseignants. Ils venaient avec leurs propres œuvres et en créaient de nouvelles, si possible adaptées au goût du public anglais. En 1714, la capitale anglaise vit ainsi arriver Francesco Geminiani et Francesco Barsanti, l'année suivante ce furent le violoniste Pietro Castrucci, puis Matthew Dubourg, Charles Dieupart, le virtuose anglais du clavecin William Babel, ainsi que des flûtistes à bec : le Belge John Loeillet et James (Jacques) Paisible, originaire de Paris. Mais la vedette incontestée sur l'île était la musique de l'Italien Arcangelo Corelli, composée pourtant un demi-siècle auparavant. Bien qu'il n'ait lui-même jamais foulé le sol anglais, c'est ici que ses compositions connurent leur plus grande célébrité. Très vite, les musiciens du "clan" Haendel durent reconnaître que les variations sur les thèmes du compositeur romain avaient bien plus de succès que leurs propres œuvres. Tous eurent donc bientôt dans leurs bagages des variations et des *passaggi* sur des thèmes de Corelli, en particulier sur ceux des sonates op.5.

### Inspirées par Corelli

Les années qui suivirent virent ainsi naître un grand nombre d'adaptations de ces douze sonates de Corelli. C'est avant tout la seconde partie du recueil, avec ses *sonate da camera* profanes,

qui correspondait le mieux au goût du public, notamment grâce à leurs successions de danses caractéristiques. Ces œuvres, conçues à l'origine par Corelli comme des sonates pour violon seul, furent réécrites pour les ensembles les plus variés, ou adaptées à la flûte à bec ou au clavecin. Peu à peu, la musique pour instrument soliste tomba en désuétude et fut remplacée dans la faveur du public par la musique pour *consort*. Il n'est pas étonnant dans ce contexte que les transcriptions des œuvres de Corelli par Francesco Geminiani se soient rapidement taillées un franc succès. Ses "nouveaux" *Concerti Grossi* d'après l'op.5 de Corelli suscitèrent un grand engouement ; ils firent l'objet d'abonnements de la part de nombreuses sociétés et orchestres pendant plusieurs années et furent joués avec un succès toujours renouvelé à travers toute l'Angleterre. Bientôt, les concertos de Geminiani servirent eux-mêmes de point de départ aux extravagants virtuoses, qui n'hésitèrent pas à ajouter à ce matériau orchestral leurs propres variations pour instrument soliste.

### Des œuvres totalement renouvelées

Pour ce projet, j'ai étudié les nombreux – et passionnants – manuscrits anglais de ces virtuoses qui s'adonnaient aussi à la composition, et j'ai fait un choix qui soit représentatif des caractéristiques stylistiques des musiciens du "clan" Haendel ou de son entourage. Dans ces adaptations, la musique si limpide, si droite et si aisément compréhensible de Corelli s'est à ce point transformée qu'elle représente l'une des sources les plus riches de la virtuosité baroque anglaise.

Le *Manuscrit de Manchester* est un très bel exemple de cet art unique qui consiste à mêler à une musique déjà existante les courants en vogue et le style personnel pour produire quelque chose de nouveau. Les ornements excentriques doublés d'une incroyable richesse rythmique, les intermèdes chromatiques, les broderies qui transforment les passages rapides en véritables ribambelles de trilles ou d'arpèges d'une virtuosité extrême, tout cela demande presque l'impossible de la part des solistes. En regardant le manuscrit, je me suis d'ailleurs demandé si l'auteur présumé, Pietro Castrucci, a réellement joué toutes les notes qui sont écrites. Ou bien s'agissait-il avant tout d'exercices d'écriture ? Dans quels *tempi* pouvait-on jouer ces manuscrits aux ornements si riches et si développés ? C'est là que les différences entre les manuscrits et les versions imprimées sont le plus flagrantes : les manuscrits permettent

de découvrir les idées personnelles d'un musicien, qu'elles soient spontanées ou destinées à tel ou tel soliste, et on y reconnaît tout de suite les préférences personnelles et les modes du moment. Les partitions imprimées, en revanche, ne retiennent généralement que les variantes les plus simples, afin d'atteindre le public le plus large possible. On y tient également assez peu compte des modes du moment, puisque ces livres de musique, qu'il s'agisse de partitions complètes ou de parties séparées, devaient pouvoir garder leur actualité à certains temps.

Dans le *Concerto n°7*, j'opte pour une pratique d'origine italienne, qui souligne les broderies à la flûte aiguë, dans un registre de 4 pieds : l'orchestre commence par jouer la version de Geminiani pour cordes, suivie de la reprise avec toutes les ornements qui sont notées, jouées sur une "Fifth Flute". Cet instrument, une flûte à bec soprano, est explicitement mentionnée par Walsh dans d'autres œuvres imprimées de Corelli et ne fut jamais autant utilisée qu'en Angleterre. Du même recueil, nous avons aussi enregistré le *Concerto n°8*, avec une "Voice Flute" ou "flûte de voix" en ré, un instrument de 8 pieds qui joue la partie du dessus avec les ornements de Pietro Castrucci sans être doublé par les cordes. Cette distribution permet à la tonalité très mélancolique de cette pièce d'être rendue avec beaucoup d'expressivité.

Le *Concerto n°4* est le plus conservateur de notre collection. Il est construit sur la base de la forme de la sonate d'église, la *sonata da chiesa*, dans laquelle une trop grande originalité dans l'ornementation de la mélodie, telle qu'on la trouve par exemple dans le *Manuscrit de Manchester*, serait assez incongrue, car elle ne correspondrait pas du tout à la dimension grave et sérieuse de cette forme de musique d'église. J'ai choisi la version sans doute la plus simple, celle qui s'éloigne le moins de l'original italien de Corelli. On la doit à la plume du maître de chapelle allemand Christoph(er) Pe(t)z, qui la fit imprimer à Londres chez Walsh dès 1707, en la présentant comme une sonate pour flûte à bec, "fitted for the Flute".

Dans le *Concerto n°10*, c'est la version du *Manuscrit de Californie* qui a été retenue : elle existe aussi dans une version pour clavecin, ce qui laisse penser que William Babel pourrait en être sinon l'auteur, du moins l'un des interprètes. Les ornements particulièrement recherchés, littéralement débordants des deux mouvements lents, d'une très grande richesse si on les considère d'un point de vue actuel, et d'une non moins grande sensualité, ainsi que la dimension espiègle des *allegro*, font de cette pièce une véritable aventure pour tout soliste qui la joue.

## “The Favorites” : La Follia, Gigue, Gavotte et Sarabande

Le thème de *La Follia*, la douzième sonate de Corelli, fut avec ses 25 variations la pièce la plus populaire et la plus célèbre de son cycle. Dans notre enregistrement, The English Concert joue le *Concerto Grosso* dans la version originale de Geminiani avec des intermèdes pour instruments à cordes solistes.

C’était une pratique très en vogue que de choisir ce que l’on appelait des “Favorites”, les plus beaux mouvements d’une sonate ou d’un concerto, et de les orner de variations raffinées pour composer sur cette base des œuvres indépendantes. Ici, c’est la *Gigue* du *Concerto n°5* de Corelli qui est présentée comme un *Intermezzo* autonome, avec une variation d’un “Sigr. Catelli” et une suite de variations écrites par le flûtiste à bec anglais Robert Valentine, connues par le biais d’une édition plus tardive parue chez Preston. On notera (car c’est significatif) qu’elle fut incontestablement conçue pour le violon. Autre pièce extrêmement populaire : la *Gavotte* du 10<sup>e</sup> concerto. Je l’ai intégrée dans le contexte général de l’œuvre et, conformément à la pratique de l’époque, je l’ai placée à la fin du concerto. Après la mélodie, nous jouons une variation extraite du *Manuscrit de Californie*, suivie de cinq variations qui brodent, de manière ravissante et extrêmement jubilatoire, sur la mélodie d’origine. On les doit au flûtiste français Michel Blavet, qui apporta avec elles à Londres la preuve éclatante de son immense talent. Cette petite gavotte est l’un des mouvements de Corelli qui suscitèrent le plus d’adaptations – chaque compositeur ou presque a suivi son humeur, et chaque soliste a voulu montrer à quel point ses idées pouvaient être brillantes. Que Blavet ait également fait publier plus tard en France ses miniatures sur la Gavotte, pour flûte seule, n’a donc rien d’étonnant.

La pièce la plus difficile à resituer dans un contexte est sans doute le “Ground upon the Sarabanda”. Ces variations sur la première partie de la *Sarabande* du *Concerto n°7* sont d’une grande profondeur, ingénieuses et complexes, d’un point de vue tant mélodique qu’harmonique, et leur effet est magnifique lorsqu’elles sont interprétées à la flûte (bien que le titre n’en fasse pas mention explicite, il s’agit en fait d’une composition destinée au violon). Au début du dernier tiers de l’œuvre débute, à côté de la partie de basse obstinée, une partie pour clavecin obligé. Cela entraîne la sarabande dans une direction pour le moins étonnante et tout à fait singulière, d’abord avec des mélodies qui dialoguent entre elles, puis avec d’incroyables arpèges au clavecin qui s’achèvent tragiquement dans une coda inattendue. Malgré l’absence

de preuves formelles, Johann Mattheson pourrait bien en être l’auteur, lui qui, durant son séjour à Londres, n’eut de cesse de chanter les louanges de Corelli et dont on sait combien, depuis longtemps déjà, il appréciait les variations avec basse obstinée. La texture même de la composition fait incontestablement pencher la balance en sa faveur. Mais pour qui la partie de clavecin, si atypique et si ambitieuse, a-t-elle bien pu être écrite ? Peut-être pour ce champion de la transcription qu’était William Babell ? À moins qu’il n’en soit lui-même l’auteur ? Une autre hypothèse voudrait que cette suite de variations soit l’œuvre de Geminiani. Il serait évidemment particulièrement intéressant de pouvoir comparer ces variations avec celles, malheureusement disparues, qu’il écrivit sur l’op.5 de Corelli. Quel que soit son auteur, cependant, il n’en reste pas moins que cette musique parle et chante d’elle-même.

## Mr. Corelli et la flûte à bec : “A Perfect Match”

Pour qui et à quelles fins ces manuscrits si singuliers ont-ils été réalisés ? Ces œuvres ont-elles réellement été jouées, et si oui, sur quels instruments ? À vrai dire, nous n’en savons presque rien. Les indications relatives à la distribution sont rares, de sorte que la question de l’instrumentation reste le plus souvent ouverte – étant l’instrument virtuose par excellence, le violon est bien sûr l’un des plus sérieux candidats, du moins dans la plupart des cas. Mais dans le cadre qui fut celui de ces œuvres, le recours à la flûte à bec paraît plus que plausible : nulle part ailleurs sur le continent européen, cet instrument n’était autant pratiqué qu’en Angleterre, par des amateurs autant que par des professionnels. Les exigences pour le moins excentriques posées aux instruments permettent à la flûte, dans toutes ses variantes, de se mettre particulièrement en valeur. J’ai utilisé ici différents types de flûtes anglaises, qu’exigent ou que recommandent les traités et les partitions historiques. Outre la “Common Flute” (flûte à bec alto en fa) et la “Fifth Flute” (flûte soprano en do), on y trouve également des instruments spécifiquement anglais : la “Voice Flute” (flûte ténor en ré), la “Sixth Flute” (flautino ou soprano en ré) et la “Fourth Flute” (flûte soprano en si bémol). Ainsi pour la première fois, tous ces *Concerti* sont joués, conformément aux indications de Walsh, dans leurs tonalités d’origine, ce qui permet de rendre justice, dans le timbre comme dans le choix de la tonalité, à l’affect qui domine chacune des pièces. Une chose est particulièrement frappante dans cette multiplicité de tentatives réalisées aussi bien dans le domaine de la variation que de l’instrumentation ou de

l'ornementation : aucun manuscrit ne s'écarte de la ligne originelle, ni dans la mélodie, ni dans l'harmonie, ce qui montre bien l'immense respect que les musiciens de l'époque témoignaient encore à leur "vieux" maître Corelli.

Jamais jusqu'alors, je n'avais vu de motifs d'ornementation aussi complexes. S'y plonger est pour un musicien une aventure passionnante ! Et c'en est une autre, non moins fascinante, que de chercher à jouer cette musique ! Faire en sorte que l'on puisse entendre à nouveau ces versions ornées fut pour moi l'occasion de renouveler mon rapport non seulement à l'original, mais aussi à ce "goût anglais" de l'époque et à son style à la fois hautement artistique, voire artificiel, et naturaliste – et de me rendre compte à quel point j'aime cela ! Quelle aventure exceptionnelle ! "Thank you, Mr. Corelli !"

MAURICE STEGER  
*Traduction : Elisabeth Rothmund*

## “Aber Corelli ist der Größte” *Berufsmusiker und Liebhaber in Zeiten des Corelli-Kults*

Ein Engländer von Lebensart, der sich etwas zugute hielt auf seinen vorbildlichen Musikgeschmack, bezog sich im 18. Jahrhundert gern auf die Werke Corellis, die in Stil und Formbau als mustergültig angesehen wurden. Der Corelli-Kult scheint in England und Schottland um das Jahr 1700 begonnen zu haben, als die ersten Druckausgaben des op.5 in den Handel kamen, der in England von den Blockflöte spielenden Geigern John Banister II und Robert King aufgezogen wurde. Es dauerte nicht lange, da spielte man Corelli im ganzen Land. 1710 stellte Roger North fest: "Man ist erstaunt zu sehen, wie überall Corelli auf den Geigen gekratzt wird – nichts scheint die Leute mehr zu erfreuen als Corelli." Seine Werke waren ein so wesentlicher Bestandteil des Konzertlebens und der Musikerziehung, daß North zu der Überzeugung kam: "Sie sind für die Musiker wie das *Brot des Lebens*." In kompositionstheoretischen Traktaten und Cembaloschulen gleichermaßen wurden die Werke Corellis als Modelle abgehandelt, die es nachzuahmen galt, sie waren Vorbilder für kontrapunktische Studien und Übungsstücke für das Instrumentalspiel. Man nannte seine Musik "sublim", "überragend", "untadelig" und "gewichtig". Man sagte ihr ferner "unprätentiöse Schlichtheit" nach, "hohen künstlerischen Rang" und "feierlichen Ernst". Hawkins schrieb 1776: "Den Menschen prägten sich Passagen der Musik Corellis als klassisch ein, und er galt ihnen als ein Komponist von mustergültiger Klassizität." Man konnte ihn nicht hoch genug preisen, und North ging so weit zu behaupten: "Wenn Musik unvergänglich sein kann, werden die Ensemblestücke von Corelli es sein." Von Anfang an waren die Hauptabnehmer der Musikdrucke Corellis die vielen Musikvereinigungen musikalisch gebildeter Liebhaber, die es in Großstädten wie London, Dublin, Norwich und Edinburgh gab, aber auch in Städten wie Bath, Leeds, Manchester, Hull, Liverpool und Bristol. Diese Vereine oder Klubs, wie man sie oft nannte, waren zumeist Einrichtungen gleicher gesellschaftlicher Kreise, in denen Männer von Stand sich im "Geigen" und "Flöten" üben und nebenbei leiblichen Genüssen wie Tafelfreuden, Alkohol und Tabak frönen konnten. Man wurde Mitglied durch Zahlung eines Mitgliedsbeitrags, und vereinzelt waren auch Damen als

Zuhörerinnen bei den Instrumentalkonzerten zugelassen. Frauen kamen mit den Werken Corellis im allgemeinen nur in Form von Transkriptionen in ihren Cembalochulen oder als Zuhörerinnen in Berührung.

Instrumentalkonzerte und Proben dieser Musikvereinigungen sind häufig in Radierungen und Zeichnungen bildlich dargestellt worden, in Szenen, die um so vieles gesitteter waren als die Saufgelage unter Männern mit dem unvermeidlichen Absingen obszöner Catches und Gleees, in die die Proben zu vorgerückter Stunde übergingen. Alles in allem waren es zwanglose Zusammenkünfte, bei denen die Kumpanei im Vordergrund stand und nicht das Musizieren. Es wurden ein oder zwei öffentliche Konzerte im Jahr veranstaltet, für die man einen Berufsmusiker engagierte, dem die Leitung übertragen wurde. Corelli war der bevorzugte Komponist. Zwischen 1725 und 1750 waren mehr als fünfzig Clubs Subskribenten für die Nachdrucke und Sammelausgaben der Werke Corellis. Corelli erschien in ihren Satzungen ausdrücklich als eines der Gründungsziele. In Aberdeen kam es 1748 zu einer Beschlußfassung, durch die festgelegt wurde, jeder Abend solle "in drei Akte unterteilt sein, und in jedem von ihnen soll etwas von Corelli gespielt werden".

In den Protokollen der Musikvereinigungen finden sich immer wieder Berichte, die von Unzufriedenheit und Enttäuschung zeugen über das ungleiche musikalische und spielerische Niveau der Mitglieder, über Unpünktlichkeit und mangelndes Engagement. Viele Musikvereine verpflichteten deshalb italienische Berufsmusiker zur Verstärkung bei den Konzerten und als Ansporn bei den Proben. Roger North wies auf die Bereitwilligkeit Corellis hin, der "es nicht verschmäht hat, Kammermusik zu komponieren, die auch von weniger geübten Instrumentalisten zu bewältigen ist". In den Concerti grossi konnten die Solopartien von den geübteren Liebhabern oder eigens dafür verpflichteten Berufsmusikern übernommen werden. Bei den Ripienisten fielen gelegentliche Fehler oder falsche Einsätze nicht ins Gewicht, besonders dann, wenn schon fleißig dem Wein zugesprochen wurde.

In Edinburgh beispielsweise waren viele der in Musikvereinen tätigen Berufsmusiker italienische Virtuosen, die von diesen eigens auf dem Kontinent angeworben wurden. In den Verzeichnissen finden sich Namen wie "Mr. Passerini", "Mr. Pollani" und "Mr. Rochetti". In einer 1715 im *Nottingham Weekly Courant* erschienenen Anzeige, die auf ein Konzert einer Musikvereinigung hinwies, wurde ein ausländischer Berufsmusiker angekündigt: "Ein sehr gutes Instrumentalensemble: Mit verschiedenen Konzerten von Corelli, Vivaldi und Albinoni: Und eine der Solosonaten von Corelli, dargeboten von einem herausragenden Köhner".

Die Musikvereinigungen größerer Städte wie London, etwa die Academy of Ancient Music, die Apollo Society Concerts oder auch die Orchester der Freimaurerlogen, stellten natürlich sehr viel höhere Anforderungen an das musikalische Können ihrer Mitglieder. Der hochrangige Staatsbeamte, der die Academy in den 1720er Jahren leitete, Henry Needler, war als ein besonders fähiger Instrumentalist und großer Corelli-Liebhaber bekannt.

Die Werke Corellis waren Gegenstand zahlloser Bearbeitungen, auszierender Transkriptionen und Variationen. Geminiani wurde in die Freimaurerloge *Philo-Musicae et Architecturae Societas* berufen und zum "Solisten und Kapellmeister auf Lebenszeit und unumschränkten Herrscher über alle Musikaufführungen" ernannt mit dem erklärten Ziel, für den Gebrauch des eigenen Musikvereins "die ersten sechs Solosonaten [op.5] von Corelli in Concerti Grossi umzuwandeln". Bei Walsh & Hare erschienen 1702 Bearbeitungen eines unbekanntenen Komponisten der ursprünglich für Violine geschriebenen letzten fünf Sonaten des op.5 einschließlich der *Follia*-Variationen für Altblockflöte und Basso continuo. Neben Geminiani fertigten auch Giovanni Platti in Würzburg und Obadiah Shuttleworth in London (seine Bearbeitungen erschienen ebenfalls bei Hare) Konzertbearbeitungen des op.5 an. Angesichts einer solchen Fülle weitverbreiteter Varianten sind durchaus Gelegenheiten vorstellbar, bei denen bezahlte Berufsmusiker wie Castrucci, Cervetto, Giardini, Besozzi oder Barsanti ihre eigenen Fassungen des op.5 darboten, entweder als Solosonaten (wie es im Fall von Gasparo Visconti dokumentiert ist, der sie als Unterhaltungsmusik für den Zwischenakt im Theater aufführte) oder in einer Konzertform wie in der vorliegenden Einspielung, in der ein Virtuose die Solosonaten des op.5 mit einer Begleitung überlieferter Instrumentalbearbeitungen spielt.

Berufsmusiker verstanden gerade die vielgerühmte "Einfachheit" der Musik Corellis als eine Aufforderung zur Entfaltung ihres virtuoson Könnens. Im Jahr 1730 trat der Violinvirtuose Castrucci mit einer Solosonate auf, "in der er vierundzwanzig Noten auf einen Bogen" spielte, und zwei Konzerten "seines Lehrers, des berühmten Corelli", dessen Violinschüler er gewesen war. Es ist nicht anzunehmen, daß Castrucci seinen Corelli nicht in einer seiner schwierigen Solosonate vergleichbaren Weise ausgeziert hat; tatsächlich zeichnen sich überlieferte auszierende Transkriptionen von Werken Corellis, die Castrucci zugeschrieben werden, durch ähnlich wirkungsvolle spieltechnische Feinheiten aus. Zeitgenössische Zeitungsschreiber rieten Liebhabern dringend davon ab, eigenmächtig Verzierungen zu spielen, und meinten, diese Kunst solle besser den Berufsmusikern überlassen bleiben.

Den männlichen Liebhabern boten die Werke Corellis die Genugtuung klassischen Ebenmaßes; schlicht und ohne Verzierungen gespielt, galten sie als Muster künstlerischer Qualität, die für eine angenehme Abendunterhaltung taugten. Sogar in Indien, im fernen Kalkutta sangen Engländer das Loblied Corellis: wie ihre Zeitgenossen in London erkannten sie in ihm das alles überragende Genie der Dichter der Antike. "Aber Corelli ist der Größte", schreibt ein Herr einer musikliebenden Engländerin in Kalkutta, "Händel und Corelli – für einen unwissenden Mann wie mich sind diese beiden großen Musiker allen anderen ebenso haushoch überlegen, wie Homer und Virgil allen anderen Dichtern überlegen sind."

ERIN HELYARD  
*Übersetzung Heidi Fritz*

## *Von der Violinsonate über das Concerto grosso hin zum Solokonzert*

### **Der Londoner Händel Clan**

Im London der 20er und 30er Jahre des 18. Jahrhunderts blühte eine vielfältige und vielfarbige Musiklandschaft, die stark von Georg Friedrich Händel geprägt war. Der berühmte Meister aus Halle und Direktor der Royal Academy of Music wirkte wie ein Magnet auf ausländische Musiker, die in seinem Orchester am King's Theatre am Haymarket spielen wollten. Vor allem die Italiener reisten zahlreich in die Stadt an der Themse. Neben den Opernproduktionen florierte auch das Konzertleben: In Theater-Pausen, in Pubs und Gesellschaften wurde lustvoll musiziert. Die heran gereisten Musiker waren meist Virtuosen, Komponisten und Lehrer in einer Person. Sie brachten ihre eigenen Werke mit und schufen neue, möglichst auf den Geschmack des englischen Publikums zugeschnitten. 1714 kamen Francesco Geminiani und Francesco Barsanti in London an, ein Jahr später der Geiger Pietro Castrucci, dann auch Matthew Dubourg, Charles Dieupart, der englische Cembalovirtuose William Babell, sowie die Blockflötisten John Loeillet aus Belgien und James (Jacques) Paisible aus Paris. Der eigentliche Star auf der Insel war aber die bereits fast 50 jährige Musik des Italieners Arcangelo Corelli. Er selber hatte nie englischen Boden betreten und doch erreichten gerade hier seine Kompositionen den allerhöchsten Grad an Ruhm und Ehre. Die Musiker des Händel Clans erkannten schnell, dass die Variierungen über Themen des Römers zu weitaus grösserem Erfolg führten als ihre eigenen Werke. Und alle hatten sie bald Variationen und Passaggi von Corelli'schen Themen im Gepäck, vor allem zu seinen Sonaten op.5.

### **Von Corelli inspiriert**

So entstand in den folgenden Jahren eine Vielzahl virtuoser Bearbeitungen dieser 12 Sonaten Corellis. Vor allem der zweite Teil der Sammlung mit den weltlichen Sonate da camera traf mit der Abfolge von Tanzsätzen perfekt den Geschmack des Publikums. Die von Corelli ursprünglich als Solosonaten für Violine konzipierten Werke wurden für verschiedenste Ensembles, oder als

Blockflöten- und Cembalostücke umgeschrieben. Nach und nach kam der solistische Vortrag zugunsten der vielen Consorts aus der Mode und es erstaunt nicht, dass Francesco Geminianis Corelli Bearbeitungen zum Hit wurden. Seine 'neuen' *Concerti grossi nach Corellis op.5* ernteten Applaus und wurden von vielen Societies und Orchestern über Jahre abonniert und mit grossem Erfolg in ganz England gespielt. Bald schon dienten Geminianis Concerti ihrerseits als orchestrale Vorlagen für die extravaganen Virtuosen, die darauf einen Solopart in ihren eigenen Versionen zum Besten gaben.

### In neuem Gewand

Für dieses Projekt habe ich die vielen aufregenden englischen Manuskripte dieser komponierenden Virtuosen studiert und eine Auswahl getroffen, welche die stilistischen Merkmale der Aufführungen im und um den Händel Clan in diesen Jahren aufzeigen. Die einst bei Corelli so klare, gradlinige und einfach verständliche Musik hat sich in diesen Bearbeitungen derart gewandelt, dass daraus eine der reichsten Quellen englischer Barockvirtuosität entstanden ist.

Das *Manchester Manuscript* ist ein wunderschönes Beispiel der einzigartigen Kunst, modische Strömungen wie auch persönlichen Stil in die bestehende Musik einfließen zu lassen und damit Neues zu schaffen. Exzentrische Verzierungen mit einer erstaunlichen rhythmischen Vielfalt, chromatischen Einlagen, Umspielungen der schnellen Passagen zu hochvirtuosen Trillerketten und arpeggiohafter Artistik verlangen vom Solisten fast Unmögliches. Beim Betrachten des Manuskripts frage ich mich, ob der wahrscheinliche Urheber Pietro Castrucci wirklich all diese notierten Töne auch gespielt haben mag. Oder waren es in erster Linie kompositorische Übungen? In welchem Tempo wurden diese hoch verzierten Handschriften wohl gespielt? Hier werden die Unterschiede vom Manuskript zum Druck deutlich: In der Handschrift lassen sich persönliche wie spontane Ideen eines Musikers oder für einen Solisten entdecken, persönliche Vorlieben und aktuelle Moden sind sofort zu erkennen. Im gedruckten Notenmaterial hingegen werden nur die einfacheren Varianten veröffentlicht, um damit ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Andererseits wird auf Zeitströmungen wenig Rücksicht genommen, da die Stimmbücher und Partituren auch nach Jahren noch ihren Wert behalten sollten.

Im *Concerto Nr.7* entscheide ich mich für eine ursprünglich italienische Praxis, welche die Umspielungen mit dem hohen Flötchen im 4 Fuss Register betont: Das Orchester beginnt zunächst mit Geminianis Streicher Version, danach folgt die Wiederholung mit allen notierten Verzierungen, gespielt auf einer "fifth flute". Dieses Instrument, eine Sopranblockflöte, wird auch in anderen Corelli Drucken von Walsh explizit gefordert und kam nirgends so häufig zum Einsatz wie in England. Aus der gleichen Sammlung haben wir das 8. *Concerto* eingespielt, hier mit der "Voice flute", einem 8 Fuss Instrument, welches die Oberstimme mit den Veränderungen von Pietro Castrucci ohne Verdopplung von Streichern übernimmt. Die melancholische Grundstimmung dieses Werks kommt in dieser Besetzung besonders berührend zum Ausdruck. Das *Concerto Nr.4* ist das Konservativste in unserer Sammlung. Es baut auf der Form der Sonata da chiesa auf, bei der melodisch ausgefallene Ornamente wie jene im Manchester Manuskript kaum am Platz wären und die dem ersten Rahmen dieser Kirchenmusik nicht entsprechen würden. Ich habe die wohl simpelste und am nächsten dem italienischen Corelli Original geschriebene Version gewählt. Sie stammt aus der Feder des deutschen Kapellmeisters Christoph(er) Pe(t)z, der seine Version durch den Verleger Walsh bereits 1707 als Blockflötensonaten "fittet for the Flute" in London drucken liess.

Im *Concerto Nr.10* erklingt die Fassung aus dem *California Manuscript*, die auch als Cembalofassung vorliegt und daher William Babell als einen möglichen Autor oder mindestens als Ausführenden vermuten lässt. Kunstvoll ausladende und für heutige Verhältnisse ebenso üppige wie emotional sinnliche Verzierungen in den beiden langsamen Sätzen sowie wesentliche, verspielte Manieren in den Allegri, lassen auch dieses Werk zu einem Abenteuer für jeden Solisten werden.

### The Favorites: La Follia, Gigg, Gavotta und Sarabanda

Das Thema aus *La Follia*, der zwölften von Corellis Sonaten, wurde mit den 25 Variationen zum populärsten und berühmtesten seines Zyklus'. Bei unserer Einspielung interpretiert The English Concert das Concerto grosso in der Originalversion von Geminiani mit solistischen Streichereinlagen.

Es war eine begehrte Praxis, so genannte *Favorites*, die schönsten Stücke aus einer Sonate oder einem Concerto mit kunstvollen Variationen auszuschnürceln und daraus selbständige Kunstwerke zu komponieren. Hier wird Corellis *Gigg* aus dem *Concerto Nr.5* als eigenständiges Intermezzo mit einer Variation eines Sigr. Cateni und einer weiteren Variationsfolge vom englischen Blockflötisten Robert Valentine, die durch einen späteren Druck bei Preston überliefert und interessanterweise eindeutig geigerischer Natur ist, vorgestellt. Ein Schlagler war auch die *Gavotta* aus dem 10. Concerto. Ich habe sie in den Gesamtkontext des Werks integriert und der damaligen Praxis entsprechend an den Schluss des Konzerts gestellt. Nach der Melodie spielen wir eine Variation aus dem California Manuskript, gefolgt von fünf das einfache Lied auf zaubernde Art umspielende und virtuos jubelnde Varianten des französischen Flötisten Michel Blavet, der diese als Beweis seines eindrucksvollen Könnens in London demonstrierte. Diese kleine Gavotta gehört zu den am meisten bearbeiteten Sätzen Corellis – fast jeder Compositeur hat hier seine Launen walten lassen, jeder Solist wollte mit neuen Ideen brillieren und es erstaunt nicht, dass Blavet seine Miniaturen über die Gavotte später auch in Frankreich für Flöte solo edieren liess.

Der *Ground upon the Sarabanda* ist wohl am schwierigsten einzuordnen. Diese Variationen über den ersten Teil der Sarabanda aus dem *Concerto Nr.7* sind tiefgründig, harmonisch wie melodisch einfallsreich und komplex und lassen sich auf der Blockflöte (obwohl nichts im Titel vermerkt ist, handelt es sich hierbei um ein Geigenstück) bestens darstellen. Zu Beginn des letzten Drittels setzt, neben der ostinaten Bassstimme und der melancholischen Melodie, ein obligater Cembalopart ein. Er lässt die Sarabanda in eine aussergewöhnliche und eigenständige Richtung schreiten, zuerst mit dialogisierenden Melodien, plötzlich mit fulminanten Cembalo Arpeggien, die dann in einer unerwarteten Coda tragisch enden. Wir können nur vermuten, dass Johann Mattheson diesen Grund geschrieben hat, der bei seinem Aufenthalt in London immer wieder Corelli gelobt und schon früher ostinate Bassvariationen geschätzt hat. Die Textur dieser Komposition lässt Mattheson als einer der wahrscheinlichsten Urheber zu. Für wen wurde wohl der untypische und anspruchsvolle Cembalopart geschrieben? Vielleicht für den Transkriptionsspezialisten William Babell? Oder hat er diesen sogar selbst hinzugefügt? Es gibt auch die Theorie, nach der diese Variationskette von Geminiani stammen könnte. Spannend wäre es, seine eigenen, leider verschollenen Verzierungen zu Corellis op.5 zum Vergleich heranzuziehen. Wer auch immer der Erschaffer ist – diese Musik spricht und singt für sich selbst.

## Mr. Corelli und die Blockflöte: A Perfect Match

Für wen und für welche Zwecke diese einzigartigen Manuskripte geschrieben, ob und auf welchen Instrumenten sie tatsächlich gespielt wurden, ist uns weitgehend unbekannt. Angaben zur Besetzung gibt es selten, somit bleiben die Instrumentierungen meist offen – die Violine kommt als das Soloinstrument der Virtuosen in vielen Fällen als erstes in Frage. Der Einsatz der Blockflöte ist in diesem Umfeld besonders nahe liegend: Nirgendwo auf dem Kontinent wurde sie zu jener Zeit, bei Dilettanten wie professionellen Musikern, so viel gespielt wie in England. Die exzentrischen Anforderungen an den Instrumentalisten lassen die Blockflöte in all ihren verschiedenen Bauformen voll zur Geltung kommen. Ich habe englische Instrumententypen verwendet, die in den historischen Traktaten und Notendruckern erwähnt und gefordert werden. Neben der “Common flute” (Altblockflöte in f’) und der “fifth flute” (Sopranflöte in c”) kommen auch die englischen Spezialinstrumente zum Klingen: die “Voice”- (Tenor in d’), die “sixth”- (Flautino in d”) und die “fourth flute” (Diskant in b’). Somit werden erstmals sämtliche Concerti analog der Walsh Anweisungen in den Originaltonarten aufgeführt, um klanglich wie tonartlich den Affekt des jeweiligen Werkes in vollem Umfang Rechnung zu tragen. Bei all diesen Variations-, Instrumentierungs- und Ornamentierungsversuchen fällt eines auf: Keine Handschrift weicht in Harmonie oder Melodieführung von der ursprünglichen Linie ab, dies zeigt den Respekt, den die Musiker dieser Zeitepoche dem ‘alten’ Maestro Corelli zollten.

Noch nie zuvor habe ich derart komplexe Ornamentierungsmuster gesehen. Sich darin zu versenken ist ein lustvolles Abenteuer für jeden Musiker. Und es ist ein weiteres Abenteuer, zu versuchen, diese Musik zu spielen! Eine verzierte Fassung von diesen Traktaten wieder hörbar zu machen, lässt in mir einerseits die Beziehung zum italienischen Original, aber auch zum *English taste* jener Zeit und zu dessen ebenso hoch artifizieller wie naturalistischer Art neu entfachen und bestärkt meine Liebe dazu. Ein Abenteuer der Extraklasse. Thank you, Mr. Corelli!

MAURICE STEGER





**Maurice Steger**, 'the world's leading recorder virtuoso' (*The Independent*), is one of the main artistic personalities of his generation.

He is a frequent guest soloist with renowned Baroque ensembles such as The English Concert, the Akademie für Alte Musik Berlin, Europa Galante, and I Barocchisti. He also appears with modern-instrument groups such as the Berliner Barock Solisten, Les Violons du Roy, and the Zurich Chamber Orchestra.

He has performed with celebrated artists such as the soloists Hilary Hahn, Sol Gabetta, Andreas Scholl, Thomas Quasthoff and Igor Oistrakh, the Baroque specialists Reinhard Goebel, Fabio Biondi, Laurence Cummings and Andrew Manze, and the conductors Howard Griffiths, Diego Fasolis and Bernard Labadie.

As a chamber musician, he regularly plays with the harpsichordist and organist Naoki Kitaya, the cellist Mauro Valli, the keyboard player Sergio Ciomei, the bassoon player Christian Beuse, and in trio formation with Hille Perl (viola da gamba) and Lee Santana (lute). He also appears as a conductor of symphonic, Baroque and chamber ensembles, especially with the Zurich Chamber Orchestra which he directs in Baroque and Classical repertoire.

Maurice Steger's recordings have enjoyed great success, especially Telemann's quartets, sonatas by Sammartini, the CD *Venezia 1625* with his ensemble, and even a musical fairy-tale for children *Tino Flautino*. In 2006, his interpretation of Telemann's recorder concertos with the Akademie für Alte Musik Berlin won top awards from the international press.

Maurice Steger lives in Zurich and gives masterclasses throughout Europe and overseas. He was awarded the prestigious Karajan Prize in 2002.

Salué par *The Independent* comme "le plus grand virtuose mondial de la flûte à bec", **Maurice Steger** se consacre principalement à la musique ancienne. Il est fréquemment invité par des formations telles que The English Concert, l'Academie für Alte Musik Berlin, Europa Galante ou encore I Barocchisti, mais aussi par des ensembles modernes comme les Berliner Barock Solisten, Les Violons du Roy ou l'Orchestre de chambre de Zurich.

Maurice Steger joue régulièrement avec les solistes Hilary Hahn, Sol Gabetta, Andreas Scholl, Thomas Quasthoff et Igor Oïstrakh, en compagnie de spécialistes de la musique baroque comme Reinhard Goebel, Fabio Biondi, Laurence Cummings ou Andrew Manze, ou encore sous la baguette des chefs Howard Griffiths, Diego Fasolis et Bernard Labadie.

Ses principaux partenaires de musique de chambre sont le claveciniste et organiste Naoki Kitaya, le violoncelliste Mauro Valli, Sergio Ciomei au clavier, Christian Beuse au basson, ou, en trio, Hille Perl (viole de gambe) et Lee Santana (luth). Également actif en tant que chef d'orchestre, Maurice Steger travaille entre autre avec l'orchestre de chambre de Zurich.

Ses enregistrements ont rencontré un vif succès, notamment les *Quatuors* de Telemann, les sonates de Sammartini, l'album *Venezia 1625* réalisé avec son ensemble, et même un conte musical pour enfants, *Tino Flautino*. En 2006, son enregistrement pour harmonia mundi des concertos pour flûte à bec de Telemann avec l'Academie für Alte Musik Berlin était unanimement récompensé par la presse internationale.

Maurice Steger vit à Zurich et donne des masterclasses dans les pays européens et dans le monde. En 2002 il a reçu le prestigieux *Prix Karajan*.

**Maurice Steger** wird als "the world's leading recorder virtuoso" (*The Independent*) gefeiert und gehört zu den erfolgreichsten Blockflötisten seiner Generation. Mit Repertoire Schwerpunkt "Alte Musik" ist er gefragter Gast von historischen Originalklang-Ensembles wie The English Concert, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Barockorchester Europa Galante oder I Barocchisti, arbeitet aber auch mit modernen Orchestern wie den Berliner Barock Solisten, Les Violons du Roy oder dem Zürcher Kammerorchester zusammen.

Regelmässig tritt er mit solistischen Partnern wie Hilary Hahn, Sol Gabetta, Andreas Scholl, Thomas Quasthoff oder Igor Oistrakh auf, mit Barockmusikspezialisten wie Reinhard Goebel, Fabio Biondi, Laurence Cummings und Andrew Manze sowie Dirigenten wie Howard Griffiths, Diego Fasolis und Bernard Labadie.

Im kammermusikalischen Teamwork sind seine wichtigsten Continuopartner die Cembalisten und Organisten Naoki Kitaya und Sergio Ciomei, der Cellist Mauro Valli sowie der Fagottist Christian Beuse. In Trio-Besetzungen kommen Hille Perl (Viola da gamba) und Lee Santana (Laute) hinzu.

Als Dirigent leitet Maurice Steger regelmässig verschiedene Sinfonie- und Kammerorchester, und das sowohl im barocken wie im klassischen Repertoire. Maurice Steger hat zahlreiche erfolgreiche CDs eingespielt, unter anderem Quartette von Telemann, Sonaten von Sammartini, das Album *Venezia 1625* und sogar ein Musikmärchen für Kinder, *Tino Flautino*. Seine Aufnahme der Solokonzerte von Telemann mit der Akademie für Alte Musik Berlin wurde mit den wichtigsten internationalen Preisen ausgezeichnet. Maurice Steger lebt in Zürich und gibt Meisterkurse in Europa und Übersee.



**Laurence Cummings** is one of Britain's most exciting and versatile exponents of historical performance both as conductor and harpsichord player. He is Music Director of the London Handel Festival and a trustee of Handel House London.

Opera credits include productions for English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Gothenburg Opera, Garsington Opera, English Touring Opera and at the Linbury Theatre Covent Garden. He made his US debut conducting the Handel and Haydn Society, Boston.

He regularly directs The English Concert and the Orchestra of the Age of Enlightenment and has worked with the Royal Liverpool Philharmonic, Ulster Orchestra, Wiener Akademie, Hallé Orchestra, Northern Sinfonia, Britten Sinfonia, Jerusalem Symphony and Basel Chamber Orchestra.

He has made numerous recordings including the first recording of Handel's newly discovered Gloria with Emma Kirkby and recital discs with Angelika Kirschlager and Lawrence Zazzo with the Basel Chamber Orchestra.

Le chef et claveciniste **Laurence Cummings** est l'un des acteurs majeurs de la scène anglaise de pratique historique de la musique. À Londres, il est directeur musical du Festival Haendel et administrateur du Handel House.

Laurence Cummings a réalisé des productions pour l'English National Opera, le Glyndebourne Festival Opera, le Gothenburg Opera, le Garsington Opera, l'English Touring Opera et le Linbury Theatre de Covent Garden. Il a fait ses débuts aux États-Unis en dirigeant la Handel and Haydn Society de Boston.

Il dirige régulièrement The English Concert et l'Orchestra of the Age of Enlightenment, et a travaillé également avec le Royal Liverpool Philharmonic, l'Ulster Orchestra, l'Académie de Vienne, le Hallé Orchestra, la Northern Sinfonia, la Britten Sinfonia, la Jerusalem Symphony et l'Orchestre de chambre de Bâle.

Parmi ses nombreux enregistrements, on peut citer une première au disque du *Gloria* de Haendel récemment redécouvert avec Emma Kirkby, et plusieurs disques de récitals avec Angelika Kirschlager, Lawrence Zazzo et l'Orchestre de chambre de Bâle.

Der Dirigent und Cembalist **Laurence Cummings** ist eine der bedeutendsten Persönlichkeiten im Bereich der historischen Aufführungspraxis in England. In London ist er musikalischer Direktor des Handel Festivals und Verwalter des Handel House.

Laurence Cummings hat an zahlreichen Opernhäusern wie English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Gothenburg Opera, Garsington Opera, English Touring Opera, Linbury Theatre Covent Garden renommierte Produktionen geleitet. Sein Debüt in den Vereinigten Staaten machte er als Dirigent der Handel and Haydn Society von Boston.

Cummings dirigiert regelmäßig The English Concert und The Orchestra of the Age of Enlightenment, und er hat wiederholt mit dem Royal Liverpool Philharmonic, dem Ulster Orchestra, der Wiener Akademie, dem Hallé Orchestra, der Northern Sinfonia, der Britten Sinfonia, der Jerusalem Symphony sowie dem Kammerorchester Basel gearbeitet.

Unter seinen CD-Aufnahmen ragt die Ersteinstrumentierung des kürzlich erst wieder entdeckten *Gloria* von Händel mit Emma Kirkby besonders hervor; zudem wirkte er in Aufnahmen mit Angelika Kirschlager, Lawrence Zazzo und dem Kammerorchester Basel mit.



**The English Concert** is among the world's finest chamber orchestras for Baroque and Classical repertoire. The ensemble presents an annual concert series at London's major venues and festivals. Internationally, it tours in Europe, the United States, South America, Australasia and the Middle East, and since its foundation by Trevor Pinnock in 1973 it has appeared on famous stages such as the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Musikverein, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Berlin Philharmonie, the Carnegie Hall and Lincoln Center in New York, and the Grosse Festspielhaus Salzburg. In 2007 Harry Bicket became its third Artistic Director, succeeding Andrew Manze. Highlights of the last few years include a first visit to the United Arab Emirates,

tours to Germany, Austria, Spain and France, and a six-city tour of the USA with countertenor David Daniels. Recent and future seasons also feature collaborations with Maurice Steger, Mark Padmore, Carolyn Sampson, Alice Coote, Rosemary Joshua, Sarah Connolly, and Anna Caterina Antonacci. The ensemble also regularly works with guest directors, among them oboist Alfredo Bernardini, violinist Fabio Biondi, and harpsichordists Laurence Cummings, Kenneth Weiss, Rinaldo Alessandrini, and Christian Curnyn. The English Concert has more than 100 recordings to its credit. *As steals the morn*, a recording of Handel Scenes and Arias with Mark Padmore, won a 2008 BBC Music Magazine Award.

Devenu l'un des principaux orchestres de chambre de la scène musicale baroque et classique, **The English Concert** présente chaque année une série de concerts dans le cadre des salles et des festivals les plus renommés de Londres. À l'international, il effectue des tournées en Europe, aux États-Unis, en Amérique latine, en Australie et au Moyen-Orient. Depuis sa création par Trevor Pinnock en 1973, The English Concert s'est produit sur les principales scènes internationales, parmi lesquelles le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne, le Théâtre des Champs-Élysées, la Philharmonie de Berlin, le Carnegie Hall et le Lincoln Center de New York, et le Festspielhaus de Salzbourg.

En 2007, Harry Bicket devenait son troisième directeur artistique, après Andrew Manze. Ces dernières années ont donné lieu à une première visite aux Émirats Arabes Unis, des tournées en Allemagne, Autriche, Espagne, France, et dans six villes des États-Unis avec le contre-ténor David Daniels. L'ensemble a accompagné Maurice Steger, Mark Padmore, Carolyn Sampson, Alice Coote, Rosemary Joshua, Sarah Connolly et Anna Caterina Antonacci. Il se produit également avec des chefs invités, tels que l'hautboïste Alfredo Bernardini, le violoniste Fabio Biondi et les clavecinistes Laurence Cummings, Kenneth Weiss, Rinaldo Alessandrini et Christian Curnyn.

The English Concert a pris part à plus de cent enregistrements. *As steals the morn*, un programme d'arias de Haendel avec Mark Padmore, a été récompensé par un BBC Music Magazine Award en 2008.

**The English Concert**, eines der gefragtsten Kammerorchester der Barock- und Klassikszene, veranstaltet alljährlich eine Konzertreihe in Zusammenarbeit mit den renommiertesten Londoner Musikinstituten und Festivals. Konzertreisen führen das Orchester regelmäßig durch Europa, die Vereinigten Staaten, Südamerika, Australien und den Nahen Osten. Seit seiner Gründung durch Trevor Pinnock im Jahr 1973 ist The English Concert auf den wichtigsten Konzertpodien der Welt aufgetreten, u.a. im Concertgebouw Amsterdam, im Wiener Musikverein, im Théâtre des Champs-Élysées, in der Berliner Philharmonie, in der Carnegie Hall sowie Lincoln Center New York und im Salzburger Festspielhaus.

Im Jahr 2007 wurde Harry Bicket nach Andrew Manze der dritte künstlerische Leiter des Orchesters. Höhepunkte der letzten Jahre waren ein erstes Konzert in den Vereinigten Arabischen Emiraten und Konzertreisen in Deutschland, Österreich, Spanien, Frankreich sowie Auftritte in den Vereinigten Staaten mit dem Countertenor David Daniels. Weitere gemeinsame Projekte wurden mit Maurice Steger, Mark Padmore, Carolyn Sampson, Alice Coote, Rosemary Joshua, Sarah Connolly und Anna Caterina Antonacci realisiert. Das Ensemble tritt auch regelmäßig mit Gastdirigenten auf, u.a. mit dem Oboisten Alfredo Bernardini, dem Blockflötisten Maurice Steger, dem Geiger Fabio Biondi und den Cembalisten Laurence Cummings, Kenneth Weiss, Rinaldo Alessandrini und Christian Curnyn.

The English Concert hat mehr als 100 CD-Einspielungen vorzuweisen. *As steals the morn*, eine Einspielung von Händel-Arien mit Mark Padmore, wurde mit einem BBC Music Magazine Award 2008 ausgezeichnet.

## Maurice Steger – Discography

Also available for download / Disponible également en téléchargement

### Venezia 1625

Sonate, canzone & sinfonie  
Works by Rossi, Uccellini, Fontana,  
Merula, Castello  
with instrumental ensemble  
CD HMC 902024



### GIUSEPPE SAMMARTINI

**Sonate per flauto e basso continuo**  
*S. Ciomei, M. Valli, C. Beuse*  
*M. Köll, E. Egüez, N. Kitaya*  
CD HMC 905266



### GEORG PHILIPP TELEMANN

**Suites & Concertos**  
Suite in A minor / la mineur  
Concerto in C major / Ut majeur  
Ouverture in C major / Ut majeur  
*Akademie für Alte Musik Berlin*  
CD HMC 901917



## ACKNOWLEDGEMENTS

Photos of Maurice Steger (digipak and page 32): Marco Borggreve  
The English Concert (page 4 & 36): Richard Haughton  
Laurence Cummings (page 34): Sheila Rock  
Digipak illustration: William James, *St. James's Palace and Pall Mall*, c.1760  
Private Collection, photo © Bonhams, London, Bridgeman Giraudon

All performing editions © Maurice Steger. Sources:

**CONCERTI GROSSI** – Con due Violini, Viola e Violoncello di Concertini Obligati, e due altri Violini e Basso di Concerto Grosso – Composti del Opera Quinta D'ARCANGELO CORELLI PER FRANCESCO GEMINIANI – London. Printed for and Sold by I. Walsh (all Concerti)

**WALSH ANON (CALIFORNIA) MANUSCRIPT** – A manuscript bound into a London re-edition of op.5 by Walsh & Hare (c. 1711, RISM C3816)  
Music Library of the University of California, Berkeley, c. 1720 (Concerto 10)

**MANCHESTER MANUSCRIPT** – Manchester Public Library, Newman Flower Collection, Ms.130, with other manuscripts from Handel's circle;  
possibly the ornaments of Pietro Castrucci (1679-1752) (Concerti 7 & 8)

**The Favorite GIGG in CORELLI'S 5.th SOLO** – with Divisions by Sig.rs Cateni & Valentini,  
Adapted for the Violin and Harpsichord  
London. Printed and Sold by John Preston no.97 (Track 10)

**Christopher Pe(t)z, A Second collection of SONATAS** – Some Excellent SOLO'S out of the First Part of Corelli's Fifth OPERA – Artfully transpos'd and fitted to a FLUTE  
London, Walsh & Hare, 1707 (Concerto 4)

**ENGLISH THEATRE MUSIC** – A manuscript with Music by Jacques or James Paisible and others  
Durham MSS. Mus E25 (Ground upon the Sarabanda, track 21)

Wir danken dem Mikrofilm-Archiv am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel für die Zurverfügungstellung sämtlichen Notenmaterials.

All texts and translations © harmonia mundi usa except as noted

PRODUCTION **USA**

©© 2010 harmonia mundi usa  
1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506  
Recorded July, 2009  
at All Hallows' Church, Gospel Oak, London, England  
Executive Producer: Robina G. Young  
Sessions Producer & Editor: Christian Sager  
Recording Engineer: Brad Michel

**harmoniamundi.com**

HMU 907523