

BENEDETTO MARCELLO

12 Concerti Grossi op. 1

Kaunas Chamber Orchestra

Silvano Frontalini



70^o
1905, 1975

BONGIOVANNI

SEQUENZA / RUNNING ORDER

COMPACT DISC 1

CONCERTO N. 1 (*)

- | | |
|--------------------------|----------|
| 1. <i>Grave staccato</i> | [2'09""] |
| 2. <i>Allegro</i> | [1'47""] |
| 3. <i>Largo</i> | [1'33""] |
| 4. <i>Presto</i> | [2'17""] |

CONCERTO N. 2

- | | |
|---------------------------|----------|
| 5. <i>Adagio staccato</i> | [2'00""] |
| 6. <i>Vivace</i> | [1'44""] |
| 7. <i>Adagio</i> | [2'42""] |
| 8. <i>Prestissimo</i> | [4'54""] |

CONCERTO N. 3

- | | |
|-----------------------------|----------|
| 9. <i>Adagio e staccato</i> | [1'54""] |
| 10. <i>Allegro</i> | [3'03""] |
| 11. <i>Adagio</i> | [1'29""] |
| 12. <i>Presto</i> | [1'55""] |

CONCERTO N. 4 (*)

- | | |
|--------------------------|----------|
| 13. <i>Largo</i> | [2'02""] |
| 14. <i>Presto vivace</i> | [2'43""] |
| 15. <i>Adagio</i> | [1'22""] |
| 16. <i>Prestissimo</i> | [2'43""] |

CONCERTO N. 5

- | | |
|------------------------------|----------|
| 17. <i>Adagio</i> | [2'54""] |
| 18. <i>Allegro</i> | [4'29""] |
| 19. <i>Adagio e staccato</i> | [1'13""] |
| 20. <i>Allegro</i> | [1'31""] |

CONCERTO N. 6

- | | |
|---------------------------|----------|
| 21. <i>Allegro assai</i> | [1'31""] |
| 22. <i>Largo</i> | [1'24""] |
| 23. <i>A tempo giusto</i> | [1'47""] |
| 24. <i>Largo staccato</i> | [0'40""] |
| 25. <i>Vivace</i> | [2'25""] |

(*) Per soli archi

COMPACT DISC 2

CONCERTO N. 7

1. *Adagio e staccato* [2'37""]
2. *Allegro (moderato)* [3'31""]
3. *Adagio* [1'37""]
4. *Presto* [2'49""]

CONCERTO N. 8

5. *Presto* [1'53""]
6. *Largo* [2'03""]
7. *Prestissimo* [3'40""]

CONCERTO N. 9

8. *Presto* [1'06""]
9. *Largo schietto* [0'58""]
10. *Presto / Adagio* [3'14""]
11. *Prestissimo* [3'50""]

CONCERTO N. 10

12. *Largo e staccato* [3'30""]
13. *Allegro (moderato)* [2'15""]
14. *Adagio, staccato* [1'44""]
15. *Presto* [4'39""]

CONCERTO N. 11

16. *Adagio staccato* [1'42""]
17. *Allegro/adagio schietto* [3'02""]
18. *Presto* [1'55""]

CONCERTO N. 12

19. *Allegro assai* [1'14""]
20. *Largo* [1'08""]
21. *A tempo giusto* [2'43""]
22. *Adagio* [1'01""]
23. *Presto con spirito* [2'28""]

T. T. 55'12""]

Nei primi decenni del Seicento si assiste ad un lento processo di codificazione della forma concertante, una sorta di grande riflessione teorica sui possibili modi di fornire un contesto espressivo autonomo alla musica strumentale. Questa grande attività di ricerca trova una delle sue aree geografiche predilette nell'Italia settentrionale, in particolare nell'area bolognese: presso la Cappella di S. Petronio in Bologna operavano infatti alcuni musicisti molto significativi, quali Maurizio Cazzati, Giacomo A. Perti, Giovanni Maria Bononcini e Giovan Battista Vitali, la cui produzione anticipa in modo decisivo gli stilemi del *Concerto grosso*: la chiarezza della struttura e la caratterizzazione tematica sembrano infatti preludere ai successivi sviluppi della forma concertante, così come del resto le ricercate combinazioni armoniche ed il carattere della strumentazione segnano un decisivo distacco dalle precedenti esperienze. La ricerca compiuta dalla scuola bolognese si sintetizza eloquentemente nell'opera di Giuseppe Torelli (1658-1709): pur utilizzando le strutture proprie della *sonata da chiesa*, Torelli ricorre ad espedienti strumentali, come l'utilizzazione dei fiati in eco, che sono propri dell'ambito teatrale, ponendo in evidenza una grande attenzione alla configurazione tematica delle singole parti, con una notevole differenziazione fra la pienezza timbrica del tutti ed il brillante virtuosismo del concertino.

Se Bologna si pone come il centro della grande attività di elaborazione e di ricerca intorno alla forma concertante, va tuttavia sottolineato che anche a Roma si era affermata una prassi piuttosto simile a quella bolognese. E' difficile tuttavia poter stabilire con precisione i reciproci rapporti di scambio fra la scuola bolognese e quella romana, in quale misura cioè l'una possa aver influenzato l'altra. In ogni caso il merito di aver instaurato questa pratica a Roma va probabilmente ascritto ad Alessandro Stradella (1639-1682), che dimostrò una precisa coscienza dell'impossibilità di derivare ampie forme strumentali dalle esigue strutture della *sonata a tre o a quattro*, così come dell'importanza della ricerca timbrica e delle possibilità di ogni singolo strumento in rapporto all'insieme.

La riflessione avviata dalla scuola bolognese e da quella romana intorno alla forma concertante trova tuttavia un suo primo, grande compimento nella raccolta dei *12 Concerti grossi Opus 6* di Arcangelo Corelli (1653-1714), pubblicati postumi per i tipi di Estienne Roger di Amsterdam nel 1714. Questa raccolta costituisce infatti il più significativo conseguimento del grande processo di elaborazione sulla forma del concerto, ed al tempo stesso il punto di partenza per le generazioni successive. In questa raccolta Corelli ha modo di riprendere e sviluppare quelli che sono gli orientamenti coevi per quanto riguarda l'assetto strutturale del concerto grosso: lo stile concertato, che consiste nella contrapposizione di due blocchi sonori identici, eredità della prassi dei Gabrieli in San Marco; l'utilizzazione delle progressioni, che riproponendo la stessa figurazione melodica in diversi contesti armonici permetteva un più ampio espandersi del discorso musicale; la ripetizione in eco, eredità della tradizione madrigalistica, che consiste nel presentare la stessa idea musicale in forte ed in piano, come una sorta di eco, appunto; ed infine, l'alternanza di tutti e solo, con la riproposizione periodica di uno stessa frase, detta anche ritornello, secondo una prassi già sviluppata nella musica teatrale.

Contemporaneamente alla grande sintesi della forma concertante compiuta da Corelli fra Bologna e Roma, la prassi del concerto riscuote un consenso sempre più ampio presso i compositori ed il pubblico: la diffusione del nuovo genere è molto rapida, e nel breve volgere di pochi anni assistiamo al nascere di nuove realtà locali che assumeranno via via una importanza crescente. E' il caso di Venezia, la cui scuola strumentale si sovrappone lentamente, per importanza, a quella bolognese. I compositori che operavano in Venezia nel primo quarto del Settecento, come Tommaso Albinoni, Antonio Vivaldi, Alessandro e Benedetto Marcello, non dipendevano da una corte o da una chiesa, ma erano dei musicisti liberi di esercitare la propria professione. Si devono forse proprio a questa indipendenza sociale le novità di stile implicite nel linguaggio del concerto veneziano. Non ostante infatti il debito che questi compositori dimostrano nei confronti di Corelli e di Torelli, nessuno dei loro

lavori successivi al 1710 può essere confuso con la scuola bolognese o romana. Salvo rare eccezioni, il concerto veneziano è strutturato in tre movimenti, anticipando così la moderna sinfonia ed il concerto. I temi principali dei movimenti veloci sono in generale incisivi e facilmente riconoscibili; il materiale di connessione che prepara la loro ripresentazione è, nella sua articolazione di sequenze, sempre chiaramente individuabile. I movimenti lenti sono costituiti di solito da un'aria del solo o del concertino, introdotta da un unisono del tutti; il lirismo che normalmente caratterizza questi movimenti lenti pone in evidenza la loro derivazione da modelli operistici. I finali, pur presentando le caratteristiche già descritte a proposito dei primi movimenti, sono in generale strutturati nella forma-ritornello.

Fra i compositori che operavano a Venezia in questa fase storica, un ruolo particolare rivestono i fratelli Alessandro e Benedetto Marcello, appartenenti ad una nobile famiglia del patriziato veneto. Mentre Alessandro Marcello (1669-1750) è stato a lungo dimenticato dalla musicologia, molto più interesse ha riscosso l'opera di Benedetto, personalità centrale nella Venezia del primo Settecento, per il ruolo decisamente significativo che essa viene ad assumere nel vasto dibattito di idee intorno alla forma concertante presso la scuola veneziana. Benedetto Marcello, nato nel 1686, esplica in modo assai eloquente il tipo del nobile "dilettante" di musica, nel senso settecentesco del termine: egli era infatti ufficialmente avviato all'attività politica, facendo parte prima del Gran Concilio della Repubblica di Venezia, quindi ricoprendo incarichi di governo a Pola, ed in seguito a Brescia, ove morì nel 1739. All'attività politica Marcello affiancò anche quella di avvocato e di magistrato. In tale contesto la musica diveniva una piacevole occasione di esercitare il proprio talento creativo, che del resto si esplicava anche nella poesia, nella letteratura e nella critica musicale. Una molteplicità di ruoli che consentì a Marcello di riflettere ampiamente sulla funzione, sul ruolo della musica nella società del proprio tempo. In questa veste ebbe un ruolo notevole nella cultura musicale del tempo: membro dell'Accademia dell'Arcadia di Roma e dell'Accademia

Filarmonica di Bologna, vale a dire delle due maggiori istituzioni in cui si riconoscevano gli intellettuali e gli artisti del tempo, Marcello è autore di un *pamphlet* satirico contro il teatro, *Il teatro alla moda*, pubblicato nel 1720, che ben presto divenne un punto di riferimento per l'analisi dei costumi e delle degenerazioni implicite in un linguaggio, e più in generale in un fenomeno sociale, quello dell'opera, appunto.

Come compositore Benedetto Marcello fu attivo principalmente nell'ambito della musica vocale, sacra e profana: in tal senso va innanzi tutto ricordata la raccolta dei *50 Salmi* pubblicata in otto volumi fra il 1724 ed il 1726, che riscosse ampi consensi in tutta Europa, come testimoniano le lettere di apprezzamento da parte di compositori come Telemann, Bononcini e Mattheson. Il resto della produzione di Marcello comprende un gran numero di cantate profane (circa 400), oratori e composizioni strumentali di vario genere, come i *12 Concerti a cinque Opus 1* e le *12 Sonate per flauto diritto Opus 2*, che risentono in modo evidente della codificazione stilistica corelliana. Fra gli altri lavori strumentali ricordiamo le *6 Sonate per violoncello e continuo*, e le *6 Sonate per due violoncelli* (Amsterdam, 1734 c.), oltre ad alcune sonate per clavicembalo solo, che sembrano anticipare un gusto che diverrà proprio dell'età preclassica.

Questo ampio *corpus* di composizioni attende ancora una sistemazione definitiva, ove si consideri l'eterogeneità delle fonti (alcuni brani si ritrovano inseriti in più composizioni) ed il fatto che rimaneggiamenti successivi hanno generato una certa confusione riguardo alla corretta numerazione.

Pubblicata dal Sala in Venezia nel 1708 con il titolo di *Concerti a cinque, con violino solo, e violoncello obbligato, di Benedetto Marcello, Nobile Veneto Dilettante di Contrapunto*, la raccolta dei *12 Concerti a cinque Opus 1* costituisce l'unico esempio di lavoro a stampa del compositore veneziano. Anche questa serie di concerti, come *Il Teatro alla moda*, contribuì non poco alla diffusione del nome di Marcello: come non ricordare infatti il gran numero di lavori cameristici rintracciabili in numerose edizioni in Germania ed in Nord

Europa, sorte che toccò del resto anche ai *Concerti Opus 1*, che ben presto raggiunsero persino Stoccolma in copie manoscritte.

La scrittura dei *12 Concerti Opus 1* mostra una forte dipendenza dallo stile di Corelli e, per certi versi, dalla tradizione della scuola bolognese: l'elemento che pare differenziare questi concerti dalla produzione veneziana coeva è il ricorso alla forma del concerto da chiesa in più movimenti alternati, secondo la prassi codificata da Corelli. I movimenti lenti sono caratterizzati da una scrittura di notevole spessore armonico, con frequente ricorso a dissonanze e ad intervalli poco usuali, mentre le sezioni veloci presentano una notevole elaborazione contrappuntistica, frammenti tematici organizzati in canone ed una grande originalità di spunti melodici. Al violino solo è riservata una scrittura densamente virtuosistica che fa ampio ricorso ad artifici tecnici quali trilli e martellati, anche se le caratteristiche ricorrenti della scrittura del concerto solistico sono poco ravvisabili, mentre il rapporto fra violoncello solo e ripieno è configurato secondo stilemi che ricordano molto da vicino la scuola bolognese. Tuttavia il linguaggio di questi *Concerti Opus 1* mostra pure una sensibilità alle più recenti acquisizioni della musica veneziana, come ad esempio in un certo modo di trattare le sezioni elaborate contrappuntisticamente, nel carattere di alcuni sviluppi e nell'equilibrio conseguito nel rapporto fra soli e tutti.

In definitiva, la sapiente ed articolata scrittura di questi *12 Concerti Opus 1* testimonia l'altissimo grado di elaborazione cui è pervenuta una civiltà, quella veneta appunto, che in questi anni sta compiendo la massima sintesi possibile nell'ambito di un linguaggio, quello del concerto grosso. Il caso di Marcello, con i suoi legami alla tradizione, è il segno evidente dell'eterogeneità di disposizioni stilistiche che caratterizza questa scuola e che pone il modello vivaldiano come la voce più alta ed originale in un contesto mobile ed articolato, pronto a fondere ogni nuova sollecitazione estetica con i dettami della tradizione.

ANDREA ZACCARIA

In the first decades of the 1600's a process of codification of concertante form slowly takes place, understood as a theoretical re-thinking concerning the possibilities to provide instrumental music with an autonomous formal language. Northern Italy is one of the areas more interested by this new activity of research: the S. Petronio Chapel, in Bologna, stands as an ideal reference point for a large group of musicians, such as Maurizio Cazzati, Giacomo A. Perti, Giovanni Maria Bononcini and Giovan Battista Vitali, whose musical outputs anticipate the conception of Concerto grosso: the structural clarity and the thematical characterization seem to prelude to the further developments of the Concerto style, as well as the sophisticated harmonic combinations and the style of the orchestration indicate a significant detachment from the previous experiences. The research carried on by the Bolognese school finds its most complete synthesis in the production of Giuseppe Torelli (1658-1709): despite the persistence of all those structures peculiar to the *sonata da chiesa*, Torelli often resorts to instrumental expedients, such as the utilization of the winds in echo, which belongs to the theatrical domain, a great attention to the thematical organization of each part being pointed out, with a remarkable distinction between the fullness of the *tutti* and the sparkling virtuosity of the *concertino*.

Though it is Bologna to stand as the fulcrum of the wide activity of research concerning the concerto style, a praxis closely related to the Bolognese achievements reached Rome as well. It is difficult to quantify the importance of the reciprocal relations among the Roman and the Bolognese school, that is to say to focus the influence exerted by the one on the other. At any rate, it was probably Alessandro Stradella (1639-1682) who first established this praxis in Rome: in fact, he was aware of the fact that no wide instrumental forms could be derived from the slender structures of the trio or four parts sonatas. He was also convinced of the importance of a timbrical research, as well as of the expressive possibilities of each single instrument in relation to the ensemble. The reflection carried on in the Bolognese and Roman schools on the concer-

tante form finds its first accomplishment in the set of *12 Concerti grossi Opus 6* written by Arcangelo Corelli (1653-1714) and printed by Estienne Roger in Amsterdam after the musician's death in 1714. Standing as the most significant achievement reached by the long elaboration on the form of the concerto, at the same time this work opens a new course for the following generations. In this work, Corelli resumes and develops the contemporary understandings for the structural settlement of the *concerto grosso*: the concertato style, mainly consisting in the use of two identical sonorous blocks in contraposition, in accordance with Gabrieli's praxis in S. Marco; the utilization of progressions, which re-proposing the same melodical draft in different harmonic contexts consented a wider expansion of the musical fact; the echoed repetition, inherited from the tradition of madrigale and consisting in performing the same musical idea in *forte* and in *piano* so as to produce a sort of echo, and the alternate performance of *tutti* and *solo*, re-proposing periodically a single phrase, the so-called refrain, in accordance with a praxis of theatrical music domain.

In concomitance with the great synthesis of the concertante form worked out by Corelli, the concerto style wins the approbation of musicians and audience in general: the new genre spreads very quickly, and in the span of a few years, newly born local contexts earn increasingly renown. Such is the case of Venice, whose instrumental school gradually overshadows the Bolognese one. The composers active in Venice in the 1725's, such as Tommaso Albinoni, Antonio Vivaldi, Alessandro and Benedetto Marcello were not dependant on a church or a court, but musicians free to practice their profession. The stylistic innovations implied in the Venetian concerto language are probably due to this social independance. Even if all this musicians evidence a large debt to Corelli and Torelli, still none of their works dating from after 1710 can be mistaken for a product of Roman or Bolognese school. With a few exceptions, the Venetian concert is articulated in three movements, thus anticipating the modern conceptions of Symphony and Concert. The main themes of the fast

movements are incisive and can be easily recognized; the connective parts, introducing their repetition and articulated on a sequence basis, are always clearly identifiable.

The slow movements usually consist of an aria performed by the solo or by the concertino, introduced by the unisono of the tutti; the lyricism which normally characterizes these movements remarks their derivation from operistic models. The finals, though very similar to the movements described above, are usually articulated on a refrain basis.

Among all the Venetian musicians in this historical period, the brothers Alessandro and Benedetto Marcello, belonging to a noble family, play a most outstanding role. If Alessandro Marcello (1669-1750) has been long neglected by musicology, Benedetto's output enjoyed general esteem. He was a most significant personality in the first 1700's Venice, owing his fame to the central role he played in the vast debate on the concertante style in the ambit of the Venetian school. Benedetto Marcello, born in 1686, plays perfectly the part of the nobleman "dilettante" of music, in the meaning this term may have had in the 1700's: formally he was encouraged to follow the political career, and he did, as he was chosen to serve on the Grand Council of the Republic, and later he covered important posts in the Government of Pola and Brescia, where he died in 1739. Beyond his career as a politician, he always practiced as an advocate and a magistrate. In this situation, music was a pleasant occasion to practice his creative skill, which he also showed in poetry, literature and musical criticism. This variety of roles allowed him to meditate on the position held by music within the contemporary society. Member of the Arcadian Academy in Rome and of the Accademia Filarmonica of Bologna, that is to say the two most famous institutions around which the *intelligentzia* and the artists would gather, Marcello is the author of a satirical booklet, *Il teatro alla moda*. Printed in 1720, it soon became a reference point in the analysis of the customs and of the decay of a style, or more in general, of a social phenomenon, such as opera.

As a composer, Benedetto Marcello was extremely prolific in the domain of sacred and secular vocal music: in this regards, a first mention goes to the set of *50 Psalms*, published in eight volumes between 1724 and 1726, which attained an European fame, as witnessed by several enthusiastic letters from eminent musicians including Telemann, Bononcini and Mattheson. His output includes a huge number of secular cantatas (around 400), oratorios and instrumental pieces of various genres, such as the set of *12 Concerti a cinque Opus 1*, and the *12 Sonatas for recorder Opus 2*, clearly influenced by Corelli's stylistic codification. Among his other instrumental works, it is worthwhile mentioning the *6 Sonatas for 'cello and basso continuo*, and the *6 Sonatas for two cellos* (Amsterdam, 1734), beyond some more sonatas for harpsichord solo, which seem to anticipate that aesthetical taste which will be typical of pre-classical epoque. The vast corpus of his compositions still awaits a definitive settlement, whereas the variety of the sources is considered (some pieces can be equally found in more than one composition), and the circumstance that following rearrangements have caused a certain confusion as for the numbering.

Published in Venice and entitled *Concerti a cinque, con violino solo, e violoncello obbligato, di Benedetto Marcello, Nobile Veneto e Dilettante di Contrapunto*, the set of *12 Concerti a cinque Opus 1* has been the only printed work of the Venetian musician all through his life. The contribution of this series of concerts, such as the *Teatro alla moda*, to the building up of his name was not irrelevant: a huge number of writings in chamber style can be found in several editions, both in Germany and all through Northern Europe; the same happened also to the *Concerti Opus 1*, which knew such a wide diffusion to reach even Stoccolma in handwritten copies.

The writing of *12 Concerti Opus 1* shows a strict dependance on Corelli's style, and, in a way, is still influenced by the tradition of the Bolognese school: they seem to differentiate from the contemporary Venetian production because of a recall to the form of *concerto da chiesa* in several alternate

movements, in accordance to the praxis worked out by Corelli. A writing featuring great harmonic elaboration, with frequent recourse to dissonances and unusual intervals characterizes the slow movements; whilst the fast sections show a remarkable counterpoint elaboration, thematic fragments organized in canons and a great originality of melodic ideas. A dense virtuoso writing is conceived for the solo violin, featuring technical devices such as trills and martellatos, even though the more peculiar specifications of the *a solo* concert are not so easily identifiable, whilst the relations of cello solo versus tutti follow an outline which recalls the Bolognese tradition. On the other hand, the language of these *Concerti Opus 1* reveals also a certain sensibility for the recent achievements of Venetian music, such as, for instance, the way to handle counterpoint sections, the character of some developments and the balance worked out between the roles of *tutti* and *solos*.

All in all, the erudite and articulated writing of these *12 Concerti Opus 1* witnesses of the extraordinary elaboration the Venetian school reached. All through these years, the Venetian school had been accomplishing the climax of the synthesis in the domain of *concerto grosso* linguistic theorization. The case of Marcello, despite of his undeniable links to the tradition, is the most evident sign of the heterogeneity of stylistical tendencies which is peculiar to this school, the model of Vivaldi being the most original and excellent voice in such a mobile and polymorphous context, yet prompt to harmonize every new aesthetical suggestion with the dictates belonging to the tradition.

ANDREA ZACCARIA

(Translation: Federica Faitelli)

BENEDETTO MARCELLO

Concerti grossi op. 1

LUCA ARETINI, *violino solo*
(Concerti nr. 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12)

Assoli nei concerti nn. 1 e 4
1° violino: Gediminas Dalikevicius
2° violino: Arunas Dirvanauskas
1° violoncello: Virginius Tamulis
clavicembalo: Saulis Dirvanauskas

Kaunas Chamber Orchestra

Direttore:
SILVANO FRONTALINI

BENEDETTO MARCELLO

Concerti grossi op. 1

LUCA ARETINI, *violino solo*
(Concerti nr. 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12)

Assoli nei concerti nn. 1 e 4
1° violino: Gediminas Dalikevicius
2° violino: Arunas Dirvanauskas
1° violoncello: Virginus Tamulis
clavicembalo: Saulis Dirvanauskas

Kaunas Chamber Orchestra

Direttore:
SILVANO FRONTALINI

DDD

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO
70
1905 · 1975
BONGIOVANNI

